L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Fictions haut régime

Du théâtre vécu au mythe romanesque

Jean Jamin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29533>

DOI : 10.4000/lhomme.29533

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 165-201

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Fictions haut régime », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29533> ; DOI : 10.4000/lhomme.29533

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0165

Fictions haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque

par Jean JAMIN

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 165 à 201

Pour citer cet article :

—Jamin J., Fictions haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 165-201.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Fictions haut régime

Du théâtre vécu au mythe romanesque

Jean Jamin

Car l'agrément et l'intérêt que nous éprouvons dans les autres est excité, la plupart du temps, par leur degré de ressemblance avec ces êtres littéraires, par la teinte romantique qui se répand sur eux.

Nos contemporains existent avec d'autant plus de force, nous apparaissent avec d'autant plus d'individualité, que nous les attachons plus étroitement à ces créations irréelles des temps anciens.

Cette haleine littéraire fait fleurir toutes nos affections en beauté.

Nous vivons rarement avec plaisir de notre vraie vie.

Marcel Schwob, *Spicilège*.

PLUS QUE TOUTE AUTRE DISCIPLINE des sciences humaines et sociales, l'anthropologie a toujours eu partie liée avec les mondes de la fiction (Meunier 1991). Soit que, sur le modèle de l'exotisme, elle ait été hantée par l'imaginaire d'autres cultures tel qu'il s'exprime, par exemple, au travers d'une pensée naguère qualifiée de magique, et où une chose, une créature, une personne, peut être conçue comme étant à la fois elle-même et différente d'elle-même, vue comme étant ici et là-bas, sentie comme venant de soi en même temps que d'un autre (Keck 2004 : 21 sq.). Soit que – ceci pouvant être la conséquence de cela – l'anthropologie ait été ternaillée par son histoire qui a longtemps fait prévaloir une conception gradualiste

_____ Le titre de cet article m'a été inspiré par les réflexions que Marc Augé développe à partir de la notion de « régime de fiction » (Genette 1991) et qu'il définit comme un « régime de perception [et d'imagination] socialement réglé [...] et historiquement constitué, [...] de sorte qu'on peut supposer [qu'il] peut évoluer en même temps que les genres et les œuvres dont il a permis la naissance » (Augé 1997a : 144-145). Outre une communication à un colloque dirigé par Clara Gallini & Daniel Fabre à l'Université de Naples (3 mai 1999) et une présentation à une journée d'étude du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL) organisée par Nathalie Heinich et François Flahault (Ehess, 19 mai 2003), et qui en furent le point de départ, tout ou partie de ce texte a fait l'objet d'exposés dans les séminaires de Marc Augé et du regretté Gérard Althabe (Ehess, 10 juin 2004), de Philippe Descola (Ehess, 3 février 2005) et d'Alain Babadzan (Laboratoire d'ethnologie, Université Montpellier III, 16 mars 2005). Je remercie leurs animateurs et auditeurs des remarques et suggestions qu'ils m'ont adressées lors de ces séances où je me suis surtout attaché à poser des jalons pour une anthropologie de la fiction et, en particulier, de la littérature que traverse, bien entendu, la notion de personnage – principal sujet des réflexions proposées ici. Mais cet article, forcément réduit par rapport aux exposés oraux, n'entend pas aller au-delà de l'aspect programmatique qui leur fut donné. Dans les deux dernières parties (pp. 188-196), j'envisagerai la question de la fiction du strict point de vue littéraire en examinant notamment l'œuvre romanesque de William Faulkner et en m'interrogeant sur ses éventuels rapports avec le questionnement anthropologique. Pour ne pas surcharger la bibliographie renvoyée en fin d'article, je me référerai au cours du texte, sans autres indications que leurs titres, aux éditions de poche des romans de William Faulkner – tous publiés dans d'excellentes traductions françaises chez Gallimard, dans les collections « Folio » ou « L'imaginaire ».

de l'aventure humaine, laquelle conception mettait la « fable », c'est-à-dire « l'état théologique ou fictif » qu'évoquait Auguste Comte dans les préliminaires généraux de son *Cours de philosophie positive*, au fondement de la société (Canguilhem 1983 : 85 ; et, dans ce volume, l'article de Frédéric Keck, pp. 203-218). D'évidence, et en vertu de ce postulat auquel les peuples dits primitifs – traditionnellement terrain d'élection de l'entreprise ethnologique – semblent apporter quelque crédit du fait de leur prétendue et paradoxale proximité avec l'état de nature (en vérité pas moins fabuleux), les totems, les fétiches et les mythes, contes, légendes ont bien constitué des objets de recherche privilégiés de l'anthropologie au risque de la confusion et de l'amalgame en ce qui concerne la notion de fiction. Ils ont même été au centre des investigations et des études d'une des importantes écoles anthropologiques françaises de l'immédiat après-guerre. Associée au nom et à l'œuvre de son chef de file Marcel Griaule, celle-ci en vint à déduire d'une cosmogonie « aussi riche que celle d'Hésiode » les modes d'organisation sociale d'une culture africaine devenue depuis emblématique : les Dogons (Ciarcia 2003). Comme si la célèbre maxime d'Émile Durkheim devait se transformer ou, si l'on veut, se « déréaliser » en cette autre : les faits sociaux sont des choses en tant qu'ils sont d'abord des faits de fiction.

Le syndrome de Bartleby

Il est curieux d'observer que cette proposition pour le moins saugrenue (ou une proposition équivalente) trouvera à s'exprimer, de façon radicale et quelque peu provocante, non pas dans l'anthropologie française qui, depuis longtemps, a pratiqué et, en un sens, valorisé tant d'un point de vue professionnel qu'éditorial un assemblage des genres (disons le registre monographique à prétention objective et le registre narratif à visée subjective et littéraire¹), mais dans l'anthropologie nord-américaine de la fin des années 1970. Un courant de celle-ci, expressément qualifié de « textualiste », aura en effet tendance à considérer les entreprises humaines, des plus matérielles aux plus spirituelles, comme traversées par la fiction, voire comme des « fictions » à part entière, y compris d'ailleurs celles, et surtout celles, qui se donnent pour tâche de les observer et de les analyser (Colleyn 2004). Inspiré, entre autres, du New Criticism des années 1950 et des études déconstructionnistes qui s'ensuivirent (Cusset 2003), ce courant s'emploie pratiquement à vouloir « faire tomber les masques », comme le rappelait Pascal Boyer (1989 : 3) :

« Sous la rhétorique persuasive des textes ethnographiques, sous leurs récits présentés comme un pur donné et sous leurs connexions apparemment fondées sur le seul besoin d'une explication rationnelle, il s'agit d'établir les motivations cachées et les constructions culturelles. Cela implique de prendre au sérieux les aspects "textuels" des écrits anthropologiques, de les considérer comme des constructions littéraires et donc d'en dévoiler ce qu'on pourrait appeler le mensonge nécessaire ».

1. Vincent Debaene a récemment soutenu (11 décembre 2004) une thèse consacrée à l'examen de cette question : *Les Deux livres de l'ethnographie. L'ethnologie française au XX^e siècle : entre science et littérature*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, UFR de littérature française et comparée, 2004. Voir également son article dans ce volume, pp. 219-232.

Les faits ne sont pas tels qu'on les dit ni tels qu'on les lit. Y a-t-il même des faits ? Les travaux ethnographiques, quelle que soit leur visée objective, relèveraient de la narrativité. Ils se réduiraient à une construction qui, pour certains, s'apparente à une « fiction » (Clifford 1985), étant supposé qu'une représentation, par exemple, a quelque chose à voir avec l'imaginaire, ou du moins avec l'imagination, et étant admis – ce qui n'est certes pas contestable, mais qui devient réversible – qu'en sciences humaines le langage de l'explication ne diffère pas fondamentalement du langage naturel. Les disciplines qui les composent, et en particulier l'anthropologie, ne peuvent alors que reproduire les formes et les figures stylistiques aussi bien que les vertus et les inconvénients rhétoriques de ce type de langage. Autrement dit, toute modélisation reviendrait à fabriquer une sorte de récit (Gardin 2001 : 413). Cette perspective hyperrelativiste (*Ibid.* : 414) semble régie par le renversement des protocoles de la scientificité et par une inflation des codes de la littérature. La hiérarchie des mérites s'en trouve bouleversée : l'autorité scientifique est ramenée à celle d'un auteur au sens littéraire du terme, la science ou ce qui se veut et se dit science reléguée du côté de l'esthétique et de la construction narrative ; elle est une production culturelle au même titre qu'une autre, et, à ce même titre, traduit, transcrit, copie une vision du monde forcément située et datée. En ce sens, la culture se pense moins en termes de comportement, de rite ou de représentation qu'en termes de *texte*. C'est la fameuse formule de Clifford Geertz (1973) : « la culture comme texte ».

L'anthropologie serait donc entrée dans une ère de doute et de soupçon – ère en quelque sorte « postmoderne » au sens où la postmodernité serait la fin des certitudes, des théories globales en même temps que des idéologies, et l'avènement de ce que l'on pourrait appeler les vérités partielles, mais qu'il faudrait plutôt qualifier de tangentielles dans la mesure où l'on ne parcourra jamais que la lisière des choses et des êtres. Il convient toutefois de se demander pourquoi cette vision amène-t-elle à assigner à la fiction une fonction hyperbolique, le « snobisme » pour ainsi dire expérimental de l'ethnographe (Leiris 1992c : 777) – *faire comme s'il était*² un ayant droit de l'indigène qu'il entend décrire et comprendre – en aurait-il été le moteur, et le « dandysme » le vecteur ?³

Quoi qu'il en soit, ce sont bien des doutes et des soupçons qui ont été formulés par nombre des auteurs se rattachant à ce courant ou s'en inspirant : doute sur l'objectivité de l'écrit ethnographique, doute sur les motifs et les conditions de sa fabrication, soupçon sur le « pacte réaliste » que suppose la monographie, soupçon sur la démarche et les pratiques mêmes de l'ethnographie, c'est-à-dire sur les rapports qu'elle établit avec l'altérité et la différence culturelles, et qui n'aurait donc d'autre exutoire – le raisonnement est forcément circulaire – que de le faire porter *in fine* sur les rapports, entendus cette fois au sens strict, qu'elle en a dressés.

2. On peut considérer, à la suite de nombreux auteurs (voir notamment Schaeffer 1999), que *faire comme si* (la fonction mimétique) est un des principaux ressorts et tropes de l'œuvre de fiction.

3. Et Leiris (*Ibid.*) d'ajouter en effet : « Qu'il lui [l'ethnographe] faille plus ou moins se défaire des us et coutumes de son propre pays et se situer, en somme, hors de tous us et coutumes, cela fait-il de lui un dandy ? »

Il est vrai que l'anthropologie, son histoire, présente des matériaux de choix pour motiver une telle défiance, que ce soit au niveau de ses objets empiriques (globalisation oblige, et qu'on le veuille ou non, les sociétés traditionnelles sont condamnées à disparaître ou acculées à se « postmoderniser ») ou à propos des « images textuelles » qui en ont été proposées : à la suite d'expériences de terrains qu'on dit revisités, des études se sont notamment attachées à démontrer l'aspect partiel et partial, si ce n'est mensonger des monographies ethnologiques⁴. Dès lors, on peut se demander si l'anthropologie, les anthropologues – tels en tout cas que ce courant textualiste semble vouloir les présenter et représenter – ne seraient pas atteints par ce que j'appellerai le syndrome de Bartleby et dont un des signes les plus manifestes serait contenu dans cette phrase à l'allure de formule de politesse chagrine que répète le personnage éponyme de la nouvelle d'Herman Melville à chaque fois que son employeur, un notaire de Wall Street, l'interpelle ou lui demande d'exécuter une tâche : « I would prefer not to ».

Dans cette histoire, observe Gilles Deleuze⁵, tout commence à l'anglaise (voulant dire par là que le récit débute comme un conte de Charles Dickens, avec de belles certitudes et de grandes espérances), mais ça continue à l'américaine : l'ensemble se délite, le sujet perd de sa texture, au profit d'un patchwork dépourvu de centre, d'envers et d'endroit. La phrase proférée par Bartleby, le scribe inflexible mais poli, et que Pierre Leyris a judicieusement traduite par « Je préférerais ne pas »⁶, devient un trait d'expression, une manière d'« acte de langage » qui a la propriété de contaminer le tout, destituant l'écriture de son gouvernement des mots et des choses, comme de sa capacité à retracer le sens et à représenter le réel. À la fin de la nouvelle, après la mort du scribe (est-ce là une explication ?), on apprend que Bartleby, dans sa jeunesse, avait été commis au bureau des rebuts de la poste, au guichet des lettres en souffrance, en fin de compte pourrait-on dire, en jouant

4. Je pense en particulier aux travaux de Derek Freeman (*Margaret Mead and Samoa. The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1983) qui contesta les célèbres observations de Margaret Mead concernant l'adolescence à Samoa. Je pense également à tout un ensemble d'études qui, depuis une vingtaine d'années, ont remis en cause, non sans déclencher des controverses, les recherches de l'école de Marcel Griaule sur les Dogons (elles sont en partie rappelées par Gaetano Ciarica [2003]). Mentionnons encore le *Journal* de Bronislaw Malinowski qui, publié à titre posthume en 1967, causa une véritable onde de choc dans l'anthropologie anglo-saxonne, l'inventeur de la notion de terrain se révélant impatient, hypocondriaque, mauvais coucheur si ce n'est raciste parfois, homme de romans (ceux de Joseph Conrad) plutôt qu'homme de l'« observation participante » (la traduction française, due à Tina Jolas, sous le titre *Journal d'ethnographie*, date de 1985 et a été publiée au Seuil ; elle ne fit pas l'objet d'un tel remue-ménage).

5. « Bartleby ou la formule », postface à Herman Melville, *Bartleby* Paris, GF-Flammarion, 1989 (traduction de Michèle Causse) : 171-203.

6. Bien mieux, me semble-t-il, que Michèle Causse dont la traduction proposée « J'aimerais mieux pas » tire la formule vers la désignation d'un état boudeur et rétif, comme peut l'être celui d'un enfant après qu'il eut été grondé. Or Bartleby ne se fait pas gronder et son attitude n'est pas celle d'un enfant. Voir Herman Melville, *Benito Cereno et autres contes de la véranda*, Paris, Gallimard, 1951, pour la traduction de Pierre Leyris (*Bartleby, l'écrivain* est en pages 33-88 de ce volume). Sur cette question de la traduction de *Bartleby* (pas moins de quatre en français), voir également Fabienne Durand-Bogaert, « Faire violence : à propos des traductions françaises de *Bartleby* », in Fabienne Durand-Bogaert, ed., *Violence et traduction*, Bruxelles/Munich, Éd. I Am You, 1995 : 231-243.

de l'allitération et en empruntant la métaphore aux établissements hospitaliers, au service des êtres en souffrance : « messagères de vie, ces lettres courent à la mort », dit le notaire en guise d'épithète, lettres auxquelles Bartleby finit par être identifié. Au reste, le notaire ne lui a jamais demandé d'être autre chose. Copiste, Bartleby n'est pas loin de devenir lui-même une copie : « Ah ! humanité » s'exclame le narrateur devant le cadavre de Bartleby. L'être et la fonction tendent à se confondre, à l'image de ces sociétés dites primitives ou traditionnelles dont les ethnographes auraient attendu (ce fut une de leurs raisons d'agir) qu'elles copient indéfiniment leur primitivité ou leur traditionnalité.

Face à Bartleby – figure littéraire de tous les déshérités, des « primitifs », des laissés pour compte, des « sans domicile fixe » – le notaire, qui se voulait maître de la vérité sinon de la loi, n'est plus lui-même qu'un scripteur, un copiste parmi les autres, et qui ne pourra que fermer les yeux de celui à qui il demandait d'établir et de relire des copies d'actes civils. Le sens de l'histoire se dissémine au fur et à mesure qu'elle se raconte, l'écriture embrouille en même temps qu'elle déchiffre, à la manière d'un nœud que l'on fait et défait mais sans savoir au fond de quel nœud il s'agit ni à quoi il sert⁷. Sur le mode de la fiction, *Bartleby, l'écrivain* nous dit quelque chose de cette écriture de la différence qui demeure le projet et le propre de l'anthropologie, mais qui, faute de pouvoir cerner totalement l'Autre – lequel, désormais précipité dans une situation dite postcoloniale, ne peut ni ne veut plus être à l'image du contretype que, de lui, on a naguère établi : « It would prefer not to be a copy » –, se retourne contre elle-même et subvertit tout discours de vérité sur l'altérité, toute conception claire et positive de celle-ci, toute modélisation qu'elle est censée en proposer. Et c'est bien de cette impuissance ou de cette impossibilité à rendre compte objectivement de la différence culturelle qu'il s'agit dans le courant dit textualiste où les anthropologues ne semblent plus avoir d'autre projet ou d'autre issue que de se prendre pour objet autant que pour cible, dût-il en résulter – ce qui, en soi, n'est pas forcément ni totalement négatif, – une critique sévère de leurs textes ou de leurs discours et une remise en cause de leurs pratiques aussi bien que de leur métier, et de son histoire. Ce n'est probablement pas un hasard si ce courant s'est surtout développé aux États-Unis où des communautés – Indiens, Africains-Américains, Porto-Ricains, Hispaniques, etc. – en viennent à rejeter leurs « doubles ethnographiques », si bien que, pour sauver la mise, l'ethnologue se trouverait dans la position de s'avouer ceci : « I would prefer not to write culture ».

On se souvient, sans doute, du célèbre chapitre de *Tristes Tropiques*, intitulé « Leçon d'écriture », dans lequel – quoique s'inverse le sens de la copie – la capacité de l'écriture « à consolider les connaissances » se trouve déjà mise en doute au

7. Dans une autre nouvelle, *Benito Cereno* (op. cit., 1951 : 246), Melville narre cet étonnant dialogue entre le capitaine Delano et un matelot du navire auquel il vient de porter secours, et qui, assis, passe son temps à faire un nœud très complexe que le capitaine, pourtant expert en nœuds de marine, ne sait pas identifier : « — Que nouez-vous là, mon brave ? — Le nœud, répondit brièvement le matelot sans lever les yeux. — Je le vois bien ; mais pour quel usage ? — Pour qu'un autre le défasse, murmura le vieillard qui se remit à jouer des doigts, le nœud étant presque achevé ».

profit de cette faculté qu'elle aurait *sui generis* d'« affermir les dominations » (Lévi-Strauss 1955 : 319). Ayant rejoint un groupe d'Indiens Nambikwara, l'ethnographe (*Ibid.* : 314-315) décrit une sorte de comédie, en l'occurrence une « mystification », une fiction, à laquelle il lui fut donné d'assister, et dont il était devenu involontairement l'un des protagonistes : le chef du groupe nambikwara imite, sur une feuille de papier, les dessins et transcriptions de l'ethnographe, cherchant à faire croire à ses compagnons de bande qu'il maîtrise ce qui est alors perçu comme un des signes majeurs du pouvoir des Blancs, c'est-à-dire l'écriture et la lecture. « Ceux qui », conclut Claude Lévi-Strauss (*Ibid.* : 319), « se désolidarisèrent de leur chef après qu'il eut essayé de jouer la carte de la civilisation (à la suite de ma visite il fut abandonné de la plupart des siens) comprenaient confusément que l'écriture et la perfidie pénétraient chez eux de concert ».

Mais, à force de ne voir chez soi comme chez l'autre que mise en texte, mise en récit, mise en intrigue, ne prend-on pas le risque de ne retenir de la forêt que l'arbre qui la cache, et de la fiction que ses truquages ou ses masques – ceux, entre autres, que sa labilité sémantique finit par jeter sur les choses ? De sorte que la thèse qui affirme que tout au monde n'est que fiction se trouverait elle-même, comme le signale Nathalie Heinich (Heinich & Schaeffer 2004 : 191), prise au piège de la mystification qu'elle s'acharne à sinon dénoncer du moins dévoiler⁸. Pas plus qu'en musique une fausse note ne s'oppose à une note qui serait *vraie* (c'est une note *juste* qu'on souhaite entendre), la fiction n'est pas forcément le contraire de la vérité, ni même antinomique par rapport au concept de réalité. Une anthropologie de la fiction ne peut alors se concevoir qu'à condition de prendre celle-ci au sérieux, avec le plus grand sérieux, comme incite à le faire Jerome Bruner (2002 : 79) – ce qui n'implique pas qu'elle soit en tout et partout, et moins encore qu'il faille lui emprunter ses tours et ses tournures pour en rendre compte.

Il est attesté que des moments, des secteurs de la vie sociale, et les pratiques qui leur sont associées, offrent de ce point de vue matière à enquête et à réflexion. On peut d'ailleurs remarquer que dans l'anthropologie dite classique les ethnographes ont toujours été intrigués et attirés par des conduites que je qualifierai de fictionnelles⁹, mais dont on ne sait à première vue si elles relèvent d'un état second, d'une altération psychopathologique de la conscience, ou si elles sont feintes. De ces conduites, ils ont non seulement retenu le côté spectaculaire, l'intensité dramatique, et observé leur faculté hallucinatoire, mais constaté leur étonnante diffusion et prégnance dans presque toutes les cultures, des plus « simples » aux

8. Encore que cette assertion puisse conduire à une autre forme aporétique de raisonnement où c'est le piégé qui surprendrait le piégeur dans les lacs du piège qu'il entend lui tendre. L'air *Tutto nel mondo è burla* (« Tout au monde n'est que farce ») sur lequel s'achève *Falstaff* de Verdi ne signifie certes pas que la fugue chantée par le chœur, d'une écriture particulièrement complexe et rigoureuse, est elle-même une farce !

9. Au sens où elles ressortissent à l'imaginaire plutôt qu'au symbolique, et sont provoquées par des entités supranaturelles au contact desquelles la conscience et la personnalité en viennent à s'halluciner. À la suite de Marc Augé (1997a : 152), je propose l'adjectif « fictionnel » pour désigner ces mises en pratique de la fiction plutôt que celui de « fictif » qui s'apparente trop à « mensonger ».

plus « complexes », des plus éloignées aux plus proches. D'où qu'il soit, d'où qu'il vienne, où qu'il aille et s'installe, il semble que l'homme ait cherché, obstinément et singulièrement, à se monter la tête, à s'inventer des figures qui la lui montent ou la lui voilent, à se propulser dans d'autres mondes tout aussi artificiels qui la lui tournent ou la lui font perdre... *Ne pas se contenter d'être ce que l'on est*. Tel serait le privilège aussi bien que le pathétique de notre espèce, comme le remarquait Michel Leiris (1992a : 201 sq.) dans sa préface à l'ouvrage de Gilbert Rouget (1982) sur la musique et la transe.

Êtres d'un autre ordre

Phénomènes de possession, états d'extase, mascarades et travestissements rituels, usages collectifs et temporairement prescrits de substances hallucinogènes, etc., conduisent ceux qui s'y abandonnent ou s'y adonnent à se projeter hors de soi, du social et du réel, dans le rêve, dans le leurre ou dans la transe, mais tout en évoluant dans le même décor et en parcourant les mêmes bords, comme s'il importait ou convenait – comble du paradoxe – d'en sauver les apparences. De sorte que sur ces autres scènes où un drame, une comédie, une intrigue, voire des intrigues se nouent et se jouent de plain-pied, à hauteur d'homme mais cul par-dessus tête, finissent par se conjuguer mensonge et vérité, artifice et naturel. Des effets de réel et des effets d'illusion coexistent ainsi que cela se produit lors d'une « véritable » représentation théâtrale (Mannoni 1985) ou pendant des séances de possession. Toutefois, et pour reprendre une idée que Jean-Paul Sartre (1940 : 243) a développée à partir de la notion d'*analogon* théâtral¹⁰, ce ne sont pas des êtres fictifs (esprits, génies, zombies et autres démons) qui se *réalisent* dans la personne envoûtée, c'est plutôt la personne envoûtée qui *s'irréalise* dans ces êtres fictifs aux gestes, paroles, attitudes et attirails parfois très sophistiqués, très stylisés, voire très « personnalisés ». Si bien que ce ne sont plus ceux-ci qui se dupliquent dans celle-là mais les puissances envoûtantes qui en viennent à ressembler à la personne envoûtée, le « cavalier à sa monture » (Leiris 1968 : 442)¹¹. Dès lors, ces puissances, qu'il vaudrait peut-être mieux considérer comme surhumaines plutôt que comme surnaturelles (Pouillon 1993b : 36), se différencient des entités religieuses, mythiques ou légendaires qui, elles, relèvent de l'imaginaire collectif et demeurent sinon hors d'atteinte du moins hors d'emprise. Nul homme ne peut se proclamer Dieu pas plus qu'il ne peut se faire Diable, à moins d'être fou ou déclaré fou. Comme l'observe Marc Augé (1989 : 21 sq. ; 1997a : 64), les esprits possesseurs sont « d'un autre ordre mais non d'une autre nature ».

10. Notion qu'il reprendra et précisera plus tard dans son étude sur Jean Genet (Sartre 1952) : « J'ai expliqué ailleurs », écrit-il (*Ibid.* : 387), faisant allusion à son essai sur l'imaginaire (Sartre 1940), « comment l'imagination s'empare d'objets présents pour viser à travers eux des absents et comment l'acte imaginaire produit d'un même mouvement une "présentification" de l'absent et une "absentification" du présent. J'ai nommé *analogon* un être présent en proie à des absences ».

11. Chez les Amhara d'Éthiopie, le *zar*, esprit possesseur, est vu comme « chevauchant » celui sur lequel il descend et dont il s'empare du corps (*Ibid.*).

De telles conduites – ce qui les déclenche, ce qui les motive, ce qui les distingue, ce qui les « fictionnalise » – souffrent toutefois d'une équivoque interprétative au sein même de la connaissance anthropologique. Les présupposés évolutionnistes autant que la perspective fonctionnaliste dont la discipline eut quelque peine à s'affranchir n'y sont certainement pas pour rien. C'est ainsi que la distinction qu'il conviendrait de faire entre représentation, croyance et fiction, est tantôt diluée dans une pensée magique diffuse et participative qui serait le propre d'une mentalité que Lucien Lévy-Bruhl avait qualifiée de primitive, tantôt dissoute dans une théorie générale du reflet à l'image de l'idéologie conçue comme un imaginaire collectif destiné soit à exprimer, soit à sublimer, soit encore à maquiller les rapports de force sociaux, tantôt fondue dans une exégétique symboliste de la vie sociale qui ramène les œuvres de l'esprit aussi bien que celles des « esprits » à une dimension instrumentale (fonction de liaison, de cohésion ou de communication), mais sans que soient pris en compte les écarts (donc les relations) entre la réalité et son simulacre, la véridicité et la vraisemblance, la fiction et la conviction. Comme le remarque Jean-Marie Schaeffer, la distinction de registres et de régimes entre représentation, croyance et fiction, a été rarement abordée de front par les anthropologues, « l'importance accordée à la notion de "mythe" [ayant] en quelque sorte rendu invisible le territoire de la fiction » (Heinich & Schaeffer 2004 : 154), et, ajouterai-je, l'ayant en partie annexé ou subsumé. Il semble évident que, s'agissant du statut de la fiction dans les sociétés dites primitives, la plupart des monographies ethnologiques (y compris celles qui consacrent un chapitre important à ce qu'on appelle la « littérature orale ») n'en ont proposé souvent, ou n'en ont retenu, qu'une vision monolithique¹² : elle ne saurait être séparée de la croyance ou du mythe, ni même abstraite des interactions sociales où elle se manifeste et qu'elle aurait pour fonction de signifier, les reflétant, les historiant, les chantournant. En somme, l'assentiment supposé sans partage que les individus desdites sociétés manifesterait par rapport à leurs productions fictionnelles (hypothèse psychologique) laisserait à penser que celles-ci sont d'abord et avant tout fonctionnelles (hypothèse sociologique). S'il y a *fiction*, c'est au sens où l'imaginaire mis en œuvre – tel qu'on l'observe par exemple dans le mythe – fait l'objet d'une obligation sociale d'y croire, à la différence des *fictions* qui supposent une « adhésion libre et clairement limitée du point de vue spatial et temporel » (Pavel 1988 : 81 ; Schaeffer 1999 : 151). Mais d'un mythe que l'on raconte attend-on vraiment une explication du monde, d'un conte une morale de l'existence ? Mais des nuages qu'on charme en dansant, attend-on vraiment que la pluie tombe ?¹³

12. Il convient toutefois de nuancer ce jugement. L'association des Classiques africains, par exemple, qui a publié nombre de grands textes (gestes, cycles, épopées, etc.) de la littérature orale africaine, tout comme les études sur le conte de Denise Paulme, Geneviève Calame-Griaule, Nicole Belmont, pour ne citer que ces auteurs français, abordent cette question de la fiction dans les sociétés de tradition orale, mais sans toujours éviter une approche soit fonctionnaliste, soit formaliste, soit encore symboliste. Il reste que ce domaine de recherche demeure marginal dans la discipline (Goody 2003) si on le compare aux études sur la religion, la croyance et le mythe. Voir également, sur cette question, l'ouvrage roboratif de Jean-Louis Siran (1998).

13. Sur ce point, voir les réflexions de Ludwig Wittgenstein (1977) qui, commentant *Le Rameau d'or* de James George Frazer, ne voit, dans ces danses ou incantations, ni un mensonge ni une ... /...

En revanche, nos sociétés techniquement plus avancées ne donneraient pas prise à cette confusion des registres, si ce n'est en particulier, comme je l'ai signalé au début de cet article, à travers le courant textualiste qui est un des avatars de la situation postmoderne – et situation dans laquelle, remarque Marc Augé (1997a : 165), serait « mise en route une fictionnalisation du monde ». L'idéologie rationaliste qui prévaut ou qui a prévalu amène à faire la part des choses. Autrement dit : hors du jeu fictionnel, de la « feintise ludique », il n'y a pas de fiction. Ainsi élevée au rang d'un genre généralement associé au loisir, au divertissement et au plaisir, la fiction serait-elle radicalement séparée du domaine des représentations, du mythe ou de la croyance, sauf dans les moments définis et dans les lieux réservés où elle se lit, se regarde ou s'écoute. On finit bien par croire à ce qu'on lit, regarde ou écoute, qui représente un peu de nous et beaucoup du monde – et c'est d'ailleurs la règle comme le but du jeu... Les larmes qui me viennent lorsque Mimi meurt en chantant à la fin de *La Bohème* de Puccini ne sont pas fictives, pas plus que n'est simulée l'exaltation que j'éprouve en lisant la manière dont Edmond Dantès, devenu comte de Monte-Cristo, assouvit sa vengeance. J'y reviendrai.

Mais, en dehors de ces moments et de ces lieux où la fiction se présente comme des *fictions* et rien d'autre (la représentation achevée, le livre refermé, l'ordre des choses – le réel – doit reprendre ses droits), nous avons nous-mêmes, au sein de notre modernité, nos propres modes de « participation », nos propres façons socialement fondées et induites de se « monter la tête » ou « de se la perdre », nos propres expériences d'ensauvagement. Des créatures ou des choses, visiblement dégagées de toute croyance religieuse et de toute dimension mythique¹⁴, peuvent à la fois être et ne pas être, non par simple effet de contingence (il ne s'agit pas seulement de cette impression d'irréalité – de surréalité plutôt – qu'exercent sur nous, par exemple, des faits qui, classés divers, n'en sont pas moins véridiques¹⁵) mais en vertu de leur nature fictionnelle et par un phénomène de contagion et d'implantation ludiques où l'irréel s'immisce dans le réel apparemment sans médiation, sans celle en tout cas de ces lieux édifiés pour « capturer l'imaginaire »

[suite de la note 13] erreur, mais comme une *expérience*. Voir également les remarques d'Octave Mannoni (1985 : 165) sur la « croyance aux masques » qui, si elle était tenue pour « vraie », effacerait l'effet de masque proprement dit.

14. Encore que les expressions telles que livre-culte, film-culte, voire personnage-culte, réintroduisent, fût-ce sous une forme parodique, de la croyance dans la fiction (Augé 1997a : 148). Récemment, le phénomène éditorial et mondial (plus de trois millions d'exemplaires vendus aux États-Unis et près d'un million en France) que représente la publication du *Da Vinci Code* de Dan Brown (Paris, J.-C. Lattès, 2004) et qui, jouant sur les frontières entre histoire, religion et fiction, laisse planer de sérieux doutes sur l'idéologie rationaliste dont je parlais plus haut. Est-ce pour autant un symptôme de la postmodernité ?

15. Comme l'avait signalé Roland Barthes (1964 : 188-197) le fait divers, son récit, nous met de plain-pied avec un monde surréel et, d'une certaine manière, nous introduit dans une sorte de *réalisme fictionnel*, ne serait-ce qu'en retournant comme un gant la causalité naturelle. Au début du XX^e siècle, Félix Fénéon en avait tiré tout le parti possible en rédigeant, pour le quotidien *Le Matin*, quelque 1200 nouvelles d'au plus trois lignes chacune, à partir de faits divers connus, comme celui-ci qu'en hommage à je ne sais quel ancêtre dont seul le patronyme me dit quelque chose, je suis tenté de citer : « Un négociant de Courbevoie, Monsieur Alexis Jamin qui en avait assez de sa maladie d'estomac, s'est fait sauter la cervelle » ! Ou cet autre, qui est, si l'on veut, la quintessence du fait divers : « Il tua sa maîtresse parce qu'il avait froid » !

(Malraux 1977 : 62) : plateaux de théâtre, scènes d'opéra, salles de cinéma, arènes, etc. En effet, il n'est pas rare de voir la fiction, les fictions déborder de toutes parts le territoire qui leur est habituellement attribué, et prendre ainsi non seulement la couleur du mythe ou les dehors de la croyance mais l'apparence d'un temple ou d'un « bois sacré » (j'examinerai plus loin cet aspect des choses). On peut même se demander, comme le fait Marc Augé (1997a : 132) et comme on l'a déjà signalé, si dans la postmodernité, où l'image et l'imagerie – mettons les simulacres – règnent presque sans aucune réserve, la fiction n'a pas changé de nature « à partir du moment où elle ne semble plus constituer un genre particulier, mais épouser la réalité au point de se confondre avec elle ». Sans aller jusqu'à ce « tout fictionnel » auquel Marc Augé consacre des pages pénétrantes à la fin de son essai sur *La Guerre des rêves* (*Ibid.* : 155-175), force est de constater que, dans notre culture pourtant matérialiste, machiniste et utilitariste¹⁶, se manifestent ou subsistent des formes de pensée et de conduite disons magiques qui n'ont rien à envier à celles qu'on observe dans les sociétés dites primitives ou qu'on a cru y déceler.

Avant d'en proposer quelques exemples et de les analyser, je reviendrai un moment sur la question des conduites fictionnelles et, ce faisant, m'interrogerai sur le statut qu'accordent ou non ces sociétés-là (les sociétés primitives) à la fiction proprement dite, en dépit de l'opinion commune qui voudrait donc qu'elles en fussent totalement dépourvues ou, au contraire, qu'elles fussent entièrement submergées par elle. C'est selon ! Notons que cette question avait déjà été remarquablement posée par Michel Leiris, en 1958, au cours de recherches sur les génies *zar* éthiopiens (Leiris 1996) qui l'avaient amené à prendre en considération, grâce à la distinction, désormais célèbre, qu'il introduisit entre « théâtre joué » et « théâtre vécu » (*ibid.* : 1047-1061), les feintises, les artifices et les accessoires – ce qui semble caractériser la fiction telle que nous l'entendons – auxquels recourent les adeptes du culte pour convoquer et charmer des esprits qui n'ont donc rien de mythique ni même de religieux¹⁷.

Doubles et doublures

Au premier abord, et d'un point de vue sociologique, la distinction entre « théâtre joué » et « théâtre vécu » définirait (ou reflèterait) un partage de la communauté des fidèles du culte des génies *zar* éthiopiens en deux groupes

16. Ce n'est d'ailleurs ni un critère ni un gage de réalisme et de positivisme. En dehors de l'industrie cinématographique où les techniques informatiques les plus avancées (sans compter les techniques de marketing les plus recherchées) sont mises au service de productions fictionnelles totalement débridées (telle la série des films *Matrix*), les parcs d'attraction, où fiction et réalité s'entremêlent de manière manifeste et intentionnelle (Augé 1997b), recourent à des procédés tout aussi sophistiqués non plus pour faire croire seulement à ce que l'on voit mais à ce que l'on vit. Significative est de ce point de vue l'interview que le directeur artistique d'Euro Disney a récemment accordée au supplément du *Journal du dimanche* (9 avril 2005) et où il observe que « dans les années 1960, un simple automate fascinait un enfant. À présent, il faut des miracles de technologie pour l'enchanter ».

17. Ce n'est certes pas sans raison que Jean-Marie Schaeffer, dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* (1999), consacre un assez long commentaire aux observations et analyses de Leiris (*Ibid.* : 51-56). Pour une mise en perspective anthropologique proprement dite de ces travaux, voir également Marc Augé (1997a : 72-76).

strictement hiérarchisés : les « professionnels » (prêtres ou officiants) chez qui la possession serait *jouée*, c'est-à-dire feinte (registre de la fiction), et les « amateurs » (consultants ou disciples) chez qui elle serait *vécue*, c'est-à-dire incarnée (registre de la créance) – partage qui reproduirait donc des rapports de sens et, dans le cas présent, des rapports de force entre dominants et dominés, manipulateurs et manipulés, clercs et crédules.

Les choses ne sont cependant pas si tranchées. Il arrive fréquemment qu'au cours du rite le possédé, quel que soit son statut (ministre du culte ou simple pratiquant), passe successivement et alternativement par un « stade d'imitation consciente » et un « stade d'incarnation vécue » (Schaeffer 1999 : 53). Il se déplace de la scène d'un « théâtre joué » à celle d'un « théâtre vécu », la possession « simulée » pouvant alors tourner en une possession « authentique », comme si, à l'image de ce qui peut survenir chez un comédien de métier, le possédé se trouvait soudainement « pris » par son rôle. Mais le rôle proprement et techniquement dit suppose l'existence d'une instance tierce qui donne sens aux faits, gestes et paroles de l'acteur, et valide (ou invalide) la relation de sa personne avec le personnage qu'il a choisi (ou qu'on lui a proposé) d'incarner. Que cette instance soit représentée par l'auteur, le metteur en scène, le public, ou par la critique, elle demeure par définition extérieure au jeu de scène et donc aux « jeux du rôle ».

Tel n'est pas le cas dans la possession rituelle où, dans un même temps et dans un même lieu, se superposent ces trois phases (composition, distribution et réception), et où le « rôle », si tant est qu'il faille parler de rôle, n'est pas connu ni couru d'avance, encore que les expressions corporelles liées à la transe puissent être définies culturellement et par conséquent stéréotypées – et souvent elles le sont : c'est même une des conditions de leur reconnaissance, mais c'est, si je puis dire, une condition *a posteriori*. Le fait est que dans les rites de possession le « rôle » n'est jamais explicitement défini ni formellement attribué. À la différence de ce qui se passe dans la dramaturgie classique, il n'est donc pas susceptible d'être vraiment appris ou répété, en un mot : interprété. En proposant la distinction entre « théâtre joué » et « théâtre vécu », Michel Leiris avait bien vu la difficulté théorique que soulève toute interprétation de ces phénomènes en termes de rôle et de théâtralité. La métaphore trouve là ses limites.

Il va de soi que ce n'est pas en endossant le rôle d'un mari trompé ou d'une femme répudiée qu'on risque à tous les coups de le devenir, mais c'est parce qu'on l'est (ou croit l'être) que se dessine (s'impose) le « rôle » qu'on est appelé à jouer dans l'imaginaire, sur cette Autre Scène (Mannoni 1985) que représentent les séances de possession et les séquences de transe. Les possédés et leurs « spectateurs » (les participants au rite sur qui, individuellement, une puissance peut « descendre » brusquement, et posséder l'un d'eux) inventent dans une certaine mesure les scènes dont ils deviennent les seuls protagonistes. Aucune autre pensée ne les pense. Ainsi que le remarque Jean Bazin (2002 : 90), « la somme de tout ce sur quoi les acteurs s'accordent sans en avoir généralement débattu ni décidé et qu'ils n'ont nul besoin d'explicitier tant qu'ils sont entre eux puisque cela va de soi, a la forme d'un "monde" : on vit "dedans" sans le poser comme tel ». En ce

sens, la possession, comme le rite initiatique (Boyer 2003 : 353-355), est de nature purement autoréférentielle : le « patient » ne peut être l'objet de la transe sans en devenir l'agent, et inversement (Zempléni 1991). Il n'y a pas de distanciation (Sartre 1992 : 116). Il n'y a pas non plus de transcendance de l'énonciation, « pas de sujet de discours autre que l'«acteur» » (Reichler 1989 : 92). À travers la bouche ou le corps du possédé ne « parle » personne d'autre que le possédé lui-même, qui, dans le quotidien, est soit en proie à des maux physiques ou à des tourments moraux, soit en butte à des avanies familiales ou à des vexations conjugales. Le rite aurait justement pour visée de les identifier et de les figurer sur un mode imaginaire en leur assignant des « metteurs en scène » fictifs : les génies qui frappent autant qu'ils protègent, et qu'au sortir de la phase de transe où ils « chevauchent » son corps et le guident, le patient tentera de se concilier par des sacrifices, des offrandes et des chants, puisqu'il lui faudra vivre désormais avec eux – avec eux en lui et lui en eux. C'est le Même qui fait surgir l'Autre.

Ce qui commence comme un psychodrame se transforme donc en initiation (Leiris 1992c : 68). Mais au lieu d'être un *rite de passage* marquant la transition d'un statut social ou physique à un autre (par exemple : enfant/adolescent/adulte, cadet/aîné, jeunes gens/guerriers), l'initiation dont il est question ici se présente surtout comme *un passage par le rite* au cours duquel l'individu acquiert non seulement une nouvelle identité sociale mais une double identité si ce n'est une identité « en double ».

De ces quelques remarques, il ressort que la relation entre « théâtre joué » et « théâtre vécu » n'est pas uniquement de type antagonique, ni même antinomique : l'un n'est pas que l'inverse ou le symétrique de l'autre. C'est plutôt d'un rapport dialectique qu'il s'agit, au sens où le caractère théâtral du « théâtre vécu » n'est affirmé qu'en niant (déniant) l'artifice et l'aspect « mensonger », c'est-à-dire fictif, du « théâtre joué », lequel ne peut proposer que des doublures (le personnage *remplace* la personne), non point des doubles (la personne *est* le personnage) comme cela semble être au contraire le cas dans le « théâtre vécu » qui devient alors, si je peux m'exprimer ainsi, filant la métaphore, *doublement vécu* : par la personne et par l'entourage. Assurément, cette forme empirique de théâtralité ne concerne pas seulement l'«acteur». Les «spectateurs» risquent d'en subir les contrecoups, et des contrecoups récurrents, parfois durables, ne serait-ce qu'au niveau de leurs positions familiales et de leurs rapports sociaux dont la configuration est amenée à se modifier au cours ou à l'issue du « spectacle » puisque, comme je l'ai indiqué, c'est leur dysfonctionnement qui, souvent, déclenche l'accomplissement du rite. Le régime de fiction (il est bel et bien question de « drame ») instituerait une sorte de jeu de la vérité¹⁸, en même temps qu'il le travestirait en vertu de cet atout non négligeable : l'énonciateur (mettons le possédé) s'innocente de son énoncé par le fait même qu'il se croit et se dit n'en

18. Telle l'imputation du mal individuel ou du malaise social qui motivent souvent les mises en scène et le recours à des trames fictionnelles rituelles, comme si, à l'image de l'homme qui ne peut se contenter d'être ce qu'il est, la vérité de son être ne pouvait s'exprimer qu'à travers des récits ou des actes qui ne disent (ou font) ce qu'ils disent (ou font) que d'une manière tendant à prouver qu'ils ne le disent (ou ne le font) pas *en vrai* (Jamin 1977).

avoir été que le porte-voix sinon le porte-parole, c'est-à-dire, selon la terminologie locale, le « coursier ». Et on pense qu'il n'a pu en être autrement. C'est précisément à ce moment-là de l'enchaînement des faits, et sur cet aspect-là des choses, que la notion de « théâtre joué » recouvre quelque pertinence en mettant le vécu du patient entre parenthèses, ou du moins la sensation qu'il a pu avoir de ce vécu. Il est « joué » en tant qu'il devient le « jouet » des génies ou des esprits, bien que ceux-ci lui soient après coup assignés au sens strict. C'est l'Autre qui surgit et s'installe momentanément dans le Même.

En résumé, la *vérité* de la possession non seulement suppose une amnésie de la crise en quoi elle culmine, mais elle implique une irresponsabilité du comportement de celui qui la vit. Dans l'expérience de la transe, dont, par définition, le possédé n'a aucune conscience ni ne conserve aucun souvenir, se trouvent, en quelque sorte, mis en œuvre une logique mimétique et, bien plus, un processus fictionnel. Le personnage – le génie – prend le pas sur la personne l'incarnant, le représentant, voire le « créant », et se voit attribuer une existence certes fictive mais douée d'une certaine autonomie qui le rend présent sinon réel, au point que la personne en vient à parler et à agir comme le personnage – voire à parler et à agir en tant qu'elle est le personnage. Que ce soit chez les adeptes du *zar* éthiopien (Leiris 1996), chez les fidèles du *vodu* des Fon du Dahomey (Maupoil 1943) ou chez les pratiquants du vaudou haïtien (Métraux 1958) – pour ne citer que ces quelques exemples –, tout se passe donc comme si, grâce aux esprits et génies qu'ils « s'inventent », les envoûtés se dotaient d'un véritable « vestiaire de personnalités » (Leiris 1996 : 942)¹⁹ d'où ils prélèvent, selon les circonstances, leurs humeurs, leurs maux et leurs ébats, jusqu'au moindre détail vestimentaire qui sert alors à identifier et, ce faisant, à singulariser les puissances qui s'emparent d'eux autant qu'ils s'en emparent, et d'où ils soustraient des attitudes et « des comportements tout faits, à mi-chemin de la vie et du théâtre » (*Ibid.*). Il en résulterait une sorte de « sabotage du transcendant » (Ireland 1994 : 89) au cours duquel le personnage s'apprivoise et au terme duquel la personnalité se fictionnalise, disons à la manière d'Humphrey Bogart qui, mégot aux lèvres, bord du feutre incliné sur le coin de l'œil, trench-coat serré à la taille, sera à jamais l'incarnation autant que le simulacre de Philip Marlow.

Pour de faux, pour de vrai

Toute opération fictionnelle – on peut admettre que la possession en est une – nous met face à un enchevêtrement extrêmement complexe de faits, de choses et d'êtres, dont on ne sait plus, au fond, de quel côté de la frontière séparant l'imaginaire du réel ils se situent. Quand bien même l'un des ressorts de la fiction

19. Il est probable que Michel Leiris ait pensé à Victor Hugo en forgeant cette expression et, en particulier, à cette étonnante digression sur l'argot qui apparaît dans le livre septième de la quatrième partie des *Misérables* (voir le Tome III de l'édition Hachette, Paris, 1978 : 11) où le narrateur écrit ceci : « L'argot n'est autre chose qu'un vestiaire où la langue, ayant quelque mauvaise action à faire, se déguise. Elle s'y revêt de mots masqués et de métaphores haillons ».

serait-il de faire *comme si* (on ne naît ni ne meurt vraiment sur scène ; on « revient » toujours d'une transe), il existe des situations où cette convention disons rhétorique est tellement artificialisée qu'elle remet en cause toute vraisemblance empirique qu'elle aurait cependant pour but de maintenir, et toute ressemblance qu'elle aurait pour tâche d'aménager, sans que cela nuise à son efficacité dramatique non plus qu'à la véridicité de ce qu'elle est censée représenter (la vraisemblance n'est certes pas un gage de véridicité comme nous le confirme chaque jour – je l'ai suggéré – la lecture ou l'écoute de faits divers). Non sans humour, c'est ce qu'avait déjà observé Théophile Gautier à propos d'une forme de fiction notable de notre culture, l'opéra : ce qui en fait selon lui les charmes, écrivait-il en 1858, « c'est que nulle part la convention n'est aussi forcée ni aussi éloignée de la nature. En effet, quoi de moins naturel que de voir un conspirateur recommander le silence en chantant à tue-tête ; une femme affligée exprimer son désespoir en faisant des cabrioles vocales... »²⁰

Il existe également des situations où le rapport de la fiction au réel se renverse totalement, de telle sorte que c'est la fiction qui en vient à prendre la place du référent, et même à *créer* du référent : en somme à *devenir monde*. Là encore, Michel Leiris avait eu l'intuition du parti que la réflexion anthropologique pourrait tirer de ces phénomènes à vrai dire peu ethnographiés où, notait-il en substance²¹, ce qui est issu du cerveau d'un romancier, d'un dramaturge ou d'un compositeur d'opéra – théâtre supposé d'une action plus ou moins imaginaire (inventée de toutes pièces ou empruntée à la tradition) – se mue « en lieu hautement historique, comme si cette action, devenue vraie, plongeait maintenant de solides racines dans la réalité topographique et la transfigurait » (Leiris 1976 : 233). L'auberge de Sparafucile à Mantoue, la maison de Madame Butterfly à Nagasaki, le tombeau de Roméo et Juliette à Vérone, la taverne de Faust à Leipzig, la maison de Desdémone à Venise, le bas-relief de la Gräfin de Jensen dans le cabinet de Freud, les « routes » de Don Quichotte en Espagne²², etc. (la liste n'est certes pas close), constituent de tels lieux, devenus des objets d'itinéraires touristiques et de visites guidées. S'agit-il pour autant, à l'inverse donc de l'effet de réel dans la fiction, d'un effet d'illusion dans le réel ? Qui d'autres, par exemple, que des amateurs d'opéra, et notamment de *Rigoletto* de Verdi, pourraient bien manifester le désir d'aller visiter l'auberge de Sparafucile ?

20. Cité par Michel Leiris (1992b : 28).

21. Dans un texte qui constitue une des séquences de *Frêle Bruit*, le quatrième tome de *La Règle du jeu*, (Leiris 1976 : 232-237), mais dont il convient de rappeler – ce qui certes n'est pas fortuit – qu'il fut d'abord publié en 1970, sous le titre « Miroirs à pèlerins », dans le volume d'hommages à Claude Lévi-Strauss (voir Jean Pouillon & Pierre Maranda, eds., *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Paris-La Haye, Mouton, tome I : 515-518). Dans son *Journal*, en 1979, Leiris reviendra sur cette question des lieux légendaires, et sur la nécessité d'en faire une histoire et une ethnographie, mais il l'oriente un peu trop rapidement, à mon sens, du côté d'une anthropologie de la croyance et du religieux, ne serait-ce qu'en avançant la comparaison avec les « précieuses reliques » que peut contenir une église (Leiris 1992c : 700).

22. Au moment de la composition de cet article, j'apprends par le journal *Le Monde* (daté du 24-25 avril 2005), que l'Espagne s'apprête à célébrer « dans la démesure » le quatre centième anniversaire de la « naissance » de *Don Quichotte*, le roi Juan Carlos ayant même inauguré les festivités en lisant à la télévision, juste avant les informations de la mi-journée du 23 avril, un paragraphe entier du *Quichotte* ; « trois cents personnes lui succéderont, à la même heure, jusqu'à la fin de l'année », conclut l'article.

fucile à Mantoue ? Des amateurs ? En tout cas, des connaisseurs qui, *a priori*, savent que c'est une illusion, un artefact qu'ils s'empressent d'aller voir ! De la même façon, ce sont souvent des cinéphiles avertis qui se rendent comme en pèlerinage sur le site de l'hôtel du Nord à Paris, au bord du canal Saint-Martin – lieu mythique du film éponyme de Marcel Carné –, tout en sachant qu'il s'agit là d'un leurre, et d'un leurre paradoxalement devenu réel, patrimonial et institutionnel puisqu'il a été récemment inscrit à l'inventaire des monuments historiques (alors que la bâtisse du film n'était déjà qu'un simulacre : un décor, une maquette, une copie due au peintre et décorateur Alexandre Trauner...). Dans le même ordre d'idée, et à la suite d'observations effectuées dans le parc d'Euro Disney, Marc Augé (1997b : 32 sq.) souligne l'« effet de surréalité » que provoquent l'architecture, l'échelle des bâtiments, le trajet ludique et l'économie touristique du lieu : il s'agit bel et bien d'une mise en spectacle du spectacle où « le décor reproduit ce qui était déjà décor et fiction » (*Ibid.* : 32). Et, d'une certaine manière, y retourne par le fait même que les visiteurs emploient une grande partie de leur temps et de leur parcours à (se) photographier et à (se) filmer, c'est-à-dire à remettre en image ce qui vient de l'image.

L'exemple du cachot de Monte-Cristo, sur lequel je me suis attardé il y a quelques années (Jamin 1990), est autrement fascinant, car la visite guidée qui nous en est aujourd'hui proposée, lorsqu'on se rend au château d'If, a été prévue et programmée par la fiction²³. Elle imite, réactualise celle que dans le roman, dix ans après son évasion, Edmond Dantès y entreprend. Guidé par le concierge du château, il revoit le cachot où il a sombrement croupi pendant quatorze ans, et cherche à raviver le passé effrayant dont, avec le temps, la douleur s'est atténuée, le souvenir estompé, si bien que son désir de vengeance lui apparaît sinon immotivé du moins insensé quant à ses conséquences quelquefois tragiques, comme le suicide de la femme de Villefort et la mort de son très jeune fils qu'elle a entraîné dans son geste (Dumas 1973, III : 528-538). C'est grâce à cette visite qu'il pense pouvoir « terrasser le doute » (*Ibid.* : 538) qui s'est emparé de lui non seulement par rapport à sa vie passée de détenu, par rapport à sa souffrance, mais par rapport à ce qu'il fut et qui il fut, c'est-à-dire un nom qui n'est plus le sien, ne peut plus être le sien, et dont il lui arrive de se demander s'il l'a été un jour, s'il n'est pas, somme toute, lui aussi devenu fictif. Il y aurait donc là une double feintise : dans la fiction elle-même où le personnage se duplique (Dantès en Monte-Cristo, et réciproquement), mais aussi dans la réalité qui, à ce moment-là et en cet endroit, en vient à copier la fiction – la vie imitant le roman, la personne le personnage – sur le modèle du « théâtre vécu ». Ce qu'Edmond Dantès a ressenti, je peux en vérité le ressentir, et le ressens en allant visiter « ce qui fut » son cachot au château d'If²⁴.

23. Ce que je n'avais pas suffisamment pris en considération dans ce précédent article (*Ibid.*), où je m'étais principalement interrogé sur le statut disons ontologique du cachot de Monte-Cristo, qui est référentiellement faux (il n'existe aucune chose dans le monde qui soit le cachot de Monte-Cristo) mais qui est attributivement vrai (ce cachot que j'ai sous les yeux pourrait être celui de Monte-Cristo si celui-ci avait existé).

24. « Depuis la Révolution de Juillet, il n'y avait plus de prisonniers au château d'If ; un poste destiné à empêcher de faire de la contrebande habitait seul ses corps de garde ; un concierge attendait .../...

Doit-on voir là une réponse possible à la question que soulève Christine Montalbetti à la fin de l'introduction de son anthologie sur la fiction ? Entre-t-on, se demande-t-elle (2001 : 40), dans la maison d'un écrivain ou d'un dramaturge, dans le musée qui leur est consacré, dans les lieux auxquels leur imagination a donné vie, comme on « entre » dans leurs fictions ? Imaginer qu'Alexandre Dumas avait, si j'ose dire, prévu le coup, en faisant revenir son héros à l'endroit même où se rendront plus tard ses lecteurs et admirateurs, serait, bien entendu, excessif²⁵. Il n'en reste pas moins que cette dimension à proprement parler autoréférentielle de la fiction (il y a bel et bien un château d'If, mais nulle part n'existent et n'existeront jamais dans ses entrailles les cachots d'Edmond Dantès et de l'abbé Faria) prend en l'occurrence une valeur dénotationnelle : il n'y a pas de château d'If autre que celui où furent emprisonnés Dantès et Faria. Supposons donc qu'on n'« entre » pas dans une fiction comme on pénètre dans le lieu où elle s'est fixée ou qui l'a fait naître, on n'en sort pas non plus de la même manière. Il se peut qu'il y ait un choc en retour et que cette fiction prenne alors un sens allégorique et, d'une certaine façon, une dimension mythique. Une visite à la villa Puccini de Torre del Lago, où la dépouille du compositeur repose quasiment dans le piano que sa musique animait naguère (Leiris 1973 : 214 ; 1992c : 549), ne peut manquer d'éclairer sous un jour nouveau et de manière hautement symbolique l'opéra *Turandot* que la maladie puis la mort ne lui permirent pas de terminer, et que Toscanini au moment de sa création en avril 1925 à la Scala de Milan (Puccini s'est éteint en novembre 1924) interrompit un moment après la scène du suicide de l'esclave Liù en disant : « Ici s'achève l'opéra du Maestro ; il en était là quand il est mort »²⁶. C'est comme si, observe Leiris (1973 : 214), Puccini, par le choix de cette sépulture, avait voulu « affirmé qu'un défunt peut mener, sous le manteau de son art, une existence seconde » ; « chance comparable », ajoute-t-il, « à celle du Prince Inconnu [Calaf] qui, dans *Turandot*, parvient à changer en une tendre amante la dure princesse [Turandot] dont il semblait n'avoir à attendre qu'un sort sanglant d'Yokanaan ou d'Holopherne ».

[suite de note 24] les curieux à la porte pour leur montrer ce monument de terreur, devenu un monument de curiosité. Et, cependant, quoiqu'il fût instruit de tous ces déboires, lorsqu'il entra sous la voûte, lorsqu'il descendit l'escalier noir, lorsqu'il fut conduit aux cachots qu'il avait demandé à voir, une froide pâleur envahit son front, dont la sueur glacée fut refoulée jusqu'à son cœur » (Dumas 1973, III : 528).

25. Encore que du madré et sybarite Alexandre Dumas on puisse s'attendre à tout : qu'il vive par exemple non seulement de ses fictions mais avec et dans sa fiction. En 1847, Dumas s'installe sur les coteaux de Port Marly (près de Saint-Germain-en-Laye), dans un château qu'il a fait construire et qu'il baptise du nom de Monte-Cristo, se réservant un cabinet de travail au dernier étage d'un castel bâti sur une pièce d'eau du parc (il voulut du reste en faire un parc littéraire où chaque allée porterait le nom d'un de ses ouvrages), et qu'il appelle naturellement le « château d'If ».

26. C'est à un élève de Puccini, Franco Alfano, que reviendra le soin de composer la scène d'amour finale de *Turandot*, non sans déclencher des polémiques et des réticences de la part de Toscanini notamment (voir, à ce propos, l'ouvrage très complet de Marcel Marnat, *Giacomo Puccini*, Paris, Fayard, 2005, pp. 619-666).

27. Sur le modèle des « îlots référentiels » (Montalbetti 2001 : 32), on pourrait les qualifier d'« îlots fictionnels ».

Ancienne carte postale (1904) du château d'If, aquarelle de Tamagno (coll. part.)

Le fait que les lieux que j'ai évoqués plus haut²⁷ soient devenus l'objet d'une fréquentation intense de la part de connaisseurs ou d'amateurs qu'on dit « éclairés » suffirait à démontrer que la transmutation de tels lieux ne relève ni d'un canular ni d'une supercherie dont ils seraient dupes, mais d'une sorte de truquage du réel dont ils seraient conscients et qu'ils acceptent, voire cautionnent. Si bien que la proposition suivante peut être avancée : pour croire à ce que, en la circonstance, on m'invite à voir – disons qu'il existe bel et bien un cachot de Monte-Cristo –, il faut supposer que j'aie quelque connaissance vraie de ce que j'aurai à croire mais que d'avance je sais être sinon faux du moins factice. Il arrive donc que des vessies puissent être prises, en toute connaissance de cause, pour des lanternes... Ma crédulité (par exemple celle qui me conduit, de passage à Marseille, à prendre le bateau pour aller visiter le château d'If) s'appuie d'abord sur un scepticisme, si ce n'est sur une réfutation : *je sais bien* que le cachot de Monte-Cristo ne réfère à rien qui fût réel *mais* cela ne m'interdit nullement de m'y rendre – et m'incite vraisemblablement à le faire, comme à le refaire.

Si Michel Leiris a, non sans raison, identifié les tournées dans de tels lieux à des pèlerinages, réintroduisant en somme un peu de croyance dans la fiction, elles n'en ont cependant que le semblant, n'en sont que le simulacre. Ce sont des pèlerinages « à blanc », comme on peut dire d'un tir qu'il l'est. Pas de cryptes au château d'If : juste des cachots humides. Pas de reliques : Edmond Dantès a pris soin, lors de sa dernière et ultime visite au château, d'extraire à tout jamais ce qui eût pu l'être, c'est-à-dire « les bandes de toiles sur lesquelles l'abbé Faria avait épanché tous les trésors de sa science », et que le concierge avait retrouvées derrière une des pierres

du cachot (Dumas 1973, III : 537). Aucune chance non plus que, en dépit de son nom Monte-Cristo, l'illustre pensionnaire du château d'If soit un jour, si l'on me passe ce mot-valise que l'actualité religieuse a fait surgir dans un rêve, « vaticano-nisé ». Ce sont, en fait, des pèlerinages « pour de faux » – expression que j'emprunte volontiers à celle que de jeunes enfants, jouant aux billes, utilisent couramment, faisant ainsi le partage entre celles gagnées « pour de vrai » qu'on garde au fond de sa poche, et celles gagnées « pour de faux » qu'on restitue à ses partenaires à la fin de la récréation²⁸, sans que pour autant les règles du jeu en soient modifiées. Seul l'enjeu change – l'enjeu mais pas l'implication. De mon séjour au château d'If, ce sont des cartes postales que j'adresse « pour de vrai » à des amis ou à des parents, c'est-à-dire des images d'une prison où gît un cachot « pour de faux ».

Permis de séjour

Cette allusion au *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas me conduit à m'interroger sur un autre phénomène fictionnel où ce ne sont plus seulement des lieux fabuleux qui prennent racine dans la réalité topographique, mais où ce sont des personnages romanesques, des « êtres littéraires » pour reprendre l'expression de Marcel Schwob (1957, 1960), qui s'immiscent dans la réalité sociale et y prennent vie. À la différence de ceux qui, s'incarnant dans le jeu d'un acteur, évoluent sur les planches d'un théâtre ou sur un plateau de salle d'opéra, notons que les personnages de roman sont doublement investis par l'imaginaire : au niveau de leur invention certes, mais aussi et surtout sur le plan de leur visibilité, de leur représentation, de leur réception. Ils ne peuvent être qu'imaginés. Du moins le *croit-on* !

Un nom propre, qu'il soit la marque historique d'un état civil ou le produit d'une création fictive, peut obtenir un visa de séjour dans le parler commun (Louis 2005), et, chemin faisant, acquérir ce qu'Umberto Eco (1998 : 136) nomme un « droit de citoyenneté » dans le monde réel. Qui n'a pas rencontré dans son milieu professionnel ou, parfois, dans son entourage familial, un Rastignac ou un Tartuffe ? Il se peut donc que des personnages fictifs servent à typer sinon à prototyper des caractéristiques psychologiques ou des comportements sociaux de personnes de la vie courante. Ils en deviennent en quelque sorte la métaphore (fonction de mémorisation) en même temps que la métonymie (fonction d'indexation). Ce qui, certes, suppose qu'ils soient pourvus de quelque consistance ontologique dans leur monde originel, c'est-à-dire dans le monde de la fiction, mais qui n'est pas nécessairement de nature référentielle. En d'autres termes – et il convient de rappeler cette évidence qui, comme toute évidence, soulève un problème –, la copie n'a pas à être conforme au modèle pour acquérir un droit à l'existence, d'autant plus qu'elle n'en retient, n'en offre et n'en fait valoir généralement qu'un trait, un détail, une particularité qui lui donne toute son « épaisseur », de telle manière, pour reprendre une remarque de Robert-Louis Stevenson (1992 : 345) à propos de son personnage James Durrissdeer, le maître de Ballantrae, qu'un grain de beauté sur la joue devienne une partie essentielle du personnage.

28. Sur cette distinction, voir aussi Schaeffer (1999 : 52-53).

C'est même tout le contraire qui se passe comme l'avait observé Marcel Schwob, avec sa perspicacité habituelle, au sujet des êtres littéraires, notamment ceux dus à la plume dudit Robert-Louis Stevenson :

« Aucun homme », écrivait-il (1960 : 73-74), « n'a la figure large comme un jambon [telle celle de Long John Silver] ; l'éclat des boutons d'argent d'Alan Breck, lorsqu'il saute sur le vaisseau de David Balfour, est hautement improbable. [...] Mais ce ne sont pas là des erreurs : ce sont des images plus fortes que les images réelles. [...] Ce sont des images irréelles, puisqu'aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité ».

L'improbable, l'in vraisemblance, l'absurde même (le Dr Jekyll découvre que sa propre main est devenue celle, velue, de Mr Hyde) ne suffisent donc pas à priver la fiction et les personnages qu'elle met en scène de toute raison de *se réaliser* et de *se mouvoir* au-delà des limites qui leur sont habituellement imparties. Nous vivons, dit encore Marcel Schwob, autant avec de vrais amis qu'avec « des amis irréels », et souvent « extravagants », qui ne sont pas moins vrais (*Ibid.* : 75). Il reste, toutefois, que ces liens d'amitié ne sont pas de la même intensité, ni que ces amis fassent partie d'un même cercle. Sans parler ici des personnages de conte auxquels de jeunes enfants peuvent s'identifier en toute *bonne foi*, qu'une Dulcinée ou une Euterpe soient avenantes, qu'un Breck ou un Balfour soient estimables, qu'un Don Juan ou un Don Quichotte deviennent fréquentables, qu'un Œdipe soit inévitable, cela peut se comprendre, et s'observe ! Mais *quid*, justement, d'un Rastignac ou d'un Tartuffe, qui, eux, ne sauraient vraiment séduire ni bien sûr « envoûter » la personne chez qui ils seraient censés s'incarner, ou auxquels celle-ci chercherait à s'identifier. Qui d'autres, en effet, que des acteurs, des comédiens – disons des professionnels de la fiction, qui connaissent parfaitement les « mensonges » du métier et les artifices du spectacle (Mannoni 1985 ; Hénaff 2000 : 371) – se laisseraient sans coup férir « posséder » par un Rastignac ou par un Tartuffe, et s'afficheraient au quotidien dans leurs habits de papier ou de scène, avec la dévotion feinte de l'un, l'arrivisme glacé de l'autre ? À moins d'admettre l'existence de cet état second que j'évoquais plus haut, ou de faire appel à la notion de « mauvaise foi » sartrienne, laquelle, de toute façon, repose sur un « mensonge à soi » avant d'être un mensonge aux autres (Sartre 1943 : 87).

Il semble évident que la manière de « vivre la fiction » – et avec la fiction – a ses règles de bienséance et de tolérance, suppose des niveaux de croyance, implique des degrés d'attirance et d'identification (Eco 2003). Elle est, au fond, soumise à des modes de négociation avec le réel et avec la véridicité, et obéit à des habitudes culturelles, des dispositifs sociaux, des processus psychologiques qui déterminent ou non ce qu'on pourrait appeler les courants de transhumance intertextuelle et extratextuelle des entités littéraires. Si la mise en fiction de la réalité – notamment de certaines réalités historiques – fait parfois peser un soupçon sur le sens et la véracité que l'on peut accorder à des faits qui deviennent au sens propre l'objet d'une affabulation, et si, en conséquence, elle conduit à se

poser des questions aussi bien épistémologiques qu'éthiques sur la légitimité d'une telle entreprise (Heinich & Schaeffer 2004 : 135 *sq.*)²⁹, l'inverse, c'est-à-dire la « mise en réel » de la fiction, n'en pose pas moins. Quels que soient leur vérité humaine et leur degré de ressemblance avec des personnes réelles, les personnages fictifs n'émigrent pas tous de la même manière, et tous n'ont pas le même droit de cité ni la même façon d'être cités (il va de soi que ces courants de migration fictionnels et les « séjours » auxquels ils donnent lieu sont en outre déterminés par chaque culture nationale, tout comme les cartes d'identité et les permis de résidence le sont)³⁰. Tant au niveau des personnages que des épisodes, des limites – elles ne sont pas nécessairement de l'ordre de la censure – semblent posées à l'intrusion des mondes de la fiction dans le réel, c'est-à-dire à l'exercice de ce « droit de citoyenneté » dont parle Umberto Eco.

Que toute fiction soit bonne à penser (l'histoire et la théorie littéraires l'ont parfaitement démontré) ne permet donc pas d'inférer que n'importe quelle fiction est *bonne à vivre* non plus qu'à *faire vivre*. Et le fait que quelques-unes le sont, d'autres pas, ne relèvent pas seulement de questions d'éthique, d'esthétique, de notoriété ou de popularité. La structure et l'organisation du récit y contribuent tout autant. C'est ainsi que la « dissociation » (Eco 1998 : 137), la fragmentation et la sérialisation de certaines œuvres de fiction, telles qu'elles apparaissent dans des genres comme le roman-feuilleton, le roman-fleuve, le roman à cycle, la saga ou la série proprement dite, prédisposeraient à ce que fussent extraits sans encombre, c'est-à-dire sans altérer le récit qui les a créés, des citations, moments, épisodes et personnages qui prendraient alors une valeur indicielle et archétypique (le phénomène Sherlock Holmes s'expliquerait ainsi) et qui autoriseraient « tous les jeux d'interaction possible » (*Ibid.* : 139). Cependant, toutes les œuvres dissociées ou dissociables ne donnent pas lieu à des transferts fictionnels, pas plus que ne sauraient en être écartées *a priori* toutes celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire celles dont ni lieux ni personnages ne peuvent aisément s'affranchir du récit, de l'intrigue. Contrairement à ce qu'avance Umberto Eco (*Ibid.* : 137), *Madame Bovary* a bel et bien été l'objet de courants migratoires, qu'ils soient intertextuels (par exemple le « bovarysme » de Jules de Gautier, et que Victor Segalen reprendra à son compte dans ses essais sur Rimbaud et Gauguin) ou extratextuels (outre Emma Bovary, songeons à Monsieur Homais). Je me suis moi-même essayé ici à une opération de ce type en convoquant, à tort ou à raison (ceci est une autre question), un personnage de

29. Voir également l'article de Nathalie Heinich dans ce volume, pp. 57-76.

30. Que de doux allumés, en Suisse, à Meiringen, le 4 mai de chaque année, rejouent, déguisés en costume d'époque (il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre), le combat puis la culbute de Sherlock Holmes et de son éternel ennemi, le professeur Moriarty, dans les eaux tourbillonnantes des chutes de Reichenbach (l'un et l'autre étant alors figurés par des mannequins), n'implique pas que d'autres allumés qui, en la circonstance, seraient moins doux puissent rejouer en toute licence l'assaut du Paradise Club, ou de son équivalent à Springfield (Missouri), et la libération puis le suicide – après que l'héroïne eut été séquestrée, pervertie et droguée par un dégénéré ressemblant étrangement au Popeye de *Sanctuaire* de William Faulkner – de la belle Miss Blandish de James Hadley Chase (1938), ouvrage qui eut une grande audience, connut une belle popularité (près de trois millions d'exemplaires vendus), et qui, en Europe, allait devenir l'archétype du roman noir !

fiction pour signifier une posture textuelle anthropologique. Mais peut-on dire de *Bartleby*, en dépit du portrait profondément dissociant qui en est dressé par le narrateur, qu'il provient d'un récit dissocié de Melville ?

On est donc en droit de se demander si à côté ou en plus de cette notion de « dissociation » des œuvres de fiction qu'Umberto Eco utilise de façon quelque peu mécanique, n'interviennent pas d'autres facteurs. Ce que Jerome Bruner (2002 : 26) appelle la « hauteur métaphorique », c'est-à-dire la capacité qu'aurait la fiction de s'élever au-dessus des détails du monde tout en se les appropriant, et la faculté qu'auraient les personnages de déborder leurs modèles tout en les singularisant, pourrait être l'un d'eux. On est même en droit de se demander si ce n'est pas au fond, et aussi paradoxal que cela paraisse, ce que je proposerai d'appeler l'assomption mythique qui, de fait, « prête vie » aux personnages que la fiction secrète. Si l'on admet en effet, à la suite de Claude Lévi-Strauss (1968 : 104 *sq.*), que le roman est une forme dégradée du paradigme mythique dans la mesure où « il procède d'imitations dénaturant progressivement leur source » (*Ibid.* : 105), alors importer les lieux ou les protagonistes qu'il met en scène serait une manière de le ressourcer, autrement et familièrement dit : de recoller les morceaux. Mais toute la question reste de savoir pourquoi la « hauteur métaphorique » ou l'assomption mythique s'applique à tel personnage de tel roman ou à tel lieu dépeint par celui-ci, de savoir au fond qui ou quoi décide de la transmigration de l'un ou de la transplantation de l'autre, et ce qui, en eux, motive qu'ils deviennent ainsi l'objet de représentations partagées.

Faute de pouvoir répondre dans l'immédiat à cette question dont l'examen suppose de longues enquêtes à la fois historiques et anthropologiques, nécessairement comparatives, contentons-nous d'observer que les transferts fictionnels qui viennent d'être évoqués (le catalogue est loin d'en être achevé) semblent aller à l'encontre de l'idée selon laquelle les textes fictionnels définiraient des mondes fermés, quand bien même seraient-ils quelquefois conçus comme des « mondes possibles ». C'est sur cet aspect-là de la fiction que se révèle insuffisante une approche du seul point de vue narratologique. Un récit, un roman, un drame décrivent un univers qui, certes, n'est pas réel, mais ils expriment quelque chose du monde réel et, dans une certaine mesure, y renvoient implacablement, que ce soit, comme nous l'avons vu, de manière intertextuelle ou extratextuelle, ou encore intratextuelle (c'est plus évidemment le cas – qu'on le regrette ou l'approuve – des drames lyriques, tragiques ou comiques qui se trouvent parfois projetés dans des temps et des espaces scéniques différents de leurs conception et création). C'est que ce monde en situation et en évolution – monde social et culturel – ne va pas sans lui-même exercer des pressions, voire des contraintes sur le sens ou sur la structure même du texte de fiction au niveau non seulement de sa production entendue au sens large (ce qui va de soi) mais de son « mode d'emploi » (cf. Bayard 2002, et ici même l'article de Sabine Chalvon-Demersay, pp. 77-112). Il n'est pas rare qu'autour et à propos d'une œuvre de fiction puisse s'observer l'émergence de « phénomènes sociaux collectifs, sinon religieux » qui, par conséquent, resituent le régime de fiction dans la société et dans l'histoire

(Augé 1997a : 148 *sq.*), et, d'une certaine manière, le régulent. De même qu'il existe des régimes d'historicité, comme l'a démontré François Hartog (2003), de même existerait-il, si l'on me passe l'expression, des régimes de fictionnalité variables selon les époques et les cultures.

Le fait est que la conjoncture, le public, les associations de lecteurs ou d'amis de..., la critique, l'histoire de la littérature ou, plus spécifiquement, les données fournies par la génétique du texte, ou encore par ce qu'on appelle aujourd'hui l'ethnocritique (quel que soit par ailleurs l'aspect souvent réducteur des analyses que présentent ces démarches en ramenant la compréhension du texte à ses avant- ou hors-textes), peuvent conduire à des relectures, à des réévaluations, à des requalifications du contenu aussi bien que de la forme des drames, récits et romans. Ce qu'on appelle donc leur réception, ou encore leur valeur d'usage, en somme leur historicité les font *devenir monde*. Au fil du temps, ils s'enrichissent (ou s'appauvrissent) de significations nouvelles (ou altérées) tout comme leurs personnages se trouvent dotés sinon de nouveaux traits du moins de traits retouchés selon l'époque et les interactions sociales où ils sont convoqués. Il n'est pas sûr, par exemple, que la phrase « C'est un vrai Tartuffe ! », formulée aujourd'hui, ait la même signification que si elle avait été lancée à la fin du ^{xvii}e siècle ou au moment de la séparation de l'Église et de l'État (du reste, il n'est pas sûr du tout qu'elle ait présentement quelque teneur descriptive ou quelque contenu référentiel que ce soit, mais que seul compterait le ton de l'énonciation dont rien qu'à l'entendre l'interlocuteur pris à témoin devrait se douter qu'il ne peut s'agir d'une déclaration flatteuse). D'une certaine façon, et parodiant Oscar Wilde, on pourrait dire qu'il y a « autant d'Hamlet que de mélancolies » et, ajoutons, autant de Tartuffe que d'hypocrisies...

Pour prendre un autre exemple – il n'a rien d'exceptionnel – que j'examinerai d'un tout autre point de vue plus bas, l'œuvre d'un écrivain tel que William Faulkner, un « fermier » blanc américain, de surcroît sudiste et se présentant, non sans bravade face à un public d'universitaires américains, comme un « vétéran d'une sixième année d'école primaire » (Faulkner 1964 : 66), n'avait pratiquement aucune chance d'être appréciée ni même lue ou commentée par les intellectuels, les écrivains et les membres de la communauté afro-américaine des années 1950, tout entière engagée dans la lutte pour les droits civiques. Et ce, non seulement pour des raisons idéologiques – Faulkner était un « gradualiste » convaincu, c'est-à-dire que, pour lui, l'intégration des Noirs devait « se mériter » intellectuellement et civiquement – mais à cause du contenu narratif de ses romans et, notamment, de l'image qu'ils offraient des Noirs à travers des personnages apparemment soumis, résignés, ignorants : des « manières d'être » plutôt que des « personnes », fait-il dire à Quentin Compson, le frère de Benjy, dans *Le Bruit et la fureur* (p. 111). L'attribution à Faulkner du prix Nobel de littérature en novembre 1950 n'a rien changé. Elle ne fut guère prise en compte. Ni par Richard Wright (ami de Sartre qui, pourtant, tenait le romancier Faulkner en considération), ni par Ralph Ellison, ni par James Baldwin qui ne la distinguait pas de celle de Harriet Beecher Stowe. Et ce n'est qu'à partir des années 1980 que des écrivains noirs tels que l'Américaine Toni Morrison ou le Martiniquais Édouard Glissant reconnurent l'importance à la

fois littéraire et « anthropologique » (au sens large) de cette œuvre, – la première (elle aussi lauréate en 1993 du prix Nobel de littérature) disant s'en être ouvertement inspirée, – le second allant jusqu'à consacrer à Faulkner une volumineuse, minutieuse et savante étude (Glissant 1996) à partir d'une conférence prononcée à la Southern University de Baton Rouge (Louisiane) en 1989, où il avait exhorté ses étudiants et collègues africains-américains, plutôt médusés, à « revisiter » Faulkner (Jamin 1998 : 206), – tous deux mettant l'accent sur la position stratégique qu'occupent les personnages noirs, comme du reste les personnages indiens (Lalande 2003), dans le récit faulknérien.

Des œuvres de fiction peuvent donc faire l'objet de controverses non seulement à cause de l'idéologie explicite (ou implicite) qu'elles véhiculent (ce qui est le plus courant), mais en raison de leur contenu narratif, c'est-à-dire des épisodes qu'elles relatent ou des personnages qu'elles présentent et dont la validité référentielle se trouve ainsi périodiquement mise en question³¹. Elles peuvent, elles aussi, faire l'objet de rectifications de lecture et même, comme nous allons le voir, d'écriture.

C'est pour quoi l'œuvre de fiction romanesque, tout comme le monde et les gens qu'elle décrit, sont de nature parfaitement recyclable. Admettons que ce soit là encore une évidence sociologique, il n'empêche que celle-ci dresse devant soi des abîmes de réflexion dès lors que c'est le créateur de fiction lui-même qui en vient à recycler ses personnages et, bien plus, qui en vient à reconnaître qu'il ne « les connaît ni ne les reconnaît guère »... Car non content de s'introduire dans notre univers social et de s'y installer, il arrive que les êtres de fiction échappent au contrôle si ce n'est à l'intimité de l'auteur qui, pourtant, les a imaginés et qui les fait se mouvoir dans des aventures et des intrigues de « pierre » (Rancière 2005 : 31). De ce point de vue, les situations, les mouvements et les pensées de personnages tout droit sortis du cerveau d'un romancier comme, par exemple (j'y reviens),

31. Malgré la réserve exprimée par Jean-Marie Schaeffer (voir *supra*, p. 29, note 13), et qui, du point de vue de la philosophie du langage, me semble parfaitement justifiée, je maintiens l'adjectif « référentiel » pour ce qui est du dernier exemple. Comme le décrit Raph Ellison dans son magnifique roman au titre fort éloquent s'agissant surtout d'un personnage noir, *Invisible Man* (roman qui ne sera traduit en français que dix-sept ans après sa parution, chez Grasset en 1969, par Robert et Magali Merle, sous le titre *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*), et comme le démontre LeRoy Jones (Amiri Baraka) dans son ouvrage, celui-ci de nature expressément « référentielle » (*Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968), les représentations du Noir américain ne vont pas sans provoquer des chocs en retour sur son être même au sein de la société blanche, raciste et puritaine – c'est-à-dire sur le « référent » qui lui-même devient l'objet de « représentations » selon un processus en boucle (l'« onclétomisme », par exemple, relève d'un tel système). Commentant *Invisible Man*, Pierre-Yves Pétilion (*Histoire de la littérature américaine, 1939-1989*, Paris, Fayard, 2003 : 176) observe que chacun aux États-Unis sait ou croit savoir ce qu'est un Noir, « du coup », ajoute-t-il, « personne ne le "voit" » ! Il s'agit bien là, au propre comme au figuré, d'une question de validité référentielle (à ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article sur la musicienne de jazz noire Billie Holiday et sur les réactions souvent hostiles, tant du côté « noir » que « blanc », que suscita son interprétation chantée d'un poème contre le lynchage ; voir « Voix sans issue. À propos de *Strange Fruit* », *L'Homme*, 2004, 170 : 199-229). Et on peut comprendre que Faulkner se soit vu reprocher d'avoir réduit ses personnages noirs – ce seraient, du reste, à peine des personnages (est-ce parce qu'ils auraient été conçus comme à peine des personnes ?) – à cette phrase-ci qu'il écrivit en regard du nom de Dilsey, la vieille domestique du *Bruit et la fureur*, et qui clôt *L'Appendice Compson* : « They endured ».

celle de William Faulkner, peuvent radicalement chambouler les rapports qu'on a coutume de poser entre le réel et la fiction, entre le référent et la représentation, et, *last but not least*, entre le mythe et le roman³².

Last wilderness

On sait que, chez Faulkner, les personnages ont tendance à migrer de textes en textes. Leurs va-et-vient, leurs allers et retours, leurs présences et absences sont tellement incessants et redondants que la temporalité, la causalité chronologique, le cours de l'histoire sont mis sens dessus dessous (Sartre 1975 : 85 *sq.*), de la même manière que se trouve mise en pièce la logique romanesque classique qui se fonde en grande partie sur l'agencement des actions et la succession des événements (Hénaff 2000 : 256-259). Tout se passe comme si, en se coulant dans une narrativité fuguée ou contrapuntique à laquelle recourt le récit mythique (Lévi-Strauss 1968 : 104-106), ces personnages cherchaient à faire *revivre*, de l'intérieur même du roman, par une sorte de magie du verbe et du conte (ce sont des gens de l'oralité, comme y insiste Faulkner, dont le mode d'expression narratif vire souvent au soliloque), le mythe originel qui les a projetés sur les rivières, les chemins, les terres et dans les grands bois du delta du Mississippi (Rouberol 1982 : 80 *sq.* ; Minter 2001 : 71-85). Mais ce mythe est épuisé, il n'en reste que des bribes de surcroît frappées de malédiction ; le récit lui-même se délite en redites. Humiliés, dépouillés, meurtris à cause de la guerre de Sécession, les héros faulknériens ne peuvent alors que ressasser sous une forme mythique dégradée – les codes cosmogoniques et cosmologiques tournent à vide – leur débâcle morale, sociale et militaire d'hommes blancs du Sud des États-Unis, et dont le genre de vie ne devint pas « très différent de celui de l'homme dans son taudis au sol boueux » (Faulkner 1964 : 51). L'âge qu'ils avaient voulu d'or n'aura été que de sang – un sang qu'il faut alors entendre au propre comme au figuré : celui que l'on a versé pendant la guerre, celui qu'à travers la filiation on a cherché à purifier mais qui deviendra maudit (Glissant 1996 ; Jamin 2000 ; Lalande 2003). En se mentant à eux-mêmes – ils se proclamèrent aristocrates alors qu'ils ne furent que des voyous – ces personnages disent pourtant quelque chose de la vérité : avoir cherché à fonder une communauté unique, pure et monochrome (en raison des barrières raciales qu'ils ont instituées) mais qui n'eut aucune autre alternative que de provoquer des tares (le Benjy du *Bruit et la fureur*), ou de semer des bâtards (le Charles Bon d'*Absalon ! Absalon !* ou le Joe Christmas de *Lumière d'août*). Par un de ces tours de passe-passe littéraire dont Faulkner a le secret, la fiction se transmue en mythe qui se résout en roman de mœurs.

Rien n'est plus significatif que la manière dont Faulkner insère les actions de ses personnages dans des étendues, des paysages, des lieux, des senteurs, des sons et des couleurs, comme s'il lui importait de retrouver les codes cosmologiques du

32. Sans doute n'est-il pas le seul auteur de fiction à brouiller ainsi les repères, mais c'est dans ses romans que ce phénomène me semble particulièrement saillant.

mythe d'origine, comme s'il fallait que l'énoncé des actions ne fasse qu'un avec la description du milieu (Pouillon 1993a : 293), lequel en vient à les absorber littéralement et à leur conférer un semblant d'intelligibilité en leur affectant un ensemble de coordonnées qu'on serait presque tenté de convertir en termes cartographiques³³. Chez Faulkner, le paysage est, si l'on peut dire, campé sans décor ni même décorum : ni bucolique, ni idyllique, ni romanesque, pas plus que tourmenté. Ce n'est certes pas celui des magnolias, cèdres, colonnades et crinolines, qu'a popularisé Margaret Mitchell, non plus que ceux du *wilderness* de Femimore Cooper, de la « frontière » de Jack London ou des « déserts » d'*Atala*. C'est un paysage en quelque sorte exténué – paysage fantôme mais pas fantomatique, mythifié mais pas romantique, un paysage peint en longs à-plats de couleur sépia :

«[...] et le paysage tout entier», que traverse Dilsey, la vieille domestique noire du *Bruit et la fureur* (p. 341), pour se rendre à la messe de Pâques, «était aussi plat, aussi dénué de perspective qu'un carton peint, dressé au bord de l'extrême de la terre plate, sur les espaces de soleil éventé, avril et le matin tout frémissant de cloches».

C'est un paysage qui *a été* et que, pour reprendre la célèbre image de Jean-Paul Sartre (1975 : 94), on regarde de dos, tels les passagers d'une voiture tournés vers l'arrière. Le *landscape* se réduit à des *landmarks*, le point de vue à des points de repère : traces ou signes d'une histoire qui ne peut que se ressasser, non point se poursuivre, encore moins se magnifier. Les lieux sont ici sans mémoire.

On se souvient sans doute de l'entrée en matière du *Bruit et la fureur* (1929, trad. fr. : 1938, rév. : 1972, 1977), où le monde tout autant que les êtres et leurs actes sont vus à travers les yeux de ce fabuleux « idiot », Benjy Compson, dont les pensées, toutes issues de sensations visuelles ou olfactives et toutes faites d'associations brutales – elles deviendront les points d'ancrage du roman –, semblent aussi impénétrables, embrouillées et indifférenciées que ces zones marécageuses du delta du Mississippi – les bayous – où se confondent la terre, l'eau et la végétation, de sorte que le lecteur ne sait bientôt plus sur quel sol il marche ni dans quelle nappe il patauge ni à quelle branche se raccrocher³⁴. C'est toute la vision du monde de Benjy, ce qu'on pourrait appeler son paysage intérieur, qui apparaît comme un bayou, où le rapport entre signifiant et signifié se trouve inversé : l'exclamation « Eh ! caddie ! » que lance un joueur sur le terrain de golf qui jouxte le jardin clos des Compson où Benjy est condamné à errer depuis son enfance lui fait croire que sa sœur Caddy est encore là – celle qui « sentait comme les arbres quand il pleut » (p. 38), et qui a quitté la maison familiale depuis dix-huit ans !

33. À noter que Faulkner lui-même s'y risqua en établissant, pour le *Portable Faulkner* de Malcolm Cowley (1977), une carte de son comté imaginaire du Yoknapatawpha.

34. Faulkner emprunta le titre de son roman à cette tirade de *Macbeth* (Acte V, scène V) : « La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur / Qui, son heure durant, se pavane et s'agite / Et puis qu'on n'entend plus : une histoire contée / Par un idiot, pleine de bruit et de fureur, / Et qui ne signifie rien » (cit. dans la traduction de Richard Marienstras 1981 : 115).

Rappelons-nous également cette extraordinaire scène d'ouverture de *Lumière d'août* (1932, trad. fr. : 1935, rév. : 1995) où une jeune femme, Lena Grove, parcourt pieds nus les chemins de poussière rouge du Mississippi, un maigre balluchon accroché à son épaule, allant à la recherche du père de l'enfant qu'elle porte en elle, et où, dans le « chaud silence, tranquille et balsamique » (p. 25) d'un après-midi d'été, il lui apparaît que les sons se séparent de ce qui les produit, si bien qu'ils semblent être toujours « en avance » – constat qui l'amène à imaginer que son amant, si tant est que la recueille la charrette dont, avant qu'elle la voie, pendant qu'elle est assise au sommet d'une côte, elle entend longuement grincer les essieux, « comme un double qui précéderait de six cents mètres son propre corps » (p. 25), que son amant donc l'entendra avant de l'apercevoir...

Bien d'autres illustrations de cette sorte d'écologie narrative, de cette rétrodiction et de cette prétérition auxquelles se livre Faulkner pourraient être évoquées. Mais je retiendrai surtout celle-ci qui me paraît traduire, tant sur le plan du contenu romanesque que de la structure narrative, cette assumption mythique que j'évoquais plus haut, et qui, en outre, accorde à un élément du paysage, le Vieux Père, c'est-à-dire le fleuve Mississippi, du nom que les Noirs du Delta lui ont donné (*Old Man River*), une fonction de *trickster*.

Les Palmiers sauvages (1939, trad. fr. 1952, rév. : 2000), un des romans les plus audacieux de Faulkner, fait alterner, chapitre après chapitre, deux récits décalés dans le temps et dans l'espace, et dont les événements aussi bien que les personnages demeurent jusqu'à la fin totalement étrangers les uns aux autres. Leur seule commune mesure se situe au niveau des transformations symboliques auxquelles donne lieu chaque saut de lecture, et qui sont autant de solutions proposées pour comprendre leur agencement interne et pour saisir le sens des oppositions et correspondances qu'ils recèlent, telles que, par exemple, l'iris d'un jaune peu commun des yeux de l'héroïne du premier récit où semblent se refléter les eaux boueuses et jaunes du Vieux Père qui occupe tout l'espace narratif du second³⁵.

Précisément intitulée « Les Palmiers sauvages », la première histoire, qui débute par le dénouement selon un procédé cher à Faulkner mais qui est significatif (*tout a déjà eu lieu*), relate la folle et brutale passion amoureuse entre deux êtres en rupture de ban, – lui, Harry Wilbourne, quittant le service de l'hôpital où il exerce son internat, – elle, Charlotte Rittenmeyer, abandonnant son mari, ses enfants et sa vie de bourgeoise néo-orléanaise : ils sont nommés comme le seraient de *véritables* personnages de roman.

La seconde histoire, qui a pour titre « Vieux Père », raconte la lutte héroïque pour la vie et la survie d'un forçat évadé et d'une femme enceinte recueillie sur les branches d'un arbre, se serrant au fond d'un canot fragile qu'emportent à la dérive, sous une pluie incessante et froide, les flots du Mississippi en crue : ils ne sont, quant à eux, jamais nommés mais désignés par un terme générique, « le grand

35. Sur ce point, voir les commentaires et explications que Faulkner a donnés lors de conférences dans des universités américaines (Faulkner 1964 : 185-190) ; voir également l'excellente notice que François Pitavy (2000 : 969-1013) consacre à ce roman pour son édition dans la Bibliothèque de la Pléiade.

forçat », « la femme », comme le sont les autres êtres qu'ils sont amenés à rencontrer au cours de leur périple absurde, « le Cajun », « le gros forçat », « le docteur », « le capitaine », etc., à la manière des personnages d'un conte (Pitavy 2000 : 985 sq.) ou d'un mythe. Non seulement par son intrigue mais par ses hyperonymes et son style indirect, cette seconde histoire se présente comme une sorte de contrepoint épique et fabuleux à l'idéalisme et au romantisme débridé qui animent les héros de la première histoire, mais où tout risque d'être emporté par le mascaret, choses, bêtes et gens – l'espoir d'être ailleurs et toute idée même de l'avenir.

Le Vieux Père est passé par là, rompant les digues qui le contenaient maladroitement, mais, revenu à son étiage, renvoyant les hommes à leur embastillement, à leur prison terrestre³⁶. « Le grand forçat » se retrouve captif malgré sa bravoure et l'aide qu'il apporta – lui, le malhabile, le déclassé, le demeuré – à l'accouchement de « la femme » sur un îlot désert et boueux ; et il rencontre, quelque dix ans plus tard, dans le même pénitencier, le héros du premier récit, Harry, devenu un meurtrier malgré lui (« le grand forçat » était un évadé malgré lui) en n'ayant pas su enrayer l'hémorragie survenue après l'avortement qu'il fit subir à sa compagne, Charlotte, et qui, dans un bungalow fouetté par « une brise de mer forte, emplie du bruit sec des palmiers invisibles » (p. 37), emporta celle-ci.

« Vieux Père » dépeint un monde sauvage, glauque, fangeux³⁷ – vision de « cauchemar pléistocène » (p. 269) dans lequel, à l'image d'un vaste bayou, les règnes minéral, végétal, aquatique, animal, voire humain (l'Homme, la Femme, l'Enfant), s'entremêlent, où surgissent des images primordiales (le vent, le fleuve, la pluie, la forêt, etc.), où se débat un héros, « le grand forçat » suffisamment « stupide et ignorant », (il possède quelques traits du Benjy du *Bruit et la fureur*) « pour accepter tout ce que les dieux lui [envoient] sans même savoir qu'on le [met] à l'épreuve » (Faulkner 1964 : 185), où vagit un nouveau-né – qui ne sera non plus jamais nommé – sur un tertre indien infesté de serpents et d'alligators, et que « le grand forçat », qui l'a aidé à naître, croit entendre venir du fond des eaux (p. 195). Un monde dévasté mais conçu comme originaire et dont la description prend alors l'allure et le ton du récit cosmogonique : sorte de transposition miniaturisée et parodique du Déluge.

La « fugue » de Charlotte et d'Harry³⁸, tout entière située dans cet autre monde quant à lui intermédiaire auquel confine l'adultère, n'est que le tragique reflet de ce récit des premiers temps, même s'il atteint la dimension mythique, qu'il vaudrait mieux qualifier de chimérique, de l'amour fou derrière lequel, presque toujours, rôde la mort.

36. D'où le titre original que Faulkner avait choisi de donner à ce roman : *Si je t'oublie Jérusalem*, allusion au psaume 137 (*Ballade de l'exilé*) de La Bible, qui évoque comment les juifs en captivité à Babylone se jurèrent de ne pas oublier leur patrie. Et c'est sous ce titre qu'ont été republiés récemment *Les Palmiers sauvages*, dans une traduction revue par François Pitavy (Paris, Gallimard, 2001).

37. Notons que c'est une image de boue souillant le fond de culotte blanc d'une petite fille grimée dans un pommier, et que regardent ses frères restés au pied de l'arbre – image presque sortie d'un rêve ou d'un film et dont Faulkner avoua qu'elle l'obséda pendant de nombreuses années –, qui sera à l'origine du *Bruit et la fureur* et, surtout, du soliloque de Benjy (voir Faulkner 1964 : 43).

38. La métaphore est de Faulkner lui-même, qui a toujours associé l'écriture des *Palmiers sauvages* à une composition musicale en forme de fugue (*Ibid.* : 184).

En somme, la fiction mise en œuvre dans *Les Palmiers sauvages* est à triple facette : non seulement elle se dédouble alternativement et successivement en une histoire romanesque, « Les Palmiers sauvages », où joue l'illusion référentielle, et en une histoire fabuleuse, « Vieux Père », où ne joue que l'illusion fictionnelle³⁹, mais on apprend que cette dernière histoire, jusque-là rapportée sur le mode impersonnel et extravagant du conte, est narrée par « le grand forçat » devant et pour ses compagnons de bagné – histoire qui est soi-disant la sienne, c'est-à-dire, et peut-être, une affabulation, une nouvelle fiction... La récitation, et la répétition imagine-t-on, auraient pu lui donner la teneur du conte ou du mythe (tous les ingrédients s'y trouvent en effet réunis) s'il n'y avait eu ces mots du « grand forçat » sur lesquels s'achèvent *Les Palmiers sauvages* et qui retentissent alors comme une sorte de « retour au réel », comme le retour au romanesque, ne serait-ce qu'en ramenant l'épique au trivial : « Les Femmes. Font chier ! » dit « le grand forçat » (p. 351), apprenant que son « équipée héroïque » lui a coûté dix années de bagné en plus. Les personnages de Faulkner ont beau chercher du mythe, ils ne trouvent que de la fiction, comme si c'était celui-ci qui devait créer celle-là. Il est vrai que Faulkner aura souvent recours, tant pour les titres de ses romans (*Si je t'oublie Jérusalem, Descends, Moïse, Absalon ! Absalon !*) que pour certains épisodes et même personnages, au récit biblique.

Feintise ethnographique

Contrairement à la trame romanesque classique, les héros de Faulkner ne savent pas ce qui les attend ni à quoi ils doivent s'attendre, ni même ce qu'ils vivent ou subissent, ici et maintenant : l'événement – voire le dénouement – *est déjà produit* et ne laisse qu'un souvenir cuisant à la manière d'une coupure ou d'une brûlure dont on ne ressent la douleur qu'après s'être coupé ou brûlé : « C'est comme l'instant de la virginité », se dit Harry Wilbourne dans *Les Palmiers sauvages* (p. 157), « [...] », cet état, ce fait qui n'existe vraiment qu'à la minute même où on sait qu'on le perd ». « Ils ne prévoient jamais » (Sartre 1975 : 94). Pas plus, d'ailleurs, que ne le font ni ne savent le faire le lecteur ou même l'auteur ainsi que celui-ci le laisse entendre par cette remarque concernant les personnages de ses romans, qui sont pourtant de sa propre invention :

« [...] à l'âge de 30 ans je ne connaissais pas ces gens comme je les connais à 45, et les conclusions que je tirais de leur comportement n'étaient pas toujours correctes, ni d'ailleurs toujours exactes les sources auxquelles je m'étais fié à l'époque »⁴⁰.

Venant d'un romancier, la remarque est on ne peut plus singulière, car elle ouvre, si l'on peut dire, l'œuvre de fiction sur le réel, et, dans le même temps, la renvoie vers le mythe dans la mesure où les actions des personnages ne semblent avoir

39. Bien que la grande crue du Mississippi au printemps 1927 en constitue la toile de fond.

40. Passage extrait d'une lettre datée du 18 février 1946 et que Faulkner adresse à Malcolm Cowley (Faulkner 1981 : 264) – le maître d'œuvre du *Portable Faulkner* qui allait paraître aux États-Unis en 1946 (Cowley 1977) –, pour justifier la composition de *L'Appendice Compson* où il précisera les relations généalogiques entre les personnages du *Bruit et la fureur*. J'ai déjà cité et commenté plus longuement cette lettre dans un article précédent (Jamin 1998 : 210 sq.).

d'autres référents que ceux-là mêmes qui, à tort ou à raison, les commettent ou les ont commises, ni d'autres significations que les positions qu'ils occupent les uns par rapport aux autres – ce qui caractérise, entre autres, la narration mythologique (Hénaff 2000 : 257). Les personnages vieillissent, ils ont dit ou se sont dit de nouvelles choses, ils ont évoqué ou se sont remémoré de nouveaux souvenirs ; ils sont pris dans un rapport avec la durée et l'espace sur lequel ne pèse plus aucune autre contrainte que celle qu'ils se donnent ou cherchent à se donner, puisque, nous l'avons vu, *tout a déjà eu lieu* et que, dès lors, ils ne peuvent se comprendre et s'entendre qu'au futur antérieur (Bleikasten 1993 : 38).

En ce sens, Faulkner va bien au-delà de la fonction que Sartre (2003 : 67) assignait à la littérature⁴¹, mais, du même Sartre (1975 : 68), il aurait pu retenir que le romancier n'est pas là pour inventer des « figures muettes » que l'on inscrit dans un récit comme « des angles dans un cercle ». Bien qu'ils soient des créations imaginaires, qu'ils usent et abusent du soliloque, les personnages de Faulkner sont placés en quelque sorte aux frontières du récit, leur existence est perçue de l'extérieur, et leur connaissance estimée perfectible – dès lors sujets et objets d'un discours qui prend les apparences d'un récit factuel. Au fil du temps et à mesure que l'« enquête » progresse (Faulkner parle effectivement de « sources »), leurs conduites et pensées deviennent théoriquement plus intelligibles. Ce qui semble les situer hors du champ fictionnel proprement dit, puisque, à force de les fréquenter, de les revoir et de les écouter de nouveau, on devrait mieux les connaître et mieux comprendre leurs « querelles tribales », comme tout ethnographe, en revisitant régulièrement son terrain, aspire à déchiffrer celles qui empoisonnent l'existence de ses interlocuteurs ou qui l'ont lui-même empoisonné, si bien qu'on serait tenté de voir dans la remarque de Faulkner rapportée plus haut, et qui est au fond une boutade, une sorte de feintise ethnographique. Je dis bien *feintise* car ce serait fâcheux, de surcroît erroné, de ne percevoir dans les romans du Yoknapatawpha (comté imaginaire des romans de Faulkner) qu'un décalque du jeu social dans le comté de Lafayette (Mississippi), ou de n'y entendre qu'un écho des dires de ses habitants, ainsi qu'ont eu tendance à le faire des sociologues, des anthropologues, voire des psychanalystes en se penchant sur des romans dits « réalistes » ou « naturalistes » qu'ils ont parfois élevés au rang de documents sociologiques ou qu'ils ont pris pour des essais d'anthropologie ou de psychologie intuitives (le Benjy du *Bruit et la fureur* n'est pas un « cas de personnalité autiste », c'est d'abord et avant tout un *personnage*). Une telle approche est en fait contaminée par l'illusion réaliste qu'elle s'attache pourtant à pressurer dans les romans en question pour en extraire les seuls impacts référentiels ou en déceler le flair analytique⁴². En d'autres termes, on se trouverait là face à une position inversée par rapport à celle que j'évoquais au début de cet article : au « Tout est fiction » se substituerait un « Tout est archive ».

41. « Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la générosité du lecteur » (*Ibid.*). Michel Butor (1971 : 342) et Nathalie Sarraute avaient bien perçu ce phénomène de « lecture partagée » que déclenche l'art romanesque de Faulkner (voir Pitavy 2001 : 213-214).

42. Voir, sur ce point, les critiques que Françoise Zonabend (2003 : 288 *sq.*) formule à l'encontre de cette position. Voir également celles de Florent Champy (2000) à propos des lectures sociologiques de Marcel Proust.

Or Faulkner n'est pas à proprement parler un « romancier du réel » (Dubois 2000), et ses récits ne peuvent être réduits ni *a fortiori* rattachés, fût-ce de loin, à des matériaux non plus qu'à des dossiers ou des esquisses anthropologiques qui auraient pour objet l'ancienne société sudiste américaine. Faulkner n'en est et n'a jamais prétendu en être l'historien. Mais qu'il lui faille maintenir une forme d'illusion, qu'on l'appelle réaliste ou référentielle, cela semble évident, non plus pour faire « comme si » mais pour « donner à voir autrement », y compris à l'intérieur de l'œuvre où les changements de focale sont continuels – lui-même se réservant la possibilité, en tant que créateur de fictions, non seulement de voir autrement et selon d'autres angles, mais, tel un peintre, de revenir constamment sur le motif tout en se décalant par rapport à lui : « il ne s'agit pas de reculer les choses, mais de se reculer soi-même devant elles » (Pouillon 1993a : 251). À la manière de Bertolt Brecht (1979) dans l'ordre du théâtre, le but clairement avoué de Faulkner (1964) n'est pas de copier le réel, mais de « mettre au jour ses rouages » (Sarrazac *et al.* 2005 : 177). De sorte que « les torsions, les transpositions, les transformations » qu'il fait subir à la réalité objective, au « référent » aussi bien qu'à ses représentations, et aux conventions mêmes du récit, apparaissent comme autant d'opérations préalables à la recherche de leur structure (*Ibid.*), qu'elle soit donc celle de la réalité ou de la fiction, de l'histoire ou du mythe. S'il y a un « réalisme » chez Faulkner, c'est d'un réalisme de la structure qu'il faudrait parler (Pouillon 1993a : 286). Tableaux généalogiques, cartes géographiques, notices biographiques, listes de noms ne sont là aussi que des points de repère – des *landmarks* – mais qui peuvent sans cesse bouger en fonction de la bougeotte des personnages au sujet desquels Faulkner (1964 : 69 *sq.*, et *supra*) a souvent reconnu qu'il n'était sûr de rien, si ce n'est des *relations* qu'ils entretiennent entre eux, entre eux et lui, entre eux, lui et nous lecteurs. Sans doute aurait-il souhaité commencer par dire de ses personnages ce que Melville, qu'il aimait lire, dit de son héros au tout début de *Moby Dick*, simplement ceci : « Call me Ishmael », et que Jean Giono a magnifiquement traduit par « Je m'appelle Ishmaël. Mettons. », signalant d'emblée que c'est la nomination des gens et la dénomination des choses que Melville, ainsi qu'il le fait plus systématiquement dans *Bartleby*, entend de faire vaciller dans leur certitude⁴³. Faulkner le suivra sur ce terrain-là. Il n'y a pas d'*essence* du personnage. La boutade que j'ai rapportée plus haut et que l'on peut mettre en parallèle avec cette surprenante pensée prêtée cette fois à Harry Wilbourne dans *Les Palmiers sauvages* : « *Ce sont les livres,* » pense-t-il, « *les gens dans les livres, qui devraient inventer et lire nos histoires à nous* » (p. 75, en italique dans le texte), est donc à prendre au pied de la lettre. C'est l'auteur qui en vient à *sirréaliser* dans ses personnages.

43. Ce ne sera pas le cas des autres traductions en français, voulues plus littérales, mais qui, ce faisant, perdent toute la nuance introduite par le « Call me... » du narrateur (si ce n'est sur le plan de l'orthographe de son nom !) : cela va donc de « Appelons-moi Ismahel » (Armel Guerne, aux éditions du Sagittaire, Paris, 1954) à « Appelez-moi Ismaël » (Henrielle Guex-Rolle, aux éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1970).

En vérité, la fiction chez Faulkner fait apparaître, que ce soit dans son élaboration ou sa réception, des phénomènes qu'on pourrait qualifier, en empruntant la notion aux formalistes russes du début du ^{xx}^e siècle et, d'une certaine manière, en la détournant, de « défamiliarisation » (l'immersion mimétique n'est donc jamais assurée, tant du côté du lecteur que, paradoxalement, du romancier⁴⁴), c'est-à-dire des phénomènes qui « introduisent un déplacement, une perturbation dans les automatismes de la représentation », et qui tendent à renouveler la sensibilité linguistique des lecteurs par l'introduction de figures qui dérangent les formes habituelles de leur perception (Compagnon 1998 : 246-247). Chez Faulkner, l'effet de réel, par exemple, a moins une fonction de reconnaissance, de stabilisation, de familiarisation qu'une fonction que je pourrais qualifier d'« exotisante », au sens où elle introduit presque toujours, selon la formule consacrée, une « inquiétante étrangeté » ou un déséquilibre narratif qui vire parfois à la parodie. Et c'est même cet effet de réel qui, paradoxalement, peut produire un effet de sidération, un phénomène de distanciation. Qu'il me suffise de rappeler ici la scène où les héros des *Palmiers sauvages*, Harry Wilbourne et Charlotte Rittenmeyer, vont faire l'amour pour la première fois dans le compartiment d'un train les emmenant à Chicago (p. 82), et dont Faulkner ne peut s'empêcher de ramener l'érotisme qu'on eût imaginé torride à une image de catalogue de lingerie, par surcroît millésimée : « Quand il se retourna, Charlotte avait ôté sa robe qui formait par terre un cercle autour de ses pieds et elle attendait debout, en petite tenue, celle des dessous de 1937, le visage caché dans les mains... »

Sur un plan formel et strictement narratif, il ne fait pas de doute que le soliloque de Benjy dans *Le Bruit et la fureur*, les histoires alternées des *Palmiers sauvages*, les monologues accolés de *Tandis que j'agonise*, ou ceux imbriqués de *Absalon ! Absalon !*, dérangent (Cohn 2001 : 179), comme dérange le rapport vacillant que Faulkner dit entretenir avec ses personnages. De ce point de vue, la défamiliarisation des romans de Faulkner évoque – Jean Pouillon (1993a) et Édouard Glissant (1996) l'ont bien perçu – l'expérience anthropologique, ne serait-ce que par le décentrement et le dépaysement qu'elle occasionne de fait, et qui entraînent une « défamiliarisation » des valeurs et des représentations de l'ethnographe ; comme le soulignait Claude Lévi-Strauss (1950 : XXVII), la pratique du terrain inflige à celui-là non seulement la mesure de son ignorance mais des farouches « insultes et démentis à ses idées et à ses habitudes très chères ». De ce point de vue également, l'œuvre de Faulkner, par ses sujets, son écriture, sa texture discursive appartiendrait de plein droit au « territoire de questionnements de l'anthropologie » sinon à celui de ses « savoirs » (Zonabend 2003 : 291), avec, en plus, le privilège que s'octroie tout auteur de fiction de s'aventurer là où l'historien, le sociologue, l'anthropologue ne peuvent aller, c'est-à-dire dans la conscience (ou l'inconscience) des gens qui habitent et parcourent des mondes perdus, car irréels, mais pas nécessairement clos (Vatan 2000 : 11 sq.).

44. Sur cette question de l'immersion mimétique dans la fiction artistique, voir, dans ce volume, l'article de Jean-Marie Schaeffer, pp. 19-36.

Il ne s'agit pas de se demander ce que l'anthropologie peut apporter à la lecture des romans de William Faulkner : nous nous doutons qu'il n'a et n'a eu nul besoin de ses méthodes pour dépeindre son comté imaginaire ni de ses notions pour décrire les us et coutumes de ses habitants non moins imaginaires, pas plus que les lecteurs n'en ont besoin pour s'y rendre et assister aux « affaires tribales » de gens qui s'étendent à repenser leurs origines. De plus, comme le souligne Pierre Bayard dans un petit ouvrage roboratif (2004 : 17), le fait de percevoir une œuvre « à travers un système constitué, a pour conséquence de négliger ce qu'elle pourrait apporter d'original à la réflexion sur le psychisme [ou le social] et donc de ne pas lui accorder toute l'attention qu'elle mérite ». Il n'y a donc pas lieu d'en faire une ethnocritique. Il s'agit plutôt de se demander, pour paraphraser Claude Romano (2005 : 19), en quoi la lecture de cette œuvre apporte quelque chose à l'anthropologie. Non pas tant sur le plan des documents et matériaux qu'elle lui présenterait en quelque sorte « en chambre », mais soit au niveau de ce que, à la suite de Claude Lévi-Strauss (1971 : 571), on pourrait appeler « les ressorts intimes » et sensibles du fonctionnement d'une « tribu » (en l'occurrence celle de personnages sudistes américains dont, à travers le « roman joué », Faulkner nous présente une sorte de « mythe vécu »), de ses croyances, de ses coutumes et de ses représentations ; soit au niveau de ce que Maurice Merleau-Ponty (1965 : 116) identifiait comme une « *variation imaginaire* » des rapports sociaux, « au regard de laquelle, sans doute, ils recevront une signification neuve ». Soit encore au niveau de ce que Pierre Bayard (2004 : 143) nomme les « effets de relance théorique » auxquels conduisent les textes littéraires qui comportent de nombreuses potentialités spéculatives et dont certaines « demeurent inexploitées ».

C'est ainsi que les romans de Faulkner, pour la plupart limités, et je dirai étroitement limités au comté imaginaire du Yoknapatawpha, posent de manière constante, bien que fragmentaire, le problème du métissage au sein d'une société raciste, esclavagiste et coloniale, et conduit à le repenser ainsi qu'Édouard Glissant (1996) l'a suggéré, sans compter qu'ils soulèvent des questions éminemment anthropologiques telles que l'inceste, la filiation, la gémellité, l'alliance, le rapport à l'origine et à la nature – questions qui toutes traversent ses récits et en deviennent même les thèmes obsédants (Pouillon 1993a ; Jamin 1998, 2000 ; Lalande 2003). Et celle du mythe, de ses rapports avec le monde et la fiction, n'est certainement pas la moins obsédante de toutes. Dans cette perspective, l'œuvre de Faulkner nous montre – ce sera provisoirement ma conclusion – comment dans la fiction, et dans la fiction romanesque, se renouent les fils du mythe qu'en tant que genre le roman aurait justement contribué à dénouer ; elle nous montre en somme comment peut fonctionner non seulement une pensée mythique mais, au travers de personnages romanesques, la pensée du mythe, et comment celui-ci se pense en eux. Tels que dans le mythe, le sens du roman, aussi bien que le sens des actions qui y sont narrées, ne peuvent être détachés de sa structure (Pouillon 1993a : 286-287). On est donc amené à se dire que, en tant qu'anthropologue – mais pas seulement –, il faut lire William Faulkner, et que, parodiant Jean-Paul Sartre (1975 : 17), il faudra le relire.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: possession – croyance/belief – mythe/myth – fiction/fiction – *Bartleby* (Herman Melville) – *Le Comte de Monte-Cristo/The Count of Monte-Cristo* (Alexandre Dumas) – *Les Palmiers sauvages/The Wild Palms* (William Faulkner).

BIBLIOGRAPHIE

Augé, Marc

1989 « Ambivalence et ambiguïté », *Traverses* 47 : 21-28.

1997a *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris, Le Seuil (« La librairie du xx^e siècle »).

1997b *L'Impossible voyage. Le tourisme et les voyages*. Paris, Payot & Rivages.

Barthes, Roland

1964 *Essais critiques*. Paris, Le Seuil.

Bayard, Pierre

2002 *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Minuit.

2004 *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris, Minuit (« Paradoxe »).

Bazin, Jean

2002 « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », in Yves Michaud, ed., *Université de tous les savoirs. L'histoire, la sociologie et l'anthropologie*. Paris, Odile Jacob : 77-91.

Bleikasten, André

1993 « Sanctuaire » de William Faulkner. Paris, Gallimard (« Foliothèque »).

Boyer, Pascal

1989 « Pourquoi les Pygmées n'ont pas de culture ? », *Gradhiva* 7 : 3-17.

2003 *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*. Paris, Gallimard (« Folio essais »).

Brecht, Bertolt

1979 *Petit organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche : 7-54. [Éd. orig. all. : 1948 et 1954, trad. de Jean Tailleur.]

Bruner, Jerome

2002 *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris, Retz. [Éd. orig. américaine : 2002, trad. de d'Yves Bonin.]

Butor, Michel

1971 [1960] *Essais sur les modernes*. Paris, Gallimard (« Idées »).

Canguilhem, Georges

1983 *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris, Vrin.

Champy, Florent

2000 « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de *À la recherche du temps perdu* », *Revue française de sociologie* 41 (2) : 345-364.

Chase, James Hadley

1938 *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*. Paris, Gallimard (« Série noire »).

Ciarcia, Gaetano

2003 *De la mémoire ethnographique. L'exotisme du pays dogon*. Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (« Les cahiers de l'homme »).

Clifford, James

1985 « De l'ethnographie comme fiction. Conrad et Malinowski », *Études rurales* 97-98 : 47-67.

Cohn, Dorrit

2001 *Le Propre de la fiction*. Paris, Le Seuil. [Éd. orig. américaine : 1999, trad. de Claude Harry-Schaeffer.]

Colley, Jean-Paul

2004 « L'ethnographie, essais d'écriture », *Critique* 680-681 : 139-149.

Compagnon, Antoine

1998 *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Le Seuil (« Points essais »).

Cowley, Malcolm, ed.

1977 [1946] *The Portable Faulkner*. New York, The Penguin Books.

Cusset, François

2003 *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie, et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, La Découverte.

Dubois, Jacques

2000 *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris, Le Seuil (« Points essais »).

Dumas, Alexandre

1973 [1846] *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris, Le Livre de poche, 3 tomes.

Eco, Umberto

1998 *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris, Le Livre de poche (« Biblio essais »). [Éd. orig. américaine : 1994, trad. de Myriem Bouzaher.]

2003 *De la littérature*. Paris, Grasset. [Éd. orig. italienne : 2003, trad. de Myriem Bouzaher.]

Faulkner, William

1964 *Faulkner à l'Université*. Paris, Gallimard (« Connaissance de soi »). [Éd. orig. américaine : 1959, établie par Frederick Gwinn & Joseph Blotner, trad. de René Hilleret.]

1981 *Lettres choisies*. Paris, Gallimard (« Du monde entier »). [Éd. orig. américaine : 1977, établie par Joseph Blotner, trad. de Didier Coupaye & Michel Gresset.]

Gardin, Jean-Claude

2001 « Modèles et récits », in Jean-Michel Berthelot, ed., *Épistémologie des sciences sociales*. Paris, PUF : 407-454.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books.

Genette, Gérard

1991 *Fiction et diction*. Paris, Le Seuil (« Poétique »).

Glissant, Édouard

1996 *Faulkner, Mississippi*. Paris, Stock.

Goody, Jack

2003 *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris, La Découverte. [Éd. orig. anglaise : 1997, trad. de Pierre-Emmanuel Dauzat.]

Hartog, François

2003 *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Le Seuil (« La librairie du XXI^e siècle »).

Heinich, Nathalie & Jean-Marie Schaeffer

2004 *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*. Nîmes, Jacqueline Chambon (« Rayon art »).

Hénaff, Marcel

2000 *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*. Paris, Press Pocket (« Agora »).

Ireland, John

1994 *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*. Paris, Éd. Jean-Michel Place.

Jamin, Jean

1977 *Les Lois du silence. Essai sur la fonction sociale du secret*. Paris, Maspéro (« Dossiers africains »).

1990 « Lieux-dits, lieux écrits. Fragments d'un discours sur le peu de réalité », in Jacques Hainard & Roland Kaehr, eds, *Le Trou*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie : 15-35.

1998 « Une société cousue de fil noir », *L'Homme* 145 : 205-220.

2000 « Des maisons impossibles. Le nom, la race et la terre au Yoknapatawpha », *L'Homme* 154-155 : 525-546.

Keck, Frédéric

2004 *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*. Paris, PUF (« Philosophies »).

Lalande, Aude

2003 « L'impossible de la fondation. Les Indiens de William Faulkner », *L'Homme* 166 : 31-58.

Leiris, Michel

1968 « Zar » in Georges Balandier & Jacques Maquet, eds, *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris, Hazan : 442-443.

1973 *L'Âge d'homme*. Paris, Gallimard.

1976 *Frêle Bruit*. Paris, Gallimard.

1992a *Zébrage*. Paris, Gallimard (« Folio essais »).

1992b *Operratiques*. Paris, POL.

1992c *Journal 1922-1989*. Paris, Gallimard.

1996 *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, in Miroir de l'Afrique. Paris, Gallimard : 891-1061 (« Quarto »).

Lévi-Strauss, Claude

1950 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF : IX-LII.

1955 *Tristes Tropiques*. Paris, Plon.

1968 *L'Origine des manières de table. Mythologiques III*. Paris, Plon.

1971 *L'Homme nu. Mythologiques IV*. Paris, Plon.

Louis, Pierre

2005 *Du bruit dans Landerneau. Dictionnaire des noms propres du parler commun*. Paris, Arléa (« Arléa-Poche »).

Malraux, André

1977 *L'Homme précaire et la littérature*. Paris, Gallimard.

Mannoni, Octave

1985 [1969] *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris, Seuil (« Points essais »).

Marienstras, Richard

1981 *Le Proche et le lointain*. Paris, Minuit.

Maupoil, Bernard

1943 *La Géomancie à l'ancienne Côte des esclaves*. Paris, Institut d'ethnologie.

Merleau-Ponty, Maurice

1965 *Éloge de la philosophie et autres essais*. Paris, Gallimard (« Idées »).

Métraux, Alfred

1958 *Le Vaudou haïtien*. Paris, Gallimard.

Meunier, Jacques

1991 « Fictions et mythes ethnologiques », in Pierre Bonte & Michel Izard, eds, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF : 278-280.

Minter, David

2001 *Faulkner's Questioning Narratives. Fiction of His Major Phase, 1929-1942*. Chicago, University of Illinois Press.

Montalbetti, Christine, ed.

2001 *La Fiction*. Paris, GF-Flammarion (« Corpus »).

Pavel, Thomas

1988 *Univers de la fiction*. Paris, Le Seuil (« Poétique »).

Pitavy, François

2000 « Notice sur *Si je t'oublie Jérusalem* (Les Palmiers sauvages), in William Faulkner, *Œuvres romanesques, III*. Paris, Gallimard : 969-1013 (« Bibliothèque de la Pléiade »).

2001 « Le Bruit et la fureur » de William Faulkner. Paris, Gallimard (« Foliothèque »).

Pouillon, Jean

1993a *Temps et Roman*. Paris, Gallimard (« Tel »).

1993b *Le Cru et le Su*. Paris, Le Seuil (« La librairie du xx^e siècle »).

Rancière, Jacques

2005 [1985] *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, Hachette (« Pluriel »).

Reichler, Claude

1989 « La littérature comme interprétation symbolique », in Claude Reichler, ed., *L'Interprétation des textes*. Paris, Minuit : 81-113.

Romano, Claude

2005 *Le Chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*. Paris, Gallimard (« Nrf essais »).

Rouberol, Jean

1982 *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Paris, Didier érudition (« Études anglaises »).

Rouget, Gilbert

1982 *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »). [Préface de Michel Leiris.]

Sarrazac, Jean-Pierre et al.

2005 *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, Éd. Circé.

Sartre, Jean-Paul

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard.

1943 *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard.

1952 *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris, Gallimard.

1975 [1947] « À propos de *Le Bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner », in *Critiques littéraires (Situations I)*. Paris, Gallimard : 85-98 (« Idées »).

1992 [1973] *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard (« Folio essais »).

2003 [1948] *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard (« Folio essais »).

Schaeffer, Jean-Marie

1999 *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil.

Schwob, Marcel

1957 [1896] *Vies imaginaires*. Paris, Gallimard

1960 [1896] *Spicilège*. Paris, Mercure de France.

Siran, Jean-Louis

1998 *L'Illusion mythique*. Paris, Le Seuil (« Les empêcheurs de penser en rond »).

Stevenson, Robert-Louis

1992 *Essais sur l'art de la fiction*. Paris, Payot. [Édition établie et présentée par Michel Lebris, trad. de France-Marie Watkins et Michel Lebris.]

Vatan, Florence

2000 *Robert Musil et la question anthropologique*. Paris, PUF (« Perspectives germaniques »). [Préface de Jacques Bouveresse.]

Wittgenstein, Ludwig

1977 « Remarques sur *Le Rameau d'or* de Frazer », *Actes de la recherche en sciences sociales* 16 : 37-42. [Éd. orig. anglaise : 1929, trad. de Jean Lacoste.]

Zempléni, András

1991 « Initiation », in Pierre Bonte & Michel Izard, eds, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF : 375-377.

Zonabend, Françoise

2003 *Mœurs normandes. Ethnologie du roman de Raoul Gain "À chacun sa volupté"*. Paris, Christian Bourgois.

Jean Jamin, *Fictions haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque*. — Il est des œuvres, romanesques ou poétiques, qui transforment les mentalités et altèrent ou remodelent leur contexte d'expression (si la connaissance du contexte peut éclairer le texte, la compréhension du texte permet d'approfondir le contexte). Il est aussi des œuvres qui, de toute évidence, ont une portée anthropologique, non pas au sens où, à la manière de romans naturalistes, elles se présenteraient comme un document sur la société ou la culture de telle époque et de tel pays. Mais au sens où, en dilatant les rapports sociaux, elles permettent d'opérer une *variation imaginaire* (Maurice Merleau-Ponty) de ceux-ci, au regard de laquelle ils peuvent recevoir une signification neuve. C'est en ce sens, comme l'a bien aperçu Édouard Glissant à propos de William Faulkner, que la littérature peut être un mode de connaissance anthropologique.

Jean Jamin, *Revved up Fictions: From Happening to Novelistic Myth*. — There are novels or poems that change mentalities and alter or reshape their context of expression. If knowledge of the context can shed light on the text, understanding the text can deepen our comprehension of the context. There are also works with an obvious anthropological scope, not in the sense of documenting, like naturalism in novels, life in the society or culture of a given era or country. Instead, they « dilate » social relations and thus enable the imagination to perform a variation (Maurice Merleau-Ponty) on them. This can endow these relations with new meaning or significance. As Édouard Glissant so clearly saw in the case of William Faulkner, literature can thus be a form of anthropological knowledge.