

L'ANALYSE CULTURELLE DES TEXTES

On connaît le postulat proustien, selon lequel l'œuvre d'art constituerait un univers en soi, différent du nôtre, dont la lumière nous parvient alors même que le foyer originaire est éteint. S'agissant de littérature, écartons d'emblée le problème physique concernant l'acheminement de cette lumière, ou plutôt supposons-le résolu : c'est à l'histoire matérielle des textes, autrement nommée textologie, d'en étudier le parcours.

De la même façon, éliminons Babel, en nous plaçant dans un seul domaine linguistique, celui de la littérature d'expression française, en l'occurrence, en imaginant que tous les univers auxquels nous avons accès se présentent écrits dans une langue commune.

Reste une question majeure, que Proust n'a pas même soupçonnée : comment ferons-nous pour aborder ces mondes : « plus différents les uns des autres que ceux qui roulent à l'infini » (*Le Temps retrouvé*, 896) ? Qu'ils soient proches ou lointains dans l'espace-temps, ne faut-il pas des instruments spéciaux pour les explorer, en faire le tour et s'y mouvoir à l'aise ? Notre boussole, notre altimètre, construits à notre usage personnel, sont-ils encore adéquats ? Le nord de cette planète nouvelle n'est pas le même que sur la terre, les révolutions y ont plus ou moins de vingt-quatre heures. L'atmosphère n'est pas la même : on n'y respire pas de la même façon, notre cœur y bat autrement. N'avons-nous pas besoin de certains verres optiques pour accommoder notre vision et rendre naturelle notre démarche ?

Ces instruments paraissent doublement nécessaires puisqu'ils résultent d'une double différence : celle qui tient à l'originalité de l'auteur et celle, beaucoup plus diffuse, qui tient à son milieu socioculturel, auquel il n'avait pas conscience d'appartenir. Or ce milieu s'est transformé et nous voici contraints de dresser la carte d'un espace, supposé évident, qui nous est devenu totalement étranger.

En d'autres termes, et pour revenir à la théorie de la littérature, on s'interrogera ici sur les pré-requis, le plus souvent implicites, nécessaires à la « concrétisation » de la lecture.

En fait, il s'agit de faire apparaître en clair les références à divers ensembles ou systèmes culturels rendant possible la compréhension de l'œuvre et, au-delà, les divers styles de lecture que nous en avons.

Mon propos s'origine dans une expérience pédagogique. Il est né d'une double constatation, résultant des différences culturelles du public

universitaire. Dans un premier cas, avec des étudiants français, j'avais pris, pour illustrer un cours sur le récit de rêve, *Les Jours et les nuits* (1897) d'Alfred Jarry. Exemple caractéristique, à mes yeux, de la manière dont les écrivains fin de siècle, influencés par les idées ambiantes de l'École psychiatrique française, rendaient compte de l'entremêlement des régimes diurne et nocturne de la pensée.

Surmontées quelques difficultés tenant à l'écriture artiste, ce récit me paraissait d'accès facile. Or tous les étudiants avouaient ne pas parvenir à « entrer dans le texte », comme on dit, et, dès lors, ils étaient dans l'incapacité d'en tirer une quelconque jouissance esthétique.

Pourtant, à l'inverse, j'avais étudié la *Phèdre* de Racine, l'année précédente, avec un public africain francophone. En dépit des observations de mes amis sur l'incongruité du propos, je dois dire tout le plaisir que j'ai eu à discuter de cette œuvre avec des jeunes gens qui comprenaient d'emblée le fond même de la tragédie. Ils savaient exactement pourquoi Phèdre luttait contre l'envahissement d'une passion interdite et criminelle, parce que pour eux la prohibition de l'inceste est encore plus forte entre belle-mère et beau-fils qu'en cas de filiation directe. Ils vivaient intimement les trois interdits majeurs sur lesquels repose cette tragédie : une jeune femme qui éprouve un désir incestueux plus grave que l'adultère ; un jeune homme désobéissant aux ordres de son père en aimant la fille d'une race coupable ; un père maudissant son fils de sorte que ses mots valaient exécution.

Sur le plan culturel, mes interlocuteurs se trouvaient de plain-pied avec Racine, tandis que les précédents, plus proches de Jarry dans le temps et l'espace, ne partageaient aucune de ses préoccupations : il leur était totalement étranger.

La première question qui se pose est, par conséquent, de savoir quels sont les éléments culturels qu'il convient de connaître ou d'identifier pour établir une lecture compréhensive. À travers trois brefs exemples, allant du mot à la séquence, on montrera comment opère le dictionnaire encyclopédique individuel dans la rection de la lecture — que ce dictionnaire soit réel ou virtuel.

Dans *Lector in fabula* (1985) sous-titré « la coopération interprétative dans les textes narratifs », Umberto Eco postule que le lecteur doit combler les trous du message, ces mêmes espaces blancs repérés par Roman Ingarden et longuement analysés par Wolfgang Iser. Pour lui, tout texte présuppose une compétence du « lecteur modèle » en même temps qu'il l'institue. Ce lecteur abstrait est donc à la fois le lecteur implicite et le lecteur impliqué. Constamment, chez Eco, un tel lecteur construit la lecture

concrète à partir des perspectives textuelles, en ayant recours à une sorte d'« encyclopédie individuelle » caractérisée par cinq traits :

- dictionnaire de base ;
- règles de coréférence ;
- sélections contextuelles et circonstanciées ;
- scénarios (communs et intertextuels) ;
- hypercodage idéologique.

Il serait hors de propos de commenter ici chacune des opérations énumérées, à laquelle nous procédons implicitement en lisant. J'évoquerai seulement la première.

Soit la phrase d'*Un drame bien parisien*, d'Alphonse Allais, où les protagonistes rentrent chez eux dans un coupé. Quelle est la coopération implicitement sollicitée du lecteur ?

Il vérifie, à l'aide d'un dictionnaire au besoin, qu'un coupé est « une courte voiture fermée, à quatre roues, avec un siège intérieur pour deux personnes et un siège à l'avant pour le conducteur ».

- Premier implicite : c'est une voiture bourgeoise, par opposition à l'omnibus.
- Deuxième implicite : elle est fermée parce que les protagonistes s'y disputent, et qu'ils ne sauraient le faire qu'en privé, compte tenu de leur code de bienséance.
- Troisième implicite : c'est un véhicule tiré par des chevaux. Propriété qui n'est pas indiquée par les dictionnaires consultés, dans la mesure où l'hypéronymie « voiture » le définit et où, quatrième implicite, l'époque de référence n'a pas encore généralisé la voiture à moteur.

On voit que « la compétence encyclopédique » requise du lecteur exige davantage que la compréhension exacte de chaque lexème. D'autres procédures, encore plus complexes, interviennent dans la lecture de la phrase. À titre exemplaire, examinons celle-ci :

La révolte féroce des Troppmann, des Napoléon Ier, des Papavoine, des Byron, des Victor Noir et des Charlotte Corday sera contenue à distance de mon regard sévère. (Isidore Ducasse, Poésies I)

Étranger ou français, le lecteur doit recourir à divers instruments pour décoder, identifier des personnages auxquels l'auteur conférait le même degré de célébrité, dans des sphères d'action différentes.

En tout état de cause, le « dictionnaire encyclopédique individuel » n'est pas suffisant. Car si le lecteur cultivé est encore capable de situer Napoléon I^{er}, Byron ou Charlotte Corday, il est rare qu'il puisse situer le

journaliste Victor Noir (1848-1870) tué par Pierre Bonaparte, et plus encore les deux authentiques criminels que furent Troppmann, guillotiné en 1870 et Papavoine, exécuté en place de Grève le 25 mars 1825.

Il est, dans ces conditions, encore plus difficile d'assumer la technique de l'amalgame qui aboutit à faire passer, si l'on n'y prend garde, les uns et les autres pour de grands révoltés ou, inversement, pour de grands criminels, en vertu de la règle de corréférence.

Un tel tour de passe-passe n'est possible que si l'on fait appel à la mémoire passive du lecteur, conditionné par l'imagerie populaire, les complaintes et les chromos largement répandus, qui rendent les malfaiteurs aussi célèbres que les héros historiques. Le couplage anaphorique : criminel célèbre + homme célèbre constitue une structure familière, endormant notre vigilance à l'égard d'une prétention pour le moins problématique de Ducasse, qui joue sur nos habitudes de lecture pour nous imposer son feint détachement.

Voyons maintenant les opérations d'ordre culturel, simultanément à l'œuvre au cours de la concrétisation d'une séquence du texte. Dans le « roman d'un déserteur » — *i.e.* qui déserte le réel — auquel je faisais référence en introduction, le héros. Sengle, en permission régulière, se dirige à la tombée de la nuit, vers la gare :

Dans l'avenue, il rencontra un groupe de soldats, tordus de bizarres gestes. Ce n'étaient pas des ivrognes, lesquels, comme on arrose selon des signes de l'infini, sont renvoyés d'un ruisseau à l'autre, et suivent très exactement les lois de la réfraction. Ces soldats-là tâtaient en les longeant les murs, jusqu'au heurt douloureux du premier passant ou le cahot de la chute d'un trottoir. Et ils semblaient des aveugles, se guidant mutuellement vers des fosses, Breughel en uniforme. (Les Jours et les nuits. La Pléiade, 787.)

Ce paragraphe est de structure relativement simple : notre militaire croise un groupe de soldats exhibant une gestuelle curieuse ; ce ne sont pas de ces ivrognes dont la démarche dessine le symbole de l'infini car ils longent à tâtons, sans s'en écarter, les murs, et se heurtent aux passants ou tombent à la limite du trottoir.

Mais cette description dénote une « inquiétante étrangeté » : comment expliquer la présence de ce groupe errant dans la ville, sans chef, pareil à une théorie d'aveugles que la méconnaissance du terrain conduirait vers le fossé ?

Qui les rencontre songe au geste du jardinier, traçant les signes de l'infini avec son arrosoir, ou encore à la démarche d'un ivrogne, confirmant

la loi de réfraction de la lumière, en allant d'un bord à l'autre du trottoir, suivant une ligne brisée.

Mais pour interpréter correctement cet épisode, il faut savoir d'abord qu'une loi de 1890 a rendu le service militaire obligatoire pour tous. Ensuite, il faut connaître le mal qui les accable, l'héméralopie : « maladie caractérisée par la dilatation de la pupille avec une diminution brusque ou même abolition complète de la vision pendant le temps où le soleil est au-dessous de l'horizon » comme l'indique le dictionnaire *Littre* de la médecine.

Dés lors, le sens peut se constituer ainsi : ces soldats sont atteints de cécité temporaire. Le médecin major les envoie, de jour, à l'hôpital civil, mais le temps de former le convoi, ils arrivent en ville au coucher du soleil et se promènent hallucinés.

La parabole qu'en tire l'auteur est tout à fait lumineuse : comme dans l'Évangile, ils ont des yeux et ne voient pas ; de la même façon, la foule lit mais ne comprend pas. Plutôt que de faire comme Baudelaire transposant un tableau de Breughel le Vieux, il vaut mieux écrire des choses nouvelles pour le petit nombre de ceux qui savent. Telle est l'esthétique du symbolisme, pleinement mise en œuvre dans le récit.

On a vu comment le recours au dictionnaire encyclopédique et, d'une façon plus générale, à diverses sources d'information, organise la compréhension textuelle et la lecture. Or, chacun des éléments ici convoqués relève d'un ensemble organisé de savoirs. Essayons maintenant d'établir quelques-unes des procédures conduisant à la connivence culturelle. D'abord en nous servant du modèle fourni par les historiens, ensuite en référant les textes aux séries culturelles, aux systèmes dont ils font partie.

L'historien Lucien Febvre nous donne une exemplaire leçon d'analyse culturelle des textes lorsqu'il traite *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais (1942)*. Son propos est de comprendre l'œuvre de Rabelais comme ont pu l'aborder les contemporains, en évitant ce qu'il nomme « le péché d'anachronisme ». Quoiqu'il en dise, il s'intéresse bien au texte seul, et non à un nommé François Rabelais. Sa méthode consiste à confronter les textes entre eux pour établir la psychologie collective du temps, avec ses sensibilités, ses émotions, sa crédulité. Il dresse en conséquence l'inventaire de l'outillage mental avec lequel les phénomènes étaient appréhendés, et il en conclut que ni Rabelais ni aucun de ses contemporains ne pouvaient se poser la question de l'athéisme dans les termes où nous l'entendons aujourd'hui. Car cet outillage « vaut pour la civilisation qui l'a su forger ; il vaut pour l'époque

qui l'utilise ; il ne vaut pas pour l'éternité, ni pour l'humanité, pas même pour le cours restreint d'une évolution interne de civilisation » (157).

Cependant un historien soviétique de la littérature mondiale, nous dirions un comparatiste, Mikhaïl Bakhtine, considère qu'un tel travail « ne sert que très peu et toujours indirectement à comprendre le roman de Rabelais en tant qu'œuvre littéraire, à comprendre la conception et la sensation du monde artistique de Rabelais » (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970).

En d'autres termes, l'historien ne serait que d'un piètre recours pour le littéraire, car la pensée de Rabelais n'a rien à voir avec le débat théologique :

La pensée rabelaisienne est à la fois plus large, plus profonde, plus radicale. Tout sérieux unilatéral, tout dogmatisme lui sont étrangers. La conception artistique du monde de Rabelais ne connaît ni la négation abstraite et pure ni l'affirmation unilatérale. (137)

Pour comprendre Pantagruel, il faut partir de l'« ambivalence » caractéristique de toutes choses, et particulièrement du rire populaire. Les sources populaires que l'historien positiviste n'a pas su voir se résument dans la fête, la parodie, le langage familier de la place publique.

Dans un essai postérieur, recueilli dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), Bakhtine étudie le « chronotope », c'est-à-dire l'espace-temps constitutif du texte. Selon lui

le problème de Rabelais consiste à rassembler, sur un nouveau fondement matériel, un monde qui se désagrège [...] il fallait un nouveau chronotope permettant de relier la vie réelle (l'Histoire) à la terre réelle. À l'eschatologie, il fallait opposer un temps de création fertile, un temps mesurable à l'aune de l'édification, de la croissance, non à celle de la destruction.

Ce que Rabelais a trouvé dans le folklore, autrement dit la culture populaire, qui détient une conception du temps collectif tourné vers le futur, opposant « le rire, la parodie et la bouffonnerie rituels » à la stratification sociale.

Ainsi, le chronotope de Rabelais est issu du rire populaire, éclairé par les découvertes de la Renaissance.

Les deux études, complémentaires à mon avis, de Febvre et Bakhtine, comblent notre besoin d'analyse culturelle des grandes œuvres. Il faudrait multiplier de tels travaux à propos de toutes sortes de textes, aussi bien

pour le public français que pour l'étranger, afin de constituer une sûre histoire culturelle des textes.

Celle-ci n'existe pas encore. Elle doit prendre ses matériaux dans diverses disciplines, ce qui n'est pas étonnant puisque la littérature est elle-même un élément de la sphère culturelle. Il me semble légitime de s'inspirer des travaux des historiens de la culture pour jalonner l'histoire à laquelle j'aspire. Vue dans la longue durée, celle-ci se composerait de trois volets, les césures étant approximativement marquées par la Contre-Réforme et la Révolution de 1789.

Après une phase d'élaboration de la littérature française comme ensemble autonome, durant le Moyen Âge, viendrait la première période : présence de la culture populaire (XV^e-XVI^e siècles) à laquelle succéderait une deuxième période d'imposition de la culture élitaine (XVII^e-XVIII^e siècles). C'est cette culture de l'élite qui glorifie certains genres littéraires, un style, des formes, une langue dominante, considérés comme modèles nationaux. La diffusion de la culture élitaine ne s'est pas faite sans résistances ni retours de la culture populaire. C'est elle, pourtant, qui continue de s'imposer dans notre enseignement, lequel se désespère de voir s'instaurer une culture de masse (XIX^e-XX^e siècles) faute d'y avoir contribué.

Bien entendu, un tel schéma demande à être sérieusement nuancé, dans la mesure où l'œuvre littéraire, on l'a vu avec Rabelais, relève de plusieurs strates culturelles.

Par exemple, la culture véhiculée par le compagnonnage illustre le destin de la culture populaire au XIX^e siècle. Reposant sur une stricte organisation du groupe, fondée sur de solides valeurs morales, d'un contenu artistique et littéraire très riche, elle est déjà anachronique et se dilue sous la pression de forces internes (syndicalisme...) et externes (industrialisation, instruction publique). C'est le moment où elle devient objet romanesque chez George Sand (*Le Compagnon du Tour de France; Consuelo ou La Comtesse de Rudolstadt*). À l'autre extrême, la culture élitaine qui se donne comme cohérente, s'appuyant sur la religion, l'éducation, la fortune, est en fait sujette à variations. On en voit les mouvements internes, je dirais presque cyclothymiques dans *La Comédie humaine* de Balzac. À ce propos, il serait plus juste de parler des cultures des groupes sociaux, se définissant davantage par contrastes, oppositions que par une unité factice du paraître et de la raison.

Des échanges s'opèrent d'une culture à l'autre, au cours des temps. Ainsi l'occultisme, qui plonge ses racines dans les pratiques magiques du peuple, se donne des allures scientifiques au XVI^e siècle, est rejeté dans les ténèbres de l'irrationalité au siècle suivant pour reparaître comme marque

distinctive de l'élite littéraire la plus rare au déclin du XIX^e siècle, tandis que les médias ne cessent d'en colporter les formes les plus abâtardies vers le grand public.

La culture de masse, qui apparaît justement avec la Bibliothèque bleue et la littérature de colportage, tend à l'homogénéité, quel qu'en soit le moyen de diffusion, en véhiculant un certain nombre de valeurs communes à l'ensemble de la population, qu'elle conforte dans son sentiment d'unité nationale et qu'elle contribue à maintenir dans la passivité, la résignation, l'absence de créativité. Pourtant, là encore, les tensions se font sentir en fonction des classes d'âge, des groupes sociaux, des luttes idéologiques...

À cet égard, le trajet décrit par Marc Soriano dans son livre : *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (1968) est des plus instructifs. Sur la piste du folklore, Perrault a repris à son compte la tradition orale, fût-ce à travers une source livresque postérieure, pour composer ses petits chefs-d'œuvre qui gardent la saveur du langage populaire. Pourtant cet agent du pouvoir central, chargé de la mise en place de la culture élitaire, n'a pas pu empêcher que, de la sorte, la littérature orale traditionnelle parvienne au statut de la « grande littérature ». Inversement, sa version s'est ensuite vulgarisée à tel point qu'elle passe pour authentiquement populaire au sein du peuple lui-même. Ainsi en va-t-il de toute culture authentique : elle se transforme en permanence et ne périt pas.

J'ai parlé, jusqu'à présent, des lignes de force structurant la culture nationale et, par voie de conséquence, la littérature française. Ce qui supposerait que chaque œuvre puisse être située dans l'un ou l'autre volet du triptyque. C'est, *grosso modo*, ce qui se passe pour la plupart des œuvres étudiées dans les classes des lycées et des collèges où, pour des raisons qu'il ne m'appartient pas de juger, on s'en tient à une certaine culture française dominante. Il serait intéressant de montrer par quel biais telle œuvre « hyperculte » de Ronsard, par exemple, tient aux croyances populaires du temps ou, plus près de nous, tel poème surréaliste de Desnos se raccroche au principe carnavalesque du monde à l'envers...

Ce faisant, on reste dans le cadre d'une culture endogène, refermée sur elle-même, nonobstant les mouvements d'alternance évoqués. Je voudrais maintenant, tout en demeurant dans l'aire francophone, montrer la présence de strates culturelles variées, qu'il est nécessaire d'identifier et de caractériser pour saisir certaines œuvres sans distorsion grave.

À titre de sondage, je prendrai trois ouvrages, ancrés chacun dans une aire culturelle particulière, tout en s'intégrant au vaste ensemble dénommé « Littérature française ».

Le premier exemple a trait à la culture celtique, dont je trouve des traces non négligeables chez Jarry. Les connaissances prérequisées pour aborder ce domaine sont d'autant moins faciles à cerner que ce dernier ne fait pas partie de la catégorie des Bretons bretonnants. Il n'a milité dans aucune de ces nombreuses associations, énumérées par Théodore Zeldin (*Histoire et passions des Français*) qui, à la fin du siècle passé, tentaient de ressusciter la langue et la culture bretonnes. Il n'assure ses liens avec sa famille bretonne qu'à travers des paysages élus de son enfance, comme le pèlerinage obligé à Sainte-Anne-d'Auray ; une forêt légendaire qu'il tient pour le berceau de la race, l'antique Brocéliande, où le héros de la *Dragonne* retourne prendre force.

Mais au détours d'un vers ou d'une phrase, un objet comme la pierre qui sonne, l'auge de pierre des saints bretons, vient rappeler d'authentiques reliques du passé préchrétien, symbolisant les croyances celtiques en la transmigration des âmes. Ça et là de mystérieux gnomes évoquent les contes de la veillée et les facétieux korrigans. Le père Ubu lui-même, tel que l'ont créé des générations de lycéens à Rennes, n'est pas sans relation avec le géant Hok Bras dont les légendes nous content les exploits.

Plus que quelques phrases en breton parsemant le texte, c'est le crissement du tombeau de l'Ankou, serviteur de la mort, qui nous met à l'écoute des croyances les plus profondément celtiques chez Jarry. Ne pense-t-il pas que les rêves, provenant de la décomposition du cerveau des morts, constituent le Paradis ? À l'instar des anciens Armoriciens, ne considère-t-il pas que les ancêtres sont toujours parmi nous, la mort n'étant que transformation de la matière ? Si l'on adhère à un tel mode de pensée mythique, le périple immobile du Dr Faustroll, mort le jour même de sa naissance, ne présentera aucune difficulté.

En revanche, l'absence de cette mise en perspective conduira à parler de fantaisie, voire d'absurde, ce qui est un comble chez un écrivain dont l'œuvre est la plus concrète qui soit.

Ce qui vient d'être énoncé ici vaudrait tout autant pour la culture occitane, basque, alsacienne. Tournons-nous vers un ensemble culturel très nettement structuré qui n'est cependant pas localisable géographiquement, et suivons-en les transformations dans une œuvre récente. Comme il grince durement, aujourd'hui, l'humour juif, (dira-t-on) de cet exergue qui fournit son titre au roman de Patrick Modiano : « Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : "Pardon, Monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ?" Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine. »

Il est clair ici qu'on ne recherche pas la signification religieuse ou mystique de l'étoile de David mais la portée culturelle, existentielle, d'un

tel symbole. Inutile d'évoquer les pratiques cultuelles, qui n'interviennent pas dans le récit, si ce n'est pour deux prières que Patrick Modiano connaît directement et non par enseignement interposé : le Kol nidré (51) et la litanie pour les morts d'Auschwitz (162). La première, traditionnelle et très populaire, se dit à l'office de la veille du Grand Pardon. Le texte appelle Dieu à relever le fidèle des vœux aussi bien que des offenses et des péchés qu'il a pu commettre durant l'année. Le chant pour les victimes de la déportation est de composition plus récente. L'énumération des camps de la mort y est des plus poignante. L'auteur traite ces deux chants commémoratifs avec sarcasme, voulant éliminer le passé ancestral du kaléidoscope mémoriel.

Mais l'héritage ne s'efface pas facilement, même avec les facéties des Marx Brothers et de Charlot : l'Inquisition, les pogroms, l'extermination de sa famille à Salonique (164), la rafle du Vel d'Hiv (177), les Affaires « Dreyfus, Finaly et même Joanovici, le juif collaborateur, et cette littérature juive dont l'historien crédite la France » (40). Il faudrait pouvoir se débarrasser, une fois pour toutes, des stéréotypes colportés depuis des siècles pour être enfin soi-même : les profanations d'hosties (127), le complot juif mondial (49), le héros doit les assumer, jusqu'à ces traits qui n'ont rien de péjoratif, dont on veut faire l'essentiel de l'être : « l'inquiétude juive, le lamento juif, l'angoisse juive, le désespoir juif » (188).

À la recherche de son identité, par la provocation, la pitrerie ou le grand sérieux, le narrateur aboutit à la même conclusion : l'assimilation est impossible — il n'y a pas de littérature française juive. Faut-il souscrire aux propos de Freud et de Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe : « LE JUIF N'EXISTE PAS » (213) ? Tout le texte démontre le contraire. Qu'il le veuille ou non, l'auteur se débat avec ses deux cultures, et il ne peut faire qu'elles n'existent simultanément en lui, porteuses d'insolubles conflits. Il appartient au lecteur d'en distinguer les éléments pour parvenir, éventuellement, à leur résolution.

N'ayant pas le loisir de détailler les divers traits des ensembles de cultures associés à la littérature d'expression française, je prendrai un seul exemple avec *L'Enfant noir* du Guinéen Camara Laye (Pion, 1953). Comme dans le cas précédent, il s'agit d'un « roman problématique », montrant un narrateur partagé entre deux cultures : la française, acquise à l'école ; celle du groupe Malinké, auquel il appartient de tout son être. Et l'on ne peut rien saisir de l'ouvrage si on ne le place sous cet éclairage. Le narrateur est conscient de n'avoir pas tout appris de ce qu'un Malinké doit savoir : « Je n'avais pas l'âge alors ni la curiosité d'interroger les vieillards, et quand enfin j'ai atteint cet âge, je n'étais plus en Afrique. » (50.) Sans la

juger, il constate son acculturation : « mon propre totem m'est inconnu » (71).

Aux yeux de l'enfant noir, l'univers de l'enfance est baigné de magie. C'est le monde du totem et du tabou. Pour des raisons très spécifiques, puisqu'il appartient à la caste des forgerons, tant par son père que par sa mère, il est, plus qu'aucun autre, témoin de phénomènes surnaturels. La mère a pour totem un caïman, ce qui lui permet de puiser de l'eau au marigot en toute quiétude, les animaux ne s'attaqueront pas à elle.

Le père, quoique pieux musulman, reste lié à la religion ancestrale, à la terre, au feu, au vent. En rapport avec les génies de la nature, c'est un « clair-voyant » que ses rêves avertissent de l'avenir. Son totem est un serpent familier, présent aux moments les plus importants de son existence, allant de pair avec l'usage des gris-gris.

Ces traits d'une culture animiste s'accrochent fort bien des pratiques musulmanes (et réciproquement).

La vie quotidienne en Haute-Guinée est imprégnée de tabous ou du moins de régies intransigeantes, que l'enfant apprend par l'exemple. Lui-même subit, avec succès, les épreuves initiatiques, surtout la circoncision qui le fait « naître à la vie d'homme » et lui est occasion d'apprendre par cœur la morale, la religion, la cosmogonie de son peuple.

À l'aide des traités d'ethnographie (*Les Musulmans d'Afrique noire* de J.-C. Froelich, par exemple), on pourra pousser plus loin la connaissance de cette culture. J'espère, par cette trop brève analyse, avoir montré que, dans cette perspective, ce roman devenu le florilège des dictées scolaires est plus complexe et plus attachant que ne le croient ses détracteurs.

La culture française est un conglomérat de divers systèmes, plus ou moins autonomes. La littérature d'expression française est encore plus hétérogène. Elle implique, pour être appréciée à sa juste mesure, une connaissance, une compréhension des cultures les plus variées, dans le temps et dans l'espace. Peut-être pourrait-on imaginer un tableau à double entrée où seraient classées les œuvres examinées.

Local			
régional			
international			
	populaire	élite	masse

L'analyse culturelle des textes n'est certes pas une invention contemporaine. D'autres l'ont pratiquée avant Bakhtine, et les matériaux ne manquent pas pour ce faire. Ce qui fait défaut, c'est la perspective d'ensemble et surtout la théorie, c'est-à-dire une conception unifiante des

rapports du texte avec la culture dont il émane, et réciproquement. Cette théorie n'est pas à chercher du côté de l'ethnosociologie, ni de l'histoire ni de toute autre science humaine, encore qu'on puisse y trouver de précieux conseils de méthode. Elle doit être constituée à partir de l'observation des textes eux-mêmes, considérés dans leurs relations avec « l'outillage mental » de leur temps, pour parler comme Lucien Febvre.

Il convient d'indiquer, en conclusion, ce qui différencie l'histoire culturelle, pour laquelle les manuels ne manquent pas, de l'analyse culturelle des textes, ici préconisée, dont les rares exemples allégués ne suffisent pas à fournir le matériel nécessaire à l'édification d'une méthodologie cohérente et complète.

Tandis que, pour reprendre la définition d'un historien, :

l'histoire sociale et culturelle [...] intègre la littérature dans l'ensemble des langages et comportements qui constituent une culture [...]; les historiens se soucient de reconstituer ces ensembles, au sein desquels la littérature n'est jamais qu'un élément...
(Mandrou) ;

l'analyse culturelle des textes prend la littérature pour son objet premier. Détectant les éléments implicites du texte, ceux que l'auteur n'a pas cru devoir désigner spécialement parce qu'ils faisaient partie des évidences quotidiennes à ses yeux, l'analyste reconstitue la trame culturelle que l'auteur suppose partager avec son lecteur implicite. Ce faisant, il désigne le groupe social auquel appartenait l'auteur, le ou les publics qu'il visait, et, s'aidant des histoires de la culture, il marque les usages, les comportements reconnus ou déviants. Mais il n'a garde d'oublier qu'il travaille un matériau esthétique, lui-même dominé par ses lois propres, et non un simple document, un témoignage historique.

Sur ce point, l'historien des cultures et l'analyste culturel ne sont pas rivaux mais complémentaires : ils ont besoin l'un de l'autre pour avancer dans leur sphère respective, sachant ce qui différencie leurs démarches.

L'historien de la culture, on vient de le voir sous la plume de Robert Mandrou, bâtit son savoir en intégrant la production littéraire de telle ou telle époque. Il procède à des recensements, des inventaires de notaires, de cabinets de lecture : il établit l'histoire des institutions, rappelle les lois et règlements, analyse les quantités et les catégories de livres produits et, dans le meilleur des cas, mais rarement et ponctuellement, en vient aux contenus. À l'inverse, l'analyste de la culture auquel je songe part du texte, quel qu'il soit (roman-feuilleton, poème épique, tragédie royale, récit pour la jeunesse) et, comblant les trous du tissu, le situe dans sa sphère culturelle

initiale, il marque les enjeux de la lecture et, partant, les règles du jeu entre les deux partenaires *in absentia* que sont l'auteur et le lecteur.

De la même façon que la « reconstitution des niveaux culturels, des visions du monde propres à chaque groupe social n'est évidemment pas, pour l'historien une fin en soi » et qu'il « retrouve visions du monde et comportements culturels qui importent à la définition des classes, groupes et milieux sociaux, tout autant que les rapports économiques » (Mandrou), l'analyste ne se borne pas à situer une œuvre dans sa sphère culturelle, il en montre les prolongements contemporains, il signale les étapes et les relais qui l'ont conduite au stade actuel de sa réception, car la finalité de son travail est exactement celle-ci « marquer le cadre de la lecture présente en repoussant à la fois l'anachronisme et l'uchronisme. Autant il serait aberrant de laisser supposer que le Chat Botté aurait pu emprunter Concorde en guise de bottes de sept lieues, autant il serait illusoire de croire que le récit qui nous en est parvenu par la plume de Perrault était intemporel. Il faut donc, en conséquence, reconstituer le chronotope de l'œuvre à l'instant T, celui de sa rédaction, mais aussi à l'instant T', T2, T3, c'est-à-dire aux divers moments de sa réception par divers publics, et peut-être à l'instant T, T", T", selon l'ancienneté du récit dont Perrault s'est fait le scripteur fidèle, en reprenant parfois des éléments traditionnels dont il ne soupçonnait pas la signification profonde.

À ce stade, l'observation ne suffit pas : il faut pratiquer l'analyse culturelle des textes en les situant dans les séries auxquelles ils appartiennent, sans commettre d'impair, mais sans se limiter à une conception étroite de la culture, d'autant plus qu'il est fort rare qu'un texte relève d'un seul système.

Or cette pratique revient à mettre en consonance l'espace-temps des lecteurs que nous sommes avec celui du texte. La dichotomie entre ces deux chronotopes est impossible puisque le texte n'existe, comme œuvre littéraire actuelle et concrète, que par ma lecture. L'analyse culturelle n'est rien d'autre que l'introduction de la quatrième dimension dans l'espace du texte.

Henri BÉHAR