

Récits.

Représentations et pratiques.

Texte et communauté, II.

Journées d'étude à l'initiative des doctorants et jeunes docteurs du
Groupe de Recherches en Ethnopoétique (GREP GDR 3068) et du CERILAC
8 et 9 juin 2010. Université Paris Diderot, salle 695C.

Résumés / présentations des communications

1. Le paradigme du récit à l'épreuve des pratiques

- Hatouma Sako (Université Paris Diderot) : Faut-il raconter pour partager ses expériences vécues ? Exemples de *mumirniit* (performances inuit)

On partira de performances inuit¹ appelées *mumirniit*², c'est-à-dire ces événements publics où interagissent hôtes et invités, créant un groupe temporaire et au cours duquel on ne peut isoler un seul élément, qu'il s'agisse par exemple du tambour, de la voix chantée et parlée, de la gestuelle, ou encore de l'ensemble des participants. Chaque élément contribue à créer un événement unique. Suite à des expériences personnelles marquantes, les Inuit composaient et certains composent toujours ce qu'ils appellent des *pisiit*³. Plus précisément les Inuit disent qu'ils fabriquent, façonnent des paroles et une mélodie spécifiques. Chaque ensemble sera considéré par les Inuit comme différent des *pisiit* connus et fixés. Il sera mémorisé mot à mot avant d'être exécuté en intégralité généralement lors de *mumirniit*. Les *pisiit* ne racontent pas mais font allusion à une expérience vécue par le compositeur. Lors des *mumirniit*, les participants partagent au minimum la connaissance commune de ces expériences personnelles particulières à lesquelles font allusion les *pisiit*. Nous nous pencherons lors de cette communication sur la question des récits virtuels qui permettent ces performances mais ne sont pas objets eux-mêmes de performance narrative.

- Marion Faure (Université Paris Diderot) : « L'*argumentum* n'est pas la *fabula* : le récit, source et prétexte, dans la comédie romaine »

Dans le *De inuentione* (I, 27), Cicéron différencie trois types de récits : la *fabula* (récit faux et invraisemblable), l'*historia* (récit de faits réels) et l'*argumentum* (récit fictif mais vraisemblable). Pour illustrer ce dernier, il cite un vers de Térence (*Andria*, v. 51). L'*argumentum* est en effet l'un des passages obligés du prologue de comédie romaine et constitue la matière des scènes d'exposition. En quoi consiste l'*argumentum* dans la *palliata* ? Quel rapport entretient-il avec l'action de la pièce, ce que les critiques modernes appellent la « fable » ? Après avoir fait le point sur le sens des termes *fabula* et *argumentum* dans le contexte de la comédie romaine, nous nous intéresserons aux récits présents dans les prologues comiques et dans les expositions. Ceux-ci ne constituent pas l'intrigue de la comédie mais plutôt son scénario de départ : ils posent les bases du spectacle à venir, en le situant par rapport aux conventions du genre. De plus, ils sont l'occasion de multiples plaisanteries qui sont autant de jeux avec le public ; car ce qui compte dans les prologues n'est pas le récit de l'intrigue de la comédie, mais l'instauration d'une communication ludique qui est l'essence même de la *palliata*.

¹ Cette présentation portera sur des pratiques de *Nunavummiut*, c'est-à-dire des Inuit du Nunavut (territoire canadien créé en 1999 et gouverné par des Inuit).

² *Mumirniit* au pluriel. *Mumirniq* au singulier. Il existe des variantes.

³ *Pisiit* au pluriel. *Pisiq* au singulier. Selon les dialectes, il existe des variantes.

- Rachel Darmon (Université Paris Diderot) : Le mythe comme magasin à récits ? Étude de quelques traités mythographiques de la Renaissance.

Le mythe doit-il être associé systématiquement à la notion de récit ? Cette communication propose d'étudier quelques traités représentatifs de la tradition mythographique à la Renaissance, écrits pas des humanistes sur la mythologie antique. La mythographie n'y est pas assimilée à l'écriture d'un récit : au contraire, ce mode narratif n'apparaît que comme une des nombreuses modalités d'expression contenues en germe dans les mythes. La mythographie met ainsi en jeu une écriture fragmentaire qui, loin d'unifier les variantes du mythe par la logique d'un récit, vise à constituer une réserve de textes et d'images, offrant au lecteur des possibilités infinies d'associations combinatoires et poétiques.

- Luigia Parlati (Université Paris Diderot) : « Slamer les mots » : des usages poétiques du récit de soi ?

Le Slam est un défi poétique fondé sur la mise en performance de textes souvent autobiographiques. Les slameurs montent sur une scène et sont jugés par un public, ils construisent un récit de soi en « claquant » (signification première du verbe anglais *to slam*) les mots. En utilisant tous les moyens du texte poétique ils donnent l'expression réelle de cette habilité dans la performance.

La voix, les sons, les pauses, la prosodie, l'intonation et tout l'ensemble d'informations qu'on peut saisir sur une scène slam sont nécessaires pour réfléchir sur la construction d'une présence poétique, et sur l'utilisation du modèle narratif de l'autobiographie. Les études de cas de Sancho et de Neobled montrent notamment comment l'emploi d'un « je » poétique fictif, conçu pour tisser sa propre figure, offre une représentation de soi en tant que personnage « authentique » (mot-clé de l'éthique du slam), dans lequel le public cherche à se reconnaître.

- Katell Morand (Université Paris Ouest-Nanterre)

Lorsqu'ils sont en forêt, les paysans amharas chantent "pour eux-mêmes", dans la solitude. En travaillant sur ces performances musicales et poétiques, je me suis rendue compte qu'elles suscitaient toutes sortes de paroles ayant trait à la vie personnelle et aux interactions avec les autres, et formant comme autant de "récits" fragmentés dans mes notes de terrain. Je me demanderai donc en quoi les notions de récits et de narrations peuvent être utiles pour la compréhension de ces performances.

2. Le poème dans le récit

- Sara Egret (Université Paris Diderot) : La « voie » poétique de Bashô : un récit de voyage japonais ?

Nous interrogeons ici la catégorie du « récit de voyage » – que certaines études littéraires récentes tendent à faire passer pour un genre universel, doté de règles qui lui seraient propres – pour chercher à comprendre, grâce à l'approche ethnopoétique, en quoi consiste la part de « récit » des écrits poétiques de Bashô évoquant différents voyages que le poète a effectués dans les provinces japonaises de l'époque Edo, entre 1684 et 1694.

Tout d'abord, ces textes ne sont nullement des « journaux de voyage ». Ils n'appartiennent pas, dans l'esprit japonais de l'époque, à cette catégorie précisément inexistante en tant que telle, contrairement aux dires de certains critiques du XX^e siècle, pour lesquels l'appellation de « journaux de voyage » correspondrait à un genre littéraire donné. S'il ne s'agit en aucun cas de « journaux de voyage », ces textes sont bien en revanche reconnus dans leur contexte culturel comme des écrits poétiques. Leur forme poétique est celle du *haibun* 俳文, qui signifie littéralement « écrit de *haikai* ». En traduction, un *haibun* nous apparaît comme un

ensemble alterné de « prose » et de poésie. Cette apparence est trompeuse, car chaque *haibun* constitue une unité, qui contient un ou plusieurs petits poèmes de forme brève appelés *haikai*, ainsi que quelques lignes de ce que nous pourrions qualifier de « poésie narrative ».

Le *haibun* est doté d'une fonction : situer un énoncé poétique (le *haikai*). C'est ce qui explique le caractère autoréférentiel du texte. Le *haibun* formule poétiquement en quoi consiste la pratique de la composition de *haikai* associée au geste de voyager : suivre un « chemin », une « voie » (道 *michi, dô*) dans la pratique de l'art du raffinement poétique.

La part « narrative » des écrits de Bashô est en parfaite homogénéité avec les poèmes. Il s'agit, au même titre, de parole poétique, composée dans un geste de reprise dialoguée et de réécriture, et c'est la cohérence de cet ensemble poétique homogène que nous nous appliquons à montrer ici, par l'observation attentive de quelques *haibun* extraits d'un des plus célèbres écrits du poète, intitulé *Oku no hosomichi*⁴.

- Carole Boidin (Université Paris Diderot) : Raconter des poèmes ? Les poèmes insérés dans les *Mille et une nuits*.

Les traducteurs des *Mille et une nuits* ont adopté des postures très différentes vis-à-vis des poèmes qui rythment les récits dans les versions arabes. L'examen des solutions qu'ils proposent montre bien que ce sont ces récits qui sont à leurs yeux premiers dans cet ouvrage, devenu un recueil de contes dès sa première vraie traduction par Antoine Galland au début du XVIIIe siècle. Mais cette conception n'est-elle pas européocentrique ? Pour examiner sur de nouvelles bases cette distinction récits/poèmes et son fonctionnement dans les versions arabes et les traductions européennes, nous proposons une hypothèse, fantaisiste mais qui peut s'avérer productive : si les *Mille et une nuits* étaient plutôt un recueil de poèmes, et si les récits étaient un lien entre eux, une façon de leur donner une situation énonciative fictive, qui justifierait leur mise en livre ? En examinant ces poèmes, leurs liens avec les récits et leur statut culturel, nous pouvons faire un certain nombre de remarques sur les variantes textuelles des *Mille et une nuits* et leur mode probable de composition.

3. Le récit, norme et matrice littéraire

- Julien Piat (Université Stendhal-Grenoble 3) : « Une langue littéraire pour le récit moderne »

Le récit moderne, qui, à la fin du XIX^e siècle, reconduit l'*epistémè* du temps en se donnant pour objectif de sonder l'intériorité des consciences, se trouve dès lors confronté à la *doxa* encore dominante, qui définit le « génie » de la langue française comme celui de la clarté.

Le corollaire s'impose donc : la langue du récit doit s'autonomiser et développer des formes singulières dont les effets entrent dans un processus de sémiotisation.

On tentera ainsi d'historiciser et de décrire les formes en jeu dans ce qui constitue selon les mots d'Alain Vaillant, le « devenir-texte » de la littérature française. Parce qu'il se situe à la périphérie du champ littéraire français, le cas du vaudois Ch.-F. Ramuz est un point d'observation de premier intérêt.

- Carole Furmanek (Université Lille 3) : *Un coup de dès jamais n'abolira le récit. Confronter une œuvre limite (Le Coup de dès de Mallarmé) aux déclarations d'intention du poète*

Dans sa préface à l'édition Cosmopolis de 1897, Mallarmé se propose de délivrer quelques clefs pour la compréhension d'un poème déroutant, *Un Coup de Dès jamais n'abolira le*

⁴ BASHÔ, *Oku no hosomichi, L'étroit chemin du fond*, édition bilingue, traduction et commentaires Alain Walter, William Blake & co. edit., Bordeaux, 2008.

hasard. Il insiste notamment sur le choix stratégique du virtuel : « Tout se passe par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit ». Nous tenterons de comprendre les enjeux de cette posture et d'en mesurer l'ambivalence.

La préface, en effet, est double : elle signe un parti pris d'avant-garde et justifie un projet personnel. De plus, en contant par une histoire de naufrage la mort du Maître (le maître poétique), *Le Coup de dès* réintroduit du narratif, du descriptif, du mythologique dans une forme tout à fait neuve qui refuse la linéarité du récit.

Cette confrontation du texte et de la préface nous permet de discerner les paradoxes que le poète souhaite dépasser. Nous pouvons ainsi repérer plus précisément à quel titre le poème se rapproche du récit tout en assumant une place paradoxale d'anti-récit, à quel titre il se rapproche de la performance ou d'un « emploi à nu de la pensée » qui devrait pourtant trouver à se dire.

- Suk Hee Joo (Université Paris Diderot) « La voix écrite, l'image écrite » dans *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras.

Nous nous proposons de voir, à partir des trois versions écrites et des deux versions filmées d'*Aurélia Steiner*, comment l'œuvre de Marguerite Duras définit la notion de récit en fonction de sa conception de l'écriture. En questionnant le rapport entre la voix-off et l'image dans les versions filmées, et en lisant les récits écrits comme différentes façons de raconter une même histoire par le jeu des voix narratives, nous nous intéresserons à certains commentaires de Marguerite Duras sur sa propre écriture, et nous essaierons de voir comment la démarche de l'auteur dessine une nouvelle représentation de la narration, dans laquelle la voix et l'image jouent des rôles complémentaires.

- Auriane Bel (Université Paris Diderot) : L'oeuvre de Jenny Holzer au risque de la narratologie. / Que « raconte » Jenny Holzer?

Dans le champ de l'art contemporain, les installations textuelles (la mise en scène d'énoncés, dans un contexte artistique ou dans l'espace public) constituent un défi au champ littéraire. Les études littéraires sont tentées de les appréhender avec leurs outils d'analyse, puisque ce sont elles qui ont a priori développé les instruments les plus aptes à décrire un usage artistique du langage. Toutefois, les formes proposées par les artistes défient et débordent les conventions littéraires.

Nous nous intéresserons à la manière dont certains travaux de l'artiste américaine Jenny Holzer invitent à repenser les outils de la narratologie. Des pièces comme *Lustmord* ou *Mother and Child*, tout en contrevenant totalement aux formes narratives canoniques, évoquent le récit par certains de leurs aspects. La visée pragmatique revendiquée par Jenny Holzer nous enjoint de tenter de comprendre les intentions qui peuvent présider à l'investissement de telles formes, dans le contexte particulier du « monde de l'art ».

- Elise Revon-Rivière (Université Paris Diderot) : La promenade est-elle une scénographie galante dans la littérature des XVIIe et XVIIIe siècles ?

Pour comprendre les raisons pour lesquelles la promenade se constitue au XVIIe siècle comme une situation d'énonciation littéraire, nous en examinerons quelques exemples comme la *Promenade de Versailles*. Nous étudierons les formes et les modalités de ces promenades, en les rapprochant des pratiques de sociabilité et des conditions de production de la littérature. On se demandera aussi s'il s'agit d'une scénographie galante ou encore d'un genre qui aurait une histoire et des formes propres.

- **Emilie Picherot (Duke University) : « Le reste est sans fondement mais tout est bon pour le roman ». Lecture du faux manuscrit de Miguel de Luna par Jean de Liron.**

La légende du dernier roi goth d'Espagne se construit à partir d'éléments narratifs épars sous la forme d'un récit organisé et qui fait de 1492 non pas une conquête mais une Reconquête. La chute de Grenade n'est plus alors que la restitution d'un état antérieur et légitime. Face à ce discours, un morisque faussaire de la fin du 16^{ème} siècle réussit, tout en reprenant les éléments du récit porté par le *romancero*, à construire une nouvelle histoire, favorable aux musulmans. Il affirme que c'est la traduction d'un manuscrit rédigé au 8^{ème} siècle par un soldat de l'armée de Tarik... L'Espagne puis l'Europe veut croire pendant plus d'un siècle à la supercherie, qui comble si parfaitement un réel manque de source et qui semble si conforme au récit connu de tous. Ce n'est qu'en 1708 qu'un bénédictin français démontre que tout cela n'est qu'une construction et que les éléments de ce récit lu comme véridique sont en fait ceux d'une fiction reconstituée au 16^{ème} siècle.

4. Récit et communauté

- **Tristan Mauffrey (Université Paris Diderot / Université Grenoble 3) : L'invention d'une tradition poétique narrative de la Chine ancienne : le *yuefu* écrit et la « Ballade de Mulan ».**

Le genre poétique du *yuefu* apparaît comme une construction de commentateurs chinois qui, à partir du 5^{ème} siècle, rassemblent des poèmes de formes et de contenus différents qui sont, par cette désignation même, implicitement reliés à la pratique supposée de la collecte écrite de poèmes populaires et oraux sous la dynastie Han (206 avant - 220 après J.-C.). Or cette compilation plus tardive de poèmes d'époques différentes, certains signés et d'autres anonymes, ne tend pas à la constitution d'un genre défini précisément, mais plutôt d'un corpus de référence, avec ses conventions et ses enjeux esthétiques, pour de nouvelles pratiques d'écriture poétique. Nous tenterons donc de voir ce qu'implique, dans le regard des commentateurs du 20^{ème} siècle, l'usage du paradigme du récit comme moyen d'attribuer à ces poèmes une fonction (raconter une histoire), une origine (une énonciation orale ou son imitation écrite) et une valeur symbolique (la parole du peuple ou le discours d'un lettré).

- **Elena Langlais (Université Paris Ouest – Nanterre) : Rani Raj Kaur figure de la communauté sikhe dans *Rana Surat Singh* de Bhai Vir Singh.**

Cette communication montre comment l'auteur, artisan du renouveau sikh du XX^e siècle érige son personnage en modèle pour la collectivité. Rani Raj Kaur symbolise sa communauté. Cependant, ce personnage fait figure d'hapax parmi les héros épiques : il s'agit d'une jeune veuve terrassée par son chagrin. Elle ne s'illustre pas par ses prouesses guerrières, mais par sa piété, sa dévotion, et sa persévérance. Pour autant, elle constitue un modèle pour les Sikhs. On peut alors rapprocher l'oeuvre de Bhai Vir Singh de l'épopée des vaincus telle qu'elle a été théorisée par David Quint.

- **Cyril Vettorato (Université Paris 13 – Villetaneuse) : "Word of Mouf" : le modèle oral du récit dans les littératures africaines américaines.**

"I learned how to talk in the street, not from reading about Dick and Jane going to the zoo and all that simple shit." De par cette formule devenue fameuse extraite de son ouvrage *Die Nigger Die!*, l'écrivain H. Rap Brown affirme en 1969 le rejet radical des modes de récit perçus comme "blancs". Comme le fera un an plus tard Toni Morrison dans *The Bluest Eye* (1970), Brown fait des "Dick and Jane stories" enfantines l'emblème de la narration euro-américaine, didactique et raciste. Face à ce contre-modèle, le radical africain américain va

imposer un mode de récit hérité d'une longue tradition orale. En cela, il applique parfaitement la théorie esthétique énoncée par Stephen Henderson en 1972 dans *Understanding the New Black Poetry*, dans le sillage des grands textes-manifestes de la Harlem Renaissance comme "The Negro Artist and the Racial Mountain" de Langston Hughes (1926). A l'universalisme de récits coupés de leur contexte, l'esthétique africaine américaine oppose un modèle communautaire de la narration. Les pratiques du *toasting*, du *signifying*, du sermon ou du blues, ont inspiré de nombreuses pratiques d'écriture modernes, que l'on songe à Ralph Ellison, Paul Laurence Dunbar, James Weldon Johnson, ou encore Langston Hughes, Amiri Baraka et plus récemment Paul Beatty. Nous tenterons de mettre en évidence la manière dont les écrivains se sont réappropriés ces modes de récit communautaires dans un cadre moderne, mais aussi comment les théoriciens du mouvement (Henry Louis Gates, Houston Baker) ont cherché à repenser le récit à la lumière de pratiques orales. La narration "*word of mouf*", de bouche à oreille, devient en effet tout à la fois un modèle ouvrant des potentialités stylistiques et créatives et un symbole, celui d'une esthétique nouvelle et traditionnelle à la fois qui n'aura de cesse de s'affirmer face au canon américain.