

Université de Neuchâtel \* Faculté des lettres et sciences humaines  
Institut de littérature française

## **Conflit social et charivaris dans *Le Meunier d'Angibault* de George Sand : une lecture ethnocritique de la littérature**



*Le moulin d'Angibault aujourd'hui*

### **Mémoire de licence**

Sous la direction du Professeur D. Sangsue

Stebler Joséphine  
Rue du Rocher 4  
2000 Neuchâtel  
078 613 46 02

*Avril 2009*



*Je tiens ici à exprimer toute ma gratitude à mes parents et à ma sœur pour leur soutien et toute la force qu'ils me donnent ; à Nico, pour sa patience et tout le bonheur qu'il m'apporte ; aux « pincettes », qui ont toujours répondu présentes ; à Laïla pour sa sagesse.*

*Un grand merci également au Prof. D. Sangsue pour m'avoir toujours encouragée au cours de mes études et pour ses précieux conseils, ainsi qu'à M. T. Wendling qui a bien voulu se porter expert dans le cadre du présent travail.*



# Table des matières

|   |    |
|---|----|
| Table des matières .....  | 5  |
| <b>Introduction</b> .....   | 7  |
| <b>Première partie: du développement d'un discours de l'altérité en ethnologie et en littérature à une approche ethnocritique</b> ..... | 9  |
| <b>Chapitre I : Retour sur quelques grands principes de l'ethnologie contemporaine et sur ses liens avec la littérature</b> .....       | 9  |
| Penser l'autre... ..  | 9  |
| ... puis le même.....   | 16 |
| Le discours de l'altérité dans la littérature : de quelques enjeux communs avec l'ethnologie .....                                      | 19 |
| Du dialogue entre littérature et ethnologie.....  | 28 |
| <b>Chapitre II : Pour une définition de l'ethnocritique</b> .....   | 32 |
| Aux sources de la démarche.....   | 33 |
| Définition et programme théoriques.....   | 41 |
| Vers une méthodologie: l'exemple des « confitures » dans Madame Bovary .....  | 43 |
| <b>Seconde partie: pour une lecture ethnocritique du <i>Meunier d'Angibault</i> de George Sand</b> .....                                | 47 |
| <b>Chapitre III : Etat de la critique sandienne et justification du choix du texte</b> .....  | 47 |
| Entre méconnaissance et profusion : panorama de la critique sandienne .....   | 47 |
| George Sand auteure de romans.....  | 50 |
| George Sand ethnographe ?.....  | 52 |
| <i>Le Meunier d'Angibault</i> et la critique .....  | 54 |
| <b>Chapitre IV : Analyse ethnocritique du <i>Meunier d'Angibault</i></b> .....  | 57 |
| Les « trois dames Bricolin ».....   | 57 |
| Révolution, argent et idéal : trois générations, trois logiques culturelles en conflit .....  | 62 |
| Une « vieille histoire » du passé.....  | 62 |
| « Au jour d'aujourd'hui » ou quand « monnaie fait tout » .....  | 65 |
| L'idéal de la nouvelle génération .....   | 67 |
| Quand le conflit s'incarne et s'exprime dans les lieux.....   | 73 |
| Le moulin d'Angibault : un « coin de paradis sauvage ».....   | 73 |
| Le « vieux château » ou l' incarnation d'un temps révolu .....  | 78 |

|  |     |
|--|-----|
| Le « château neuf » : saleté, clôture et cris .....                            | 82  |
| Deux situations charivariques .....  | 90  |
| Retour sur un rituel folklorique oublié : le charivari.....                    | 90  |
| Tentative charivarique et règne de l'argent chez les Bricolin.....             | 95  |
| Apparitions et « Chasse sauvage » : du rôle charivariseur de La Bricoline..... | 100 |
| L'acculturation par le texte.....  | 105 |
| <b>Conclusion</b> .....  | 107 |
| <b>Bibliographie</b> .....   | 109 |

# Introduction

« -Vous êtes à l'Université ! Ah ! Et qu'est-ce que vous étudiez ? » Face à cette question que l'on nous a fréquemment posée durant ces dernières années, nous avons toujours hésité, de manière assez symptomatique, entre deux réponses possibles : « -la littérature et l'ethnologie » ou « -l'ethnologie et la littérature ». C'est qu'en vérité, nous n'avons jamais pu, jamais voulu, jusque dans cette réponse en apparence toute simple qu'il nous fallait fournir, nous résoudre à privilégier l'une ou l'autre des deux disciplines que nous avons choisi d'étudier. Très vite convaincue, mais sans outils pour le formuler, d'un lien étroit entre ces deux puissants moyens de connaissance, nous avons donc cherché à les appréhender ensemble, dans l'espoir de les voir s'éclairer mutuellement. C'est alors que nous avons pu prendre toute la mesure de la difficulté qu'il peut y avoir à tenter de faire dialoguer des disciplines dont la légitimité s'avère être plutôt fragile dans un monde académique où règnent désormais les notions de rendement et de polarisation. Mais malgré ce constat, nous avons poursuivi nos investigations pour finalement prendre connaissance de cette approche relativement récente et peu visible qu'est l'ethnocritique. Parce qu'elle nous a semblé offrir, de par sa dimension réellement interdisciplinaire, une solution équitable au débat contemporain qui oppose bien souvent littérature et sciences sociales, nous avons choisi, dans le présent travail, d'approfondir notre compréhension de cette démarche et de l'éprouver à travers l'analyse d'un texte de George Sand.

Cet objet d'étude s'est imposé à nous de manière assez symptomatique, puisque, d'abord assez peu au fait de l'œuvre de l'auteure<sup>1</sup> berrichonne, c'est à l'occasion d'un cours d'ethnologie que notre curiosité a été piquée. En effet, un professeur de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel, lorsqu'il était question de la constitution de l'ethnologie française, a fait référence à George Sand afin, notamment, d'expliquer comment le savoir du peuple récemment « découvert » constituait une source d'inspiration nouvelle pour le romantisme naissant. Intriguée par le pont ainsi jeté entre ethnologie et littérature, nous nous sommes donc penchée sur l'œuvre de l'écrivaine, y trouvant effectivement un matériau de choix pour une lecture interdisciplinaire. C'est que, comme le note D. Sangsue, « dans le fond, *toute* approche

---

<sup>1</sup> Il nous faut ici signaler le parti que nous avons pris, dans notre travail, d'induire un décentrement critique par rapport à certaines normes inconscientes, en féminisant, lorsqu'il y avait lieu, les termes d'« auteur », d'« écrivain », etc.

critique choisit ses objets en fonction de leur rendement herméneutique<sup>2</sup> », et George Sand, par sa volonté de faire place au peuple, par sa participation au mouvement de collecte des coutumes et traditions populaires et par sa connaissance de la culture berrichonne, nous est apparue offrir, à travers une bonne partie de son œuvre, un objet de choix pour l'ethnocriticien<sup>3</sup>. Cette partie de son oeuvre, ce sont les romans écrits entre 1844 et 1856, profondément ancrés dans le monde paysan berrichon, et au rang desquels figure *Le Meunier d'Angibault* que nous avons choisi d'analyser ici.

Pour mener à bien cette analyse, il conviendra, dans un premier temps, d'exposer un certain nombre de principes épistémologiques, théoriques et méthodologiques qui sous-tendent toute démarche ethnocritique, parcours dont nous ne pouvons faire l'économie parce que, d'une part, notre travail s'adresse avant tout à des littéraires et parce que, d'autre part, la démarche ethnocritique demeure encore très méconnue. Ainsi « armée » pour une lecture qui combine vraie attention au texte et reconnaissance de sa logique culturelle sous-jacente, nous pourrions, dans un second temps, mettre à exécution les principes dégagés et la méthode en quatre étapes (ethnographique, ethnologique, ethnocritique, auto-ethnologique) dont s'est dotée l'ethnocritique à travers la lecture de ce roman du conflit social au potentiel hautement charivarique qu'est *Le Meunier d'Angibault*.

---

<sup>2</sup> SANGSUE Daniel, « Quelques observations sur la recherche dix-neuviémiste en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 60, mai 2008, pp. 43-53. (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>3</sup> Notons ici le parti que nous avons pris d'employer, sur l'exemple de M. Scarpa, le terme d'« ethnocriticien » qui, bien que moins logique qu'« ethnocritique », permet d'éviter toute ambiguïté quant à ce qui est ainsi désigné.

# Première partie: du développement d'un discours de l'altérité en ethnologie et en littérature à une approche ethnocritique

## Chapitre I : Retour sur quelques grands principes de l'ethnologie contemporaine et sur ses liens avec la littérature

L'ethnocritique se définit, selon son principal promoteur, Jean-Marie Privat, comme « l'application de la pensée ethnologique contemporaine à un objet particulier, la littérature<sup>4</sup> ». Autrement dit, l'ethnocritique tend à porter, sur le texte littéraire, un regard similaire à celui que porte l'ethnologie sur certains de ses objets depuis que s'est opéré, dans la discipline, un recentrement sur la société de l'observateur et son présent. Tout comme l'ethnologue aujourd'hui, l'ethnocriticien tente donc de révéler ce qui est lointain dans le proche, ce qui est autre dans le même. Mais avant d'entrer dans une définition plus précise de cette approche, pour bien comprendre en quoi elle consiste et comment elle s'inscrit dans une problématique très actuelle en ethnologie, il convient d'abord de revenir sur les grands principes qui fondent cette science de l'homme ainsi que sur les rapports spécifiques qu'elle entretient avec la littérature.

### *Penser l'autre...*

Il n'est pas rare, aujourd'hui encore, d'entendre quelque non-spécialiste définir l'ethnologie ou l'anthropologie<sup>5</sup> comme étant l'étude exclusive des cultures « exotiques », des

---

<sup>4</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994, p.7.

<sup>5</sup> Les spécialistes, à la suite de Lévi-Strauss, opèrent une distinction entre les termes d'*anthropologie* et d'*ethnologie*. Ces deux termes, pourtant largement utilisés comme synonymes, peuvent en effet être distingués pour faire référence à des moments successifs du travail anthropologique: l'ethnologie -riche des matériaux "bruts" fournis par l'ethnographie- correspond généralement à une première phase de synthèse, d'analyse et d'interprétation se concentrant généralement sur un aspect de la réalité observée, alors que l'anthropologie, stade des généralisations théoriques après comparaison, se veut plus globale et universaliste. À cette distinction des différentes étapes de la démarche s'ajoute une utilisation variable des deux termes en fonction des traditions nationales dans lesquelles le discours proféré s'inscrit. En effet, le terme d'anthropologie, qui fait originellement référence à la tradition anglo-saxonne, est apparu relativement tard en France- dans les années 1960- et y a

sociétés « traditionnelles », ou encore des peuples « primitifs », cette dernière épithète apparaissant comme un résidu encombrant de la pensée évolutionniste qui a longtemps dominé la représentation occidentale de l'autre. Seulement, si l'ethnologie s'est bien intéressée, dans un premier temps, aux sociétés lointaines, à l'autre, l'étranger, le différent, le regard des ethnologues s'est peu à peu déplacé pour se porter sur un objet de plus en plus proche, familier et semblable: la société du même. Ce retour sur soi est le fruit d'un processus complexe et d'un cheminement de pensée qu'il convient d'examiner ici. Ce parcours épistémologique nous permettra non seulement de bien saisir les préoccupations de l'ethnologie contemporaine – et donc de l'ethnocritique –, mais également de bien connaître, indirectement, le cadre « scientifique » et intellectuel dans lequel s'inscrit l'œuvre de George Sand.

L'ethnologie, puisqu'elle étudie différentes sociétés et cultures, s'assigne la tâche de penser l'autre. Sans remonter jusqu'aux racines antiques ou médiévales de la discipline<sup>6</sup>, force est de constater, lorsque l'on s'intéresse à son histoire (notamment européenne), que l'altérité a d'abord été conçue comme géographique (hors Europe) et qu'elle a longtemps (et peut-être toujours) été pensée, par les Occidentaux, en termes caricaturaux reflétant toutes sortes de préjugés idéologiques. En effet, des Grandes Découvertes de la Renaissance au siècle des Lumières, les marins, guerriers, marchands, philosophes, écrivains et autres penseurs qui ont participé à la constitution d'une pensée et d'un discours sur l'autre se sont exclusivement concentrés sur une altérité extra-européenne, sans la considérer pour elle-même. Qu'il s'agisse, pour ne citer qu'eux, d'un Gama, d'un Cortès, d'un Cartier, d'un Montaigne ou d'un Rousseau, la réflexion sur l'autre, en plus de se focaliser sur l'opposition ici-ailleurs, s'accompagnait systématiquement d'*a priori* religieux, de fantasmes et de mythes, tendant tous à ne faire du

---

longtemps servi à désigner l'anthropologie physique et biologique, tandis que l'ethnologie s'intéressait aux coutumes et traditions exotiques (ailleurs), puis populaires (ici).

<sup>6</sup> Il est d'usage de faire remonter les fondements de la pensée ethnologique à l'Antiquité grecque et notamment à Hérodote (~484~425), considéré comme un précurseur de la sensibilité anthropologique. Il a en effet fait preuve, dans ce qu'il a rapporté de ses nombreux voyages, d'une grande curiosité pour les autres cultures, privilégiant l'observation directe et enregistrant les particularités rencontrées. Cependant, Hérodote s'inscrit pleinement dans la tendance ethnocentriste de son temps tendant à ne s'intéresser à l'autre, le « barbare », que pour parler, définir et valoriser les Grecs. Sur ce sujet, voir HARTOG François, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980. Le Moyen Age chrétien constituant une période de repli sur soi et faisant preuve d'un certain dédain pour le monde profane, c'est plutôt dans le monde arabo-musulman de la même époque que l'on trouve un véritable traitement de l'altérité. L'expansion de l'empire vers l'est et l'ouest, aux VIII<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles a poussé les savants et voyageurs musulmans à découvrir d'autres cultures et à enregistrer les différences, ceci, une fois encore, pour mieux les situer en dehors de la communauté des croyants. À ce propos, voir KILANI Mondher, *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 1996 [1992], p.201-221.

« sauvage » (le « bon » comme le « mauvais ») « qu'un prétexte pour discuter de sa propre société. Et qui dit prétexte, dit intérêt peu marqué pour la réalité d'autrui<sup>7</sup> ».

Or, pour que naisse, en France, un savoir ethnologique qui considère l'homme comme objet social et comme moyen de sa propre connaissance, il fallait attendre cet élément déclencheur qu'a été la Révolution française de 1789. Pour bien saisir l'importance de l'événement, il faut avoir conscience qu'au lendemain de la Révolution, le nouveau régime, dans sa volonté d'unification nationale, s'est rapidement vu confronté à la nécessité d'administrer et de contrôler une France multiple et parfois hostile au pouvoir en place. Cherchant à unifier une population éclatée, le gouvernement, dont le mot d'ordre semblait bien être « mieux connaître pour mieux gouverner », s'est ainsi lancé, en 1800, dans un vaste projet de statistique préfectorale, sorte d'état des lieux, de bilan des « progrès » de la France depuis 1789. En quadrillant tous les départements du pays à la rencontre du peuple français, les agents préfectoraux en charge du projet ont alors découvert une véritable altérité au sein même de leur propre pays. Ainsi confrontés à la différence, à des mœurs, des coutumes, des langues, et des mentalités qui leur étaient étrangères, les intellectuels de l'époque ont alors pensé le peuple français selon le modèle qui avait jusque-là servi à définir l'autre lointain: le modèle du sauvage, considéré comme irrationnel et ignorant.

Seulement, l'irrationalité et l'ignorance prêtées à ce nouveau sauvage de l'ici ont rapidement été appréhendées non plus comme quelque chose à détruire, mais comme des vestiges qu'il fallait impérativement conserver (ce qui n'excluait toutefois pas l'idée d'« éduquer » les populations dites « arriérées », à l'instar de ce qui se faisait dans le domaine de la colonisation extra-européenne). Cette soudaine valorisation de l'altérité trouve sa source dans l'optique d'unification qui était celle du nouveau régime, et dans la conception fantasmatique d'une sorte d'« esprit du peuple », pensé comme un et rationnel, comme le fruit d'une collectivité éclairée. Pour correspondre à cet imaginaire de « l'esprit public », la France multiple que l'on découvrait alors se devait d'être rationalisée, ce qui revient à dire qu'il fallait à tout prix faire « entrer » l'irrationalité du sauvage de l'ici dans la rationalité supposée du peuple français. Pour ce faire, il a suffi de considérer cette altérité à domicile comme un témoignage du passé unifié de la France, de son évolution et de son progrès, conception qui a naturellement engendré l'idée de conservation de ces précieux « restes ».

Ainsi, dans le souci de sauver de l'oubli les traces de l'unité première de la France et d'expliquer les origines de la modernité, ce qui avait jusque-là relevé de la « superstition » a

---

<sup>7</sup> KILANI Mondher, *op.cit.*, p.226-227.

commencé, par glissement sémantique, à relever de l'« archaïsme ». Comme le note N. Belmont, « l'irrationalité des traditions [...] dev[enait] accessible à condition de les éloigner non pas dans l'espace géographique, mais dans le temps, de les attribuer à une histoire reculée<sup>8</sup> », point de vue préfigurant les théories évolutionnistes qui émergeront dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. De par ses « moeurs-survivances », le peuple des campagnes de France, passé, tout comme son double lointain, du statut de « sauvage » à celui de « primitif » – dans le cas de l'autre à domicile, on utilisera plutôt le terme « populaire »<sup>10</sup> –, devenait ainsi dépositaire d'un véritable trésor, à collecter avant qu'il ne disparaisse dans l'uniformisation engendrée par l'avènement de la société industrielle.

Cette idée de collecte d'urgence, qui deviendra un véritable leitmotiv de la discipline ethnologique, nous amène ici à faire une incursion dans le champ littéraire, où les préoccupations sociales et politiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle trouvaient un large écho. Sans s'attarder sur le statut particulier de la littérature à une époque où elle connut un « triomphe sans équivalent<sup>11</sup> » et durant laquelle « l'écrivain fut [...] consacré grand prêtre d'une religion à laquelle adhérait la société toute entière<sup>12</sup> », il convient d'avoir à l'esprit que la littérature a été l'un des lieux de prise de conscience du patrimoine et de la nécessité de le recueillir au plus vite. C'est ainsi, par exemple, que l'on trouve chez un auteur comme Champfleury, « collectionneur atypique<sup>13</sup> » d'objets manufacturés et grand défenseur de l'imagerie populaire, des observations témoignant d'un souci évident de « garder la mémoire d'un art en voie de disparition<sup>14</sup> » :

Avant que l'imagerie ne disparaisse tout à fait, il faut l'étudier dans ses racines [...] Déjà les estampes du siècle dernier forment une classe se

---

<sup>8</sup> BELMONT Nicole, *Aux sources de l'ethnologie française : l'académie celtique*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1995, p.13.

<sup>9</sup> On ne peut parler d'évolutionnisme qu'à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où, à la suite des travaux de Darwin, se met en place un cadre d'intelligibilité qui donnera réellement naissance à l'ethnologie moderne, en tant que discipline scientifique. Il faut cependant savoir que cette manière de concevoir l'espèce humaine, comme passant nécessairement par des stades successifs allant du simple au complexe, trouve son origine dans la pensée des Lumières et qu'elle a servi de cadre de réflexion bien avant sa systématisation dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>10</sup> Si le « sauvage » de l'ailleurs, comme celui de l'ici, ont été éloignés dans le temps, une distinction terminologique a très vite été faite entre le « primitif » (l'archaïque de l'ailleurs) et le « populaire » (celui de l'ici).

<sup>11</sup> MARX William, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation XVIII<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2005, p.39

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>13</sup> Titre d'un article de PETY Dominique : « Champfleury, un collectionneur atypique », dans Bonnet G. (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 201-218.

<sup>14</sup> RENONCIAT Anne, « Champfleury et l'imagerie populaire : du musée du pauvre au musée scolaire », dans Bonnet G. (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 228.

rattachant à une archéologie nouvelle qui exige de longues recherches. On trouve des monuments assyriens, on ne trouve pas l'image populaire détruite par le soleil, l'humidité, détruite avec les murs de la maison qu'on abat...<sup>15</sup>

Si Champfleury s'applique à collecter, conserver et valoriser l'imagerie populaire d'un point de vue artistique, il apparaît pourtant que derrière ses choix esthétiques transparaît une vocation ethnographique: « J'ai voulu savoir ce que pensait le peuple, ce qu'il aimait, ce qu'il cherchait, ce qu'il dessinait, ce qu'il recouvrait de ses colorations voyantes<sup>16</sup> ». En définitive, comme le note A. Renonciat, « l'angle d'étude porte moins sur la dimension artistique que sur [le] témoignage ethnographique, reflet des mentalités de l'Ancien Régime, à différentes époques, dans différentes provinces<sup>17</sup> ».

La promotion du « populaire » et l'idée de collecte d'urgence se manifestent donc clairement chez celui que l'on considère comme le principal théoricien du réalisme mais il est une auteure qui se fait peut-être plus explicite et insistante qu'aucun de ses contemporains sur ces questions. Il s'agit de George Sand, qui, dans *La Mare au Diable* (1845), constate amèrement l'« effacement » des traditions et coutumes de son enfance:

hélas! tout s'en va. Depuis seulement que j'existe il s'est fait plus de mouvement dans les idées et dans les coutumes de mon village, qu'il ne s'en était vu durant des siècles avant la Révolution. Déjà la moitié des cérémonies celtiques, païennes ou moyen âge, que j'ai vues encore en pleine vigueur dans mon enfance, se sont effacées. Encore un ou deux ans peut-être, et les chemins de fer passeront leur niveau sur nos vallées profondes, emportant, avec la rapidité de la foudre, nos antiques traditions et merveilleuses légendes.<sup>18</sup>

Face à ce constat, l'auteure berrichonne affiche alors la ferme volonté d'« arrach[er], s'il se peut, du néant de l'oubli<sup>19</sup> » les mœurs et coutumes de sa province d'origine. Dans un article paru en 1851 dans *L'Illustration*<sup>20</sup>, une fois encore, elle déplore le changement et prône « l'immobilité de toutes choses ». Ces prises de position annoncent, en outre, le projet que George Sand formera quelques années plus tard avec les *Légendes Rustiques*, dont la dédicace insiste encore sur le fait qu'

---

<sup>15</sup> Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, cité par RENONCIAT Anne, art.cit, p.228.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 232

<sup>18</sup> SAND George, *La Mare au Diable*, éd. de Léon Cellier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1999, p.154.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> Sand George, "Mœurs et coutumes du Berry", cité par MICKELSEN David J., « Building on Sand : From Narrative Zoos to Imagined Communities », dans Powell David. A., *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 304.

il est bon de sauver de l'oubli qui marche vite, quelques versions de ce grand poème du *merveilleux*, dont l'humanité s'est nourrie si longtemps et dont les gens de campagne sont aujourd'hui, à leur insu, les derniers bardes.<sup>21</sup>

Ces quelques extraits, mis en relation avec ce qui a été dit précédemment, auront montré à quel point la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle participe aux courants d'idées de l'époque, au développement d'une pensée de l'altérité – et partant, à celui de l'ethnologie. Nous aborderons de manière plus approfondie cette question dans un chapitre ultérieur mais nous pouvons déjà justifier l'importance d'une approche interdisciplinaire telle que nous la proposons, tant la relation d'interdépendance entre ces deux champs apparaît essentielle.

Pour avancer dans notre parcours épistémologique il nous faut encore signaler que l'idée de collecte d'urgence est à l'origine de la création, durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, d'un certain nombre d'associations et de sociétés savantes à caractère ethnologique. C'est ainsi, comme le rappelle N. Belmont, qu'a été fondée, en 1804, l'Académie celtique, réunissant

des savants, érudits, écrivains [...] se donnant pour tâche de recueillir les traditions, les coutumes, les usages, les langues locales, en raison de leur intérêt propre et avant leur disparition supposée proche.<sup>22</sup>

L'Académie celtique, qui devait son nom au projet celtisant de ses fondateurs de « réunir les titres de gloire légués à leurs descendants par les Celtes, les Gaulois et les Francs<sup>23</sup> », se verra requalifiée, en 1814, Société royale des Antiquaires de France. Faute de preuves suffisantes, l'hypothèse celtique a en effet été abandonnée au profit de la notion plus générale d'« antiquité ». Malgré cela, il faut savoir que la recherche identitaire celte se poursuivra encore jusqu'à l'émergence de la notion de folklore, au début du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est en effet dans la première moitié du siècle passé que le terme de « folklore » a commencé à être utilisé de manière systématique par les collecteurs qui avaient jusque-là intitulé leur activité « traditionnisme » ou « traditionnalisme ». En vérité, l'adoption de ce terme nouveau, emprunté à l'anglais et constitué de l'accolade de deux mots archaïques- *folk* désignant « le peuple » et *lore*, « le savoir »- a eu lieu au moment où les recherches se sont élargies « jusqu'à englober l'étude des croyances, coutumes et aspects de la vie matérielle et sociale », étude jusque-là ignorée au profit d'un intérêt exclusif pour « la littérature orale, les

---

<sup>21</sup> SAND George, *Légendes Rustiques*, dans Sand George, *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1992, p. 118. (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>22</sup> BELMONT Nicole, *op.cit.*, p.9.

<sup>23</sup> *Ibid*, p.13.

contes, dictons, proverbes, chansons, sobriquets et blasons populaires »<sup>24</sup>. Ainsi étendu à un objet plus vaste, le terme de *folklore* a longtemps conservé une certaine ambiguïté et donné lieu à de nombreux débats, puisqu'il renvoie aussi bien au savoir que détient le peuple qu'à l'étude de ce savoir. C'est cependant à Arnold van Gennep (1873-1957) que l'on doit la première véritable théorisation du mouvement des folkloristes. Il est en effet le premier à avoir, dans son *Manuel du Folklore français contemporain*<sup>25</sup>, rassemblé et présenté de façon systématique tous les documents se rapportant aux traits folkloriques de France publiés jusqu'alors. L'œuvre de celui dont on se souvient également pour son schéma des rites de passage, dans son effort de synthèse et de définition de l'activité de ceux qui s'intéressaient à la culture populaire, se situe en fait à la charnière du folklore et de l'ethnologie et est à l'origine d'une véritable séparation des deux champs. Pour lui, le folklore devait être distingué de l'étude de la vie des peuples dits « primitifs », ignorant l'écriture et les livres : « le folklore est l'ethnographie des populations rurales de l'Europe, pas autre chose<sup>26</sup> ». Dès lors, bien que, comme nous l'avons déjà noté, le sauvage à domicile ait été pensé sur le modèle du sauvage du lointain, une distinction de nature a été créée entre l'autre d'ici- le paysan et l'ouvrier-, situé à l'intérieur d'un espace culturel civilisé, et celui de l'ailleurs- le primitif- vivant dans un monde non-civilisé.

Cette distinction allait, en réalité, justifier une différence de méthode entre ce qui relevait de l'étude d'un objet lointain- l'ethnologie- et ce qui concernait un objet proche- le folklore<sup>27</sup>. Chacun de ces champs disciplinaires correspondait, par ailleurs, à des projets politiques différents : l'ethnologie se développait dans le contexte de la colonisation, alors que le folklore répondait, comme nous l'avons vu, à un projet d'unification nationale et de contrôle de la population intérieure. La méthode privilégiée par les folkloristes, grands collecteurs et collectionneurs, visait principalement à l'accumulation des faits, « cueillette très empirique [...] [qui] n'a guère donné lieu à des élaborations théoriques, mais seulement à des spéculations historiques et philologiques<sup>28</sup> ». Fervents défenseurs d'un comparatisme quelque

---

<sup>24</sup> CUISENIER Jean, SEGALIN Martine, *Ethnologie de la France*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p.8.

<sup>25</sup> Comme le notent Cuisenier et Segalen, cet ouvrage, « dont trois des quatre tomes prévus ont seulement vu le jour entre 1937 et 1958 constitue une référence essentielle et nul chercheur préparant un travail ne saurait se passer d'une incursion dans ces volumes ou dans la bibliographie thématique ». *Ibid.*, p.10.

<sup>26</sup> A. Van Gennep, cité par N. Belmont, elle-même citée par CUISENIER Jean et SEGALIN Martine, *op.cit.*, p.11.

<sup>27</sup> Pour être plus précise, il nous faut signaler que si la séparation des champs a bien été opérée entre l'étude de l'autre ailleurs et l'étude de l'autre ici, le champ de l'ici (du domaine européen) se subdivisait lui-même entre folklore et sociologie, le folkloriste s'intéressant aux populations rurales et le sociologue aux populations ouvrières.

<sup>28</sup> RIVIÈRE Claude, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, 2002 [1995, 1999], p.141.

peu mécaniste, les folkloristes, par opposition aux ethnologues, plus soucieux d'inscrire les faits dans leur contexte social, ont donc, pour ainsi dire, péché par manque de scientificité. Or, ce n'est que lorsque l'ethnologie s'est dotée d'outils conceptuels nouveaux et d'une autre méthode d'observation, que les études folkloriques ont pu être transmues en une véritable ethnologie de la France<sup>29</sup>, ceci notamment sous l'influence de l'Ecole sociologique fondée par Emile Durkheim et développée par Marcel Mauss. Pour se constituer en discipline d'étude, l'ethnologie de la France s'est donc nourrie de la démarche des folkloristes ainsi que des travaux de l'Ecole sociologique, sources auxquelles il faut ajouter la rencontre, un peu plus tardive, avec l'*anthropologie sociale*, termes introduits pour la première fois en France en 1938, par Mauss. Forte de ces apports et parallèlement aux vastes questionnaires nationaux toujours à l'œuvre, l'ethnologie du domaine français a alors pu développer une observation monographique minutieuse,

la méthode préconisée à l'instar des travaux de terrain conduits hors d'Europe [étant] la monographie intensive avec une description de l'objet de recherches tant dans ses aspects matériels que sociaux et symboliques.<sup>30</sup>

Ainsi, aux études extensives et cumulatives des folkloristes se sont substituées des études intensives rapprochant, dans leurs problématiques, l'ethnologie des sociétés non européennes et celle des sociétés européennes. Seulement, comme le note Kilani en 1992, et malgré cette évolution essentielle par rapport aux premières collectes des folkloristes,

jusque très récemment, l'anthropologie en milieu européen a été surtout rurale. Elle s'est exclusivement consacrée à la société traditionnelle. Ses conditions de développement au XIX<sup>e</sup> siècle en ont fait essentiellement une discipline de l'exotique et des survivances.<sup>31</sup>

### ***...puis le même***

En réalité, il fallait attendre les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle pour que l'ethnologie du lointain - historique comme géographique - fasse place à une ethnologie du proche historique et géographique, autrement dit à l'appréhension de sa propre société par l'observateur. Cependant, il faut savoir que ce recentrement de la discipline sur l'endotique n'a pas tout de suite donné lieu au type d'études d'ethnologie dite « urbaine » que l'on connaît

---

<sup>29</sup> Le terme de « folklore » ne sera définitivement abandonné qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale.

<sup>30</sup> CUISENIER Jean et SEGALEN Martine, *op.cit.*, p.39-40.

<sup>31</sup> KILANI Mondher, *op.cit.*, p.74.

aujourd'hui. Car avant qu'un réel « retour sur soi » ne s'opère, les premiers développements de l'ethnologie du proche se sont concentrés sur des objets somme toute assez éloignés de la culture de l'observateur. L'on a ainsi procédé à l'ethnologie des banlieues, des punks, des bandes de jeunes, de telle ou telle minorité ethnique, bref des marginaux et exclus en tous genres. Ce n'est en effet que très récemment, dans un climat théorique renouvelé par une volonté d'étendre la démarche anthropologique à la totalité du champ social, que les ethnologues ont commencé à approcher

les pratiques urbaines des classes aisées et entre autres notre propre culture cultivée, jusque dans ses pratiques et dans ses manifestations les plus légitimes et les plus élaborées symboliquement.<sup>32</sup>

Seulement, lorsque l'ethnologue cherche à observer la culture bourgeoise, les clubs aristocratiques, les beaux quartiers, ou encore les entreprises et organisations industrielles, il se trouve alors dans une situation inédite et lourde de conséquences théoriques et méthodologiques. En effet, approcher ethnologiquement ce type d'objets implique un renversement de perspective pour l'observateur, forcé de « rendre étrange ce qui est proche, de problématiser les évidences culturelles, de rompre l'illusion de la connivence ou de la proximité culturelle<sup>33</sup> ». Autrement dit, il s'agit, pour l'ethnologie contemporaine, de prendre en compte ce qui est « lointain dans le tout proche, [...] étranger dans l'apparement familial, [...] autre dans le même, [...] exotique dans l'endotique<sup>34</sup> ».

On aura compris, et c'est ce qui va nous occuper dans le présent travail, qu'une telle perspective permet d'envisager une étude des pratiques culturelles les plus légitimes telles que la littérature, domaine supposé familier au chercheur universitaire (au critique littéraire comme à l'ethnologue) mais dont il est impératif de faire ressortir les traits culturels les moins évidents et les moins légitimes. Avant d'entrer plus précisément dans ce type d'analyse, il nous faut reconnaître, avec Privat, que, de manière générale, une telle approche implique un certain nombre de difficultés<sup>35</sup>. La première, évoquée ci-dessus, réside, pour l'observateur, dans la nécessité de se distancer de sa propre culture, problématique inhérente au travail de tout ethnologue mais rendue particulièrement importante dans le cas d'une ethnologie qui

---

<sup>32</sup> PRIVAT Jean-Marie, « Relectures ethnocritiques », dans Jurt Joseph, *Littérature et ethnologie*, Fribourg en Brigsau, Frankreich-Zentrum, 2003, p.61.

<sup>33</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne.

<sup>34</sup> PRIVAT Jean-Marie, « À la recherche du temps (calendaire) perdu : pour une lecture ethnocritique », *Poétique*, n°123, septembre 2000, p. 301.

<sup>35</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari: essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994, p.9-16.

tente d'opérer un « retour sur soi ». La seconde difficulté que nous voudrions mentionner ici se trouve dans le fait que les membres des classes supérieures se protègent contre les tentatives des les aborder d'une manière autre que ce qu'ils disent eux d'eux-mêmes. A titre d'exemple, voici ce que note Béatrix Le Wita lorsqu'elle se propose d'étudier la « culture bourgeoise » :

La réelle difficulté méthodologique propre à ce type d'enquête en milieu aisé tient essentiellement au risque qu'encourt le chercheur d'être manipulé. Les enquêtés possèdent en effet, outre leurs diplômes, un capital culturel certain et savent l'utiliser à bon escient. Ils veulent maîtriser la représentation qu'ils vont donner d'eux-mêmes et cherchent à dominer la demande ethnographique<sup>36</sup>.

Ces deux difficultés majeures, envisagées dans le cadre plus spécifique d'une appréhension ethnologique de la littérature – puisque c'est ce qui nous intéresse ici – peuvent être traduites de la manière suivante : tout d'abord, il apparaît que les lecteurs lettrés et indigènes (au rang desquels figurent l'ethnologue et le critique littéraire) peinent effectivement à se distancier de leur propre culture, à faire preuve de ce que l'on peut appeler, avec Privat, « relativisme textuel ». Autrement dit, le lecteur contemporain, face, dans les textes littéraires, à un univers culturel qu'il croit connaître et qui lui apparaît proche, se contente bien souvent d'une analyse (ethnologiquement) superficielle et limitée des œuvres qu'il a sous les yeux. Il n'est d'ailleurs certainement pas exagéré d'attribuer la rareté des études ethnologiques de la littérature à cette difficulté de décentrement. Ensuite, et il s'agit ici de la seconde difficulté évoquée précédemment, il semble également que les lecteurs lettrés, appartenant aux classes supérieures et valorisées de la société, se refusent, dans une réaction immunitaire, à objectiver leurs propres pratiques de lecture, à « mettre en question le privilège du sujet connaissant<sup>37</sup> », phénomène que Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, analyse ainsi :

s'il est parfois si difficile de communiquer les résultats d'une recherche véritablement réflexive, c'est que l'on doit obtenir de chaque lecteur qu'il renonce à voir une « attaque » ou une « critique », au sens ordinaire, dans ce qui veut être une analyse, qu'il accepte de prendre sur son propre point de vue le point de vue objectivant qui est au principe de l'analyse.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> LE WITA Beatrix, *Ni vue ni connue : approche ethnographique de la culture bourgeoise* » Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1988, p. 96.

<sup>37</sup> BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p.342.

<sup>38</sup> *Ibid.*

Ce dernier point, qui donne à voir les enjeux de prestige et de pouvoir symboliques à l'œuvre dans notre sujet, nous amène à considérer une troisième difficulté. Il s'agit du statut symbolique très important conféré, en France, à la littérature, statut qui implique bien souvent un refus de contextualiser et de « reculturer » - pour reprendre le terme de Privat - des textes qui fonctionnent comme référents esthétiques.

Ces quelques problèmes méthodologiques nous renvoient en réalité aux inébranlables dichotomies qui sous-tendent tout discours de l'altérité. En effet, la lecture ethnologique des textes littéraires nous confronte à la dialectique du proche et du lointain, du même et de l'autre, et enfin, à celle qui oppose culture savante et culture populaire. Elle nous y confronte non seulement au niveau de la lecture des œuvres, qui suppose, dans des rapports de domination évidents, une culture du lecteur et une culture du texte, mais également au niveau des textes littéraires eux-mêmes, véritable lieu de négociation et de construction du rapport à l'autre. Car la littérature – avant même qu'elle ne se constitue en champ autonome et que l'on emploie ce terme dans son acception actuelle – s'est toujours trouvée au centre de formations culturelles différentes qu'elle a contribué à faire dialoguer. Ce dialogue entre le proche et le lointain, le même et l'autre, le savant et le populaire, qui constitue le véritable trait d'union de la littérature et de l'ethnologie, s'est exprimé de diverses manières dans les œuvres de nombreux écrivains, et ceci de l'Antiquité à nos jours. Parce qu'il n'y a pas lieu ici de parcourir toute l'histoire de la pensée de l'altérité dans la littérature et parce qu'en définitive, c'est surtout au XIX<sup>e</sup> siècle que nous nous intéressons, nous nous contenterons maintenant de tracer les grandes lignes du discours sur l'autre dans la littérature française, de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour ensuite interroger de manière plus approfondie la position de certains auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

### ***Le discours de l'altérité dans la littérature : de quelques enjeux communs avec l'ethnologie***

À la Renaissance, l'activité littéraire n'étant pas encore constituée en champ autonome, savants, intellectuels, hommes politiques, explorateurs et autres marins se côtoient pour rendre compte des découvertes récentes agitant le monde de l'époque. C'est ainsi que Montaigne rédige ses *Essais* en réponse directe à la situation politique et sociale de son temps. Or, cette situation, qui mêle guerres de religion et découverte du Nouveau Monde, implique tout naturellement la mise en place d'une réflexion et d'un discours sur l'autre. Confronté à la dialectique de l'ici et de l'ailleurs, du proche et du lointain, de soi et de l'autre, Montaigne, en

proto-ethnologue, fait preuve, notamment dans « *Des Cannibales* », d'un relativisme culturel inédit. Seulement, s'il parvient en effet à se distancer de sa propre culture et tente réellement de respecter l'Indien, il n'en demeure pas moins que son discours sur l'Autre ne constitue qu'un prétexte pour discuter de l'homme européen, de « ses institutions, croyances et mœurs<sup>39</sup> ». En réalité, le discours de Montaigne inaugure un discours de l'altérité sous-tendu par le mythe du « bon sauvage », « qui, dès ce moment, commence sa longue carrière. À travers lui, des générations de penseurs [...] ont mis *la civilisation occidentale* en question<sup>40</sup> ».

Il semble donc que si la crise idéologique qu'a traversée l'Europe au XVI<sup>e</sup> siècle – et qui continuera pendant tout le XVII<sup>e</sup> – a bien favorisé le développement d'une réflexion et d'un discours sur l'Autre, elle ne sera pas suffisante pour que se mette en place un questionnement de l'altérité qui tente de la considérer pour elle-même. En effet, les images mythiques, valorisantes ou, au contraire, péjoratives, de l'Autre, continueront – et continuent d'ailleurs encore aujourd'hui – d'occuper l'imaginaire occidental. Ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque Rousseau, Voltaire ou Montesquieu mettent en scène un innocent « sauvage » ou font référence aux mœurs et coutumes d'autres peuples, il s'agit, là encore, d'un prétexte pour comprendre, commenter et critiquer la société européenne. Car il semble bien que le changement intellectuel qui s'opère avec la pensée des Lumières et l'apparition d'une « pensée philosophique décentrée<sup>41</sup> », loin de donner naissance à une réflexion sur l'autre à visée objective, ont plutôt eu pour effet « d'accélérer et de renforcer le mouvement de critique interne de l'Occident amorcé dès le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup> ». Le discours sur l'Autre que nous donne à voir la littérature occidentale, de la Renaissance aux Lumières, revient donc à nier toute distance entre soi et l'autre, à réduire ce dernier à soi, avec pour finalité de se juger et de juger l'autre selon ses propres critères.

Cependant, l'expansion de l'Europe, la capacité à traiter historiquement des cultures non-européennes (grâce, notamment, au développement de la philologie indo-européenne) et la tendance à opérer une classification scientifique de l'humanité, développées au XVIII<sup>e</sup> siècle, allaient favoriser une certaine sympathie ou, tout au moins, une grande curiosité pour l'altérité. Le XIX<sup>e</sup> siècle, héritier direct de ces nouveaux modes de pensée et lui-même marqué par une série de bouleversements politiques, scientifiques et économiques qu'avaient engendrés la Révolution industrielle et la Révolution politique française, allait-il modifier l'appréhension de

---

<sup>39</sup> KILANI Mondher, *op.cit.*, p.226.

<sup>40</sup> *Ibid*, p.227. (nous soulignons)

<sup>41</sup> *Ibid*, p.235.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.237.

l'altérité décrite ci-dessus et produire un discours sur l'Autre qui fasse preuve d'un réel intérêt pour ce dernier ? En l'absence d'une ethnologie véritablement savante et dans un contexte qui ne différencie pas clairement le témoignage du voyageur, la rêverie de l'artiste et l'enquête scientifique, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est une fois encore la littérature qui apparaît comme un lieu particulièrement propice à une appréhension de l'Autre. Qu'il s'agisse de l'Autre lointain comme du proche, alors récemment découvert, bon nombre d'écrivains de l'époque ont en effet spontanément fait preuve, dans leur oeuvre, d'un intérêt pour l'altérité.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de se rappeler que ce que l'on nomme « l'Orient » était devenu, notamment sous l'impulsion de l'expédition de Bonaparte en Egypte en 1798, une destination de voyage très prisée et qu'il constituait surtout l'un des thèmes littéraires favoris des Européens. En effet, comme le note Said dans le désormais classique et non moins polémique *Orientalisme*, « il est parfaitement légitime de parler de l'orientalisme comme d'un genre littéraire, représenté par des œuvres de Hugo, de Nerval, de Goethe, de Flaubert, de Fitzgerald et d'autres<sup>43</sup> », comme Chateaubriand ou Lamartine. Or, ce genre littéraire que Said appelle « orientalisme »<sup>44</sup> comprend lui-même un sous-genre mineur : le « Voyage en Orient ». De Lamartine à Flaubert et de Chateaubriand à Nerval, pour ne citer qu'eux, un certain nombre d'« écrivains-voyageurs » français ont en effet choisi la forme, devenue canonique, du « Voyage en Orient » pour rendre compte de leurs pérégrinations et de préoccupations qui, nous le verrons, s'avèrent bien souvent plus personnelles que réellement tournées vers l'Autre.

Sans entrer dans une analyse détaillée des spécificités de chacun des auteurs susmentionnés, il est possible de dégager un certain nombre de traits généraux qui fondent le rapport à l'altérité qui se donne à lire dans ces « Voyages en Orient ». Tout d'abord, l'Orient apparaît souvent comme l'endroit où réaliser les ambitions coloniales de la France. C'est notamment le cas de Chateaubriand, qui développe, le premier, l'idée d'une Europe qui enseigne la liberté à l'Orient :

La liberté, ils [les Orientaux] l'ignorent ; les propriétés, ils n'en ont point : la force est leur Dieu. Quand ils sont longtemps sans voir paraître ces conquérants exécuteurs des hautes justices du ciel, ils ont l'air de soldats sans chefs, de citoyens sans législateurs, et d'une famille sans père.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> SAID Edward W., *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, « La couleur des idées », 2005 [1978] [1995] [2003] p.69.

<sup>44</sup> L'orientalisme, tel que le définit Said, ne se résume naturellement pas à un genre littéraire. Il s'agit là d'un aspect d'une notion qu'il définit de manière plus générale comme un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident" ». SAID Edward W., *op.cit.*, p.15.

<sup>45</sup> Chateaubriand, *Œuvres romanesques et Voyages*, cité par SAID Edward W., *op.cit.*, p.199.

C'est aussi le cas de Lamartine, très préoccupé par l'actualité de la France et dont une partie du *Voyage en Orient*<sup>46</sup> propose un vaste programme politique

qui se fonde sur l'idée d'une supériorité de l'Occident sur l'Orient, le premier étant perçu comme une force d'aimantation à laquelle le second, à longue échéance devra son salut. Au final, Lamartine assimile l'Occident au Bien, à la lumière, à la civilisation, et l'Empire turc au Mal, aux ténèbres, à la barbarie.<sup>47</sup>

Seulement, on ne saurait réduire l'œuvre de ces auteurs à ces prises de positions, sous-tendues par l'attitude romantique qui consistait à mettre en avant le désenchantement personnel que procurait l'Orient « réel », par opposition à celui des textes. Comme l'expose Said, et c'est là un autre aspect du rapport à l'altérité dans le « Voyage en Orient », l'Orient que découvrent les écrivains n'est pas du tout celui des ouvrages dont ils ont nourri leur imaginaire:

dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un *topos*, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'œuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela<sup>48</sup>

Or bien que certains auteurs, comme Nerval et Flaubert, face au désappointement provoqué par leurs voyages, aient tenté de démythifier les représentations très générales de l'orientalisme véhiculées en Europe, il apparaît bien que leur Orient restait un Orient non pas pensé pour lui-même mais un Orient pensé pour eux. Car l'alternative à une appréhension générale de l'Orient a pris la forme d'une exploitation très personnelle de ce dernier. Ainsi l'Orient s'est trouvé être un moyen, pour les écrivains-voyageurs, de justifier leur propre existence, un lieu de réalisation d'une quête personnelle et par-là même un support de création extrêmement riche. « Exploitation », « moyen », « réalisation », « support », les quelques termes ici employés suffisent à se rendre compte du type de rapport à l'altérité qui découle d'une telle attitude, ce qui n'enlève rien – est-il besoin de le dire – à la qualité esthétique des textes considérés. À cela s'ajoute le fait que, malgré tous les efforts des écrivains pour distinguer appréhension générale et expérience vécue – Flaubert est peut-être celui qui est allé le plus loin en ce sens –, les représentations de l'Orient dans les œuvres des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont jamais fait l'économie de stéréotypes récurrents tels que l'excentricité et la bizarrerie, l'Orient comme théâtre du vivant, l'Orient comme lieu de licence sexuelle, etc. Tout se passe comme si,

---

<sup>46</sup> Il s'agit du *Résumé politique* du *Voyage*, qui lui sert aussi de « conclusion ».

<sup>47</sup> COURTINAT Nicolas, *Philosophie, histoire et imaginaire dans le Voyage en Orient de Lamartine*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.311.

<sup>48</sup> SAID Edward W., *op.cit.*, p.204.

finalement, le voyageur en Orient du XIX<sup>e</sup> siècle préférerait les descriptions et motifs canoniques de ses prédécesseurs à la réalité qu'il avait sous les yeux. Aussi pouvons-nous conclure ce rapide parcours du rapport à l'altérité dans le « Voyage en Orient » en remarquant que le discours des « écrivains-voyageurs », malgré une volonté bienveillante de compréhension et une curiosité inédites, n'est pas parvenu – y parviendra-t-on un jour ? – à se défaire de l'ensemble des représentations, mythes et stéréotypes ethnocentristes associés à l'Orient par les Occidentaux. En définitive,

on retrouve dans les récits de voyage en Orient et plus largement dans la représentation de l'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle l'*anthropologie spontanée* du temps, c'est-à-dire un discours sur l'Autre culturel qui est préconstruit dans la sphère de l'idéologie, dans lequel la fonction polarisante du paradigme d'opposition Orient / Occident conduit à diverses instrumentalisation de l'altérité de l'Autre oriental, qui reste de ce fait une sorte de point aveugle.<sup>49</sup>

Pour ne pas nous cantonner au seul domaine de l'Autre lointain et exotique, il convient maintenant de nous intéresser à l'appréhension, dans la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'altérité du proche. Au même titre que certains événements socio-politiques extérieurs avaient fait naître une curiosité sans précédent pour l'Orient, les préoccupations nationalistes et les nouveaux objectifs politiques de la France en France ont favorisé, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, un engouement soudain pour ce que l'on a alors appelé « Le Peuple ». Le caractère flou et insaisissable de cette notion et le fait que « Le Peuple » s'avère aussi « introuvable<sup>50</sup> » que peut l'être l'Orient, n'ont en effet pas empêché bon nombre d'écrivains de tenter d'en faire entendre « les voix<sup>51</sup> ». Or, si la question de l'apport documentaire ou ethnographique des différentes productions littéraires aux démarches successives des premiers collectionneurs, des folkloristes, puis des ethnologues de la France, a été largement commentée, il semble que le rapport à l'altérité que donnent à voir les textes de romanciers comme Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Nodier, Nerval, Champfleury, Balzac, et surtout Sand, a été relativement peu discuté.

En effet, la masse de traits culturels, de coutumes, de légendes, de chansons populaires recueillis par les écrivains semble faire oublier que le « populaire » se donne bien souvent à lire

---

<sup>49</sup> BARTHELEMY Guy, « Littérarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996. Article en ligne. (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>50</sup> Titre d'un ouvrage de ROSANVALLON Pierre, *Le peuple introuvable, histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, « nrf », 1998

<sup>51</sup> « Les voix du peuple », expression de Michelet (*Histoire de France*), a été reprise par GRENOUILLET Corinne (et al.) dans un ouvrage intitulé *Les voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

au sein d'une forme littéraire particulière - le roman – et que cette forme même détermine largement un certain type de rapport à l'Autre. Car à l'engagement purement politique de certains auteurs qui commencent à considérer « Le Peuple », jusqu'à la désillusion que provoqueront les événements de 1848, comme un acteur à part entière de l'histoire à faire connaître et à valoriser, s'ajoutent des préoccupations esthétiques jouant un rôle important dans les représentations et la mythologie créées à partir de cette entité mal définie. En effet, la découverte d'une altérité à domicile a lieu au moment même où les romantiques cherchent à

restituer à la poésie le crédit qu'elle avait perdu quand, à la suite de la Querelle des Anciens et des Modernes, on ne vit plus dans les vers qu'une activité dépourvue de signification majeure, voire une récréation destinée aux oisifs.<sup>52</sup>

C'est qu'en découvrant le patrimoine populaire de la France et sous l'influence des romantiques allemands qui avaient ouvert le débat opposant poésie savante et poésie populaire<sup>53</sup>, de nombreux auteurs ont soudain cru trouver les origines de toute poésie dans les chansons folkloriques et plus généralement dans le langage dit « primitif » du peuple. En réalité, les préoccupations esthétiques des écrivains s'accompagnaient d'une recherche passionnée du langage originel dont ils imaginaient avoir trouvé les dernières traces dans les dialectes de France. Une telle attitude, et la ferveur qui l'accompagnait, ont engendré un certain nombre d'« amalgames hâtifs et [de] confusions attest[ant] une connaissance plus qu'incertaine voire tout à fait erratique, de ce patrimoine oral qu'on idéalis[ait]<sup>54</sup> ». C'est ainsi que certains romantiques français ont, par exemple, été tentés d'associer chansons populaires et littérature du Moyen Age, confondant langue(s) du peuple et ancien français<sup>55</sup>, ou que certains ont intégré à leurs récits des « chansons populaires » qui n'avaient rien de populaire. De plus, il faut comprendre que la perspective évolutionniste qui consistait à situer le peuple à une étape antérieure de l'évolution de l'homme, même si cela était alors perçu positivement et valorisé, n'enrayait en rien le développement d'une pensée exotisante associant le « populaire » au « primitif », au « sauvage », à l'« animal », ou à l'« enfant ». Là encore, l'attitude de l'écrivain face à l'Autre intérieur répondait aux impératifs de son art qui se devait de satisfaire les attentes d'un lecteur résolument étranger à ce qui était raconté, en quête d'aventures effrayantes et mystérieuses mais confinées dans de rassurantes frontières, textuelles et culturelles. L'analyse

---

<sup>52</sup> BRIX Michel, « Une renaissance romantique : les chansons folkloriques », dans Grenouillet Corinne (et al.), *op.cit.*, p.31.

<sup>53</sup> À ce propos, voir JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972. Notamment le chapitre intitulé « Le Conte », p.173-195.

<sup>54</sup> BRIX Michel, art.cit., p.39.

<sup>55</sup> Notamment Chateaubriand, Michelet et Nerval.

des *Légendes rustiques* de George Sand que propose David J. Mickelsen est, à ce propos, très explicite:

This collection presents the narrative equivalent of a zoo, where the strange and the dangerous are primary attractions kept safely, as it were, at harm's length. Threatening beasts are all, in one way or another, safely "bound".

Il poursuit en remarquant que

part of the "safety" of these accounts is traceable to their status as *reported*, second-hand events, whose distanced and problematic reliability allows the reader little sense of their cultural logic (recall again that the audience is from elsewhere). As a result, the materials are again unavoidably positioned as "strange" and "exotic".<sup>56</sup>

Nous comprenons donc que si l'idéologie romantique a participé à la consolidation d'une pensée de l'altérité idéalisante, elle a, du même coup, contribué à maintenir l'Autre dans un ailleurs, à l'isoler et le stigmatiser dans le but inavoué de mieux l'acculturer et le subordonner à la vision mythique et donc déformée de l'Etat-Nation que prônait l'idéologie dominante.

Il faut encore savoir qu'à l'idéalisation romantique du « Peuple » et aux travers décrits ci-dessus s'ajoutait la nécessité, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de renouveler le genre romanesque. Les nouveaux modes de pensée de l'époque et le changement de statut de l'écrivain, qui se voulait désormais le

peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions<sup>57</sup>

et qui se voyait donc comme le porte parole, l'historien, l'ethnographe de la réalité sociale dans son ensemble, ont en effet suscité l'émergence d'une nouvelle poétique romanesque dont l'essor du réalisme a été l'expression directe. Or, il est intéressant de remarquer que si l'appréhension de l'altérité du proche par la pensée romantique passait par une réflexion sur le langage, il en est allé de même pour le traitement réaliste du « populaire ». En effet, « comme le roman réaliste vise la réalité sociale et que la socialité humaine se manifeste d'abord par l'usage de la parole<sup>58</sup> », c'est bien autour de la langue que le débat s'est cristallisé. Tous les

---

<sup>56</sup> MICKELSEN David J, art.cit., p.306-307.

<sup>57</sup> DE BALZAC Honoré, « Avant-Propos » à *La Comédie humaine*, 1848.

<sup>58</sup> VAILLANT Alain, « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », dans Grenouillet Corinne, *op.cit*, p.104.

romanciers dits « populistes »<sup>59</sup>, réalistes puis naturalistes - dont les journaux ont semble-t-il été le « laboratoire »<sup>60</sup> - qui ont cherché à faire entendre les « voix du peuple » (paysan comme ouvrier) ont été confrontés à la difficulté très concrète de faire cohabiter parlars provinciaux, sociolectes ou idiolectes avec la voix narrative, voix savante et légitime d'un *je auctorial* qui n'avait, jusque-là, pas eu besoin d'être dissimulée. C'est cette problématique qu'aborde George Sand dans l'Avant-propos à *François le Champi*, rédigé sous forme de dialogue entre l'auteur et un ami:

- [...] la forme me manque, et le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. *Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible*, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas.  
- Et puis *quand même tu le ferais parler comme il parle, ton langage à toi ferait à chaque instant un contraste désagréable*; tu n'es pour moi pas à l'abri de ce reproche. Tu peins une fille des champs, tu l'appelles *Jeanne*, et tu mets dans sa bouche des paroles qu'à la rigueur elle peut dire. Mais toi, romancier, qui veut faire partager à tes lecteurs l'attrait que tu éprouves à peindre ce type, tu la compares à une druidesse, à Jeanne d'Arc, que sais-je? *Ton sentiment et ton langage font avec les siens un effet disparate comme la rencontre de tons criards dans un tableau.*<sup>61</sup>

Quelles ont donc été les solutions échafaudées par les romanciers pour tenter de surmonter cette dichotomie problématique du savant et du populaire, pour éviter l'artificialité burlesque du propos, ainsi que l'isolation, l'exotisation de la parole populaire ? Tout d'abord, il est à noter que certains auteurs ont revendiqué une ascendance populaire, à l'image de Sand ou de Michelet. Seulement, si l'historien déclare bien : « Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur », c'est pour aussitôt constater l'insuffisance de cette ascendance :

J'ai senti notre misère, *l'impuissance des hommes de lettres*, des subtils [...] J'ai pu, en 46, poser le droit du peuple plus qu'on ne le fit jamais... Mais *sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pas pu le faire parler.*<sup>62</sup>

C'est que, comme le fait remarquer Marie-Ève Thérénty,

saisir la voix du peuple pour un écrivain tient pratiquement de la gageure dans la mesure où en tant qu'élément de la nation, il appartient

<sup>59</sup> Au sens où l'entendent GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, dans *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, Hautes Etudes, 1989

<sup>60</sup> Voir à ce sujet l'article de THERENTY Marie-Ève, « Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains », dans Grenouillet Corinne, *op.cit.*, p.113-124.

<sup>61</sup> SAND George, « Avant-propos » à *François le Champi*, éd. d'André Fermigier, Paris, Gallimard, « folio classique », 2005, p.50-51 (nous soulignons).

<sup>62</sup> Michelet Jules, *Nos Fils*, cité par GRENOUILLET Corinne, *op.cit.*, p.9.

essentiellement au peuple mais où en même temps, le fait même de prendre la plume pour faire œuvre littéraire risque de l'en éloigner inéluctablement, quel que soit d'ailleurs son milieu social d'origine<sup>63</sup>.

La seconde tendance qui se dessine avec l'esthétique du roman réaliste consiste en une « implication » progressive- pour reprendre le terme de Vaillant - de la parole auctoriale. Ainsi, le recours au discours direct, qui isole la parole et détourne l'attention de son contenu, sera peu à peu évincé, durant le XIX<sup>e</sup>, au profit d'un déplacement de la voix narrative « au niveau des parleurs populaires<sup>64</sup> ». Seulement, cette volonté d'effacement de la parole auctoriale, qui trouvera sa réalisation la plus aboutie dans le développement, durant la seconde moitié du siècle, du style indirect libre<sup>65</sup>, ne suffiront pas à réellement faire entendre la parole populaire. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer la persistance des termes reproduits en italique, des explications sémantiques données en note voire dans le corps même du texte, ou encore d'observer la disproportion flagrante qui subsiste entre commentaires et propos des protagonistes. Mais il y a plus : même lorsque le « mimétisme énonciatif » entre narrateur et personnages se généralise – précisément lorsque l'auteur recour au style indirect libre – il reste, selon Alain Vaillant, qu'en

emprunt[ant] à son personnage ses propres mots, [l'instance énonciative] annexe son langage pour mieux entrer dans sa conscience : [elle] ne donne pas à son personnage le droit à la parole [...], mais elle s'accorde celui de penser à sa place.<sup>66</sup>

En définitive, il apparaît que la place des voix populaires dans le roman du XIX<sup>e</sup> demeure relativement restreinte. Malgré la ferme volonté des écrivains romantiques, puis réalistes, de faire place au « Peuple » dans leur oeuvre, la distance qui le sépare de celui qui écrit, qui précisément *parle pour lui*, reste très prégnante. Doit-on pour autant conclure, comme Vaillant, au monologisme du roman réaliste et inlassablement constater, comme l'a fait Said pour l'Orient, l'impossibilité d'un « accès à l'altérité de "l'autre", mais seulement à ses représentations configurées dans et par la culture de départ<sup>67</sup> » ? Certainement pas, et la vocation de ce travail est précisément de démontrer qu'au-delà de la reconnaissance, aujourd'hui, de la difficulté à appréhender l'Autre pour lui-même - ce qui reste un défi épistémologique inhérent à toute tentative d'appréhension de l'altérité – les textes littéraires, et

---

<sup>63</sup> THERENTY Marie- Eve, art.cit., p.115.

<sup>64</sup> VAILLANT Alain, art.cit, p.106.

<sup>65</sup> Zola en offre des exemples particulièrement probants, notamment avec *L'Assommoir*.

<sup>66</sup> VAILLANT Alain, art.cit., p.107.

<sup>67</sup> REICHLER Claude, « De la représentation à l'interaction. Comment aborder un corpus ethno-historique et littéraire ? », dans Jurt Joseph (éd.), *op.cit.*, p.32.

notamment le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, puisent toute leur richesse dans le dialogue (au sens bakhtinien) qu'ils instaurent entre le savant et le populaire, entre soi et l'Autre, entre le proche et le lointain.

Ce rapide parcours de l'appréhension de l'altérité dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, par les problématiques qu'il a permis de soulever, nous conduit maintenant à réaliser combien les liens qui unissent littérature et ethnologie sont étroits. En effet, les questionnements et les rapports dialectiques que font émerger les œuvres littéraires faisant place à l'altérité, ne constituent rien d'autre que les préoccupations majeures de la réflexion anthropologique contemporaine. Comment se distancier de sa propre culture, se défaire de schèmes idéologiques qui lui sont propres ? Comment penser les catégories d' « Autre » et de « Même », de « proche » et de « lointain » ? Comment éclairer la société globale à partir d'une portion restreinte, locale, particulière de celle-ci ? Et surtout, comment rendre compte d'une réalité sociale à travers une représentation textuelle élaborée ? Quelle place accorder à la parole singulière, particulière, subjective du sujet auctorial qui, toujours, interprète, représente, « invente<sup>68</sup> » l'Autre ? Tels sont quelques-uns des défis épistémologiques auxquels l'ethnologue contemporain se trouve confronté et qui, nous l'aurons compris, fondent la relation profonde existant entre cette discipline et une bonne partie du champ littéraire. Rien d'étonnant donc à ce qu'un dialogue ait été très tôt entamé entre ces deux voies d'accès à la connaissance de l'homme. C'est ce dialogue qu'il convient maintenant d'examiner avant de définir de manière plus approfondie ce qui fait la spécificité de l'approche ethnocritique.

### ***Du dialogue entre littérature et ethnologie***

La reconnaissance du fait que littérature et ethnologie présentent des similitudes - non seulement de par les objets mais également de par les contraintes textuelles qu'elles partagent - a donné lieu, depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, à de nombreux travaux interdisciplinaires, développés tant en milieu anglo-saxon qu'en France. L'examen de ces réflexions menées aux frontières des deux disciplines fait émerger deux perspectives, certes enrichissantes pour les deux domaines concernés, mais qui tendent en réalité à n'opérer qu'un

---

<sup>68</sup> Titre d'un ouvrage de KILANI Mondher, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 2000 [1994].

seul et même mouvement vers la constitution d'une « science de la culture ». Comme l'explique Jurt,

On perçoit [...] une volonté de refonder les disciplines hyperspécialisées sur une nouvelle base [...] Cette base semble être le paradigme de la culture au sens large, c'est-à-dire ethnologique [...]. On perçoit une volonté de définir les *Geisteswissenschaften* comme une *Kulturwissenschaft*, comme une science de la culture [...] Les "formes symboliques" sont alors présentées dans ce contexte de la refondation des sciences humaines, moins comme une théorie de la connaissance, mais plutôt comme une théorie de la culture.<sup>69</sup>

D'une part, les recherches littéraires se trouvent donc comme absorbées pour être refondées dans une science unitaire de la culture, et c'est tout naturellement que l'on s'en remet, pour ce faire, à l'ethnologie ou à l'anthropologie comme paradigme de recours. D'autre part, l'ethnologie moderne, qui semble s'orienter vers une théorie du texte, a tout intérêt à favoriser le développement d'une telle approche holiste.

Plus concrètement, nous pouvons dire que, dans un premier mouvement, les études littéraires ont eu recours à un certain nombre d'outils et de questionnements de l'ethnologie. En réalité, c'est à la suite de la crise des schémas de pensée qu'avait engendrée l'émergence des formalismes linguistiques et structuraux et parce que la littérature se cherchait alors une assise scientifique, que s'est engagé un dialogue avec l'anthropologie culturelle, offrant aux critiques littéraires de nouveaux angles d'approche tels que le rêve, le rire, les coutumes, les fêtes, les relations de parenté, etc. À cela s'ajoutent les nombreux travaux portant sur les récits de voyage, autre lieu de croisement entre littérature et ethnologie. Dans le domaine anglo-saxon, ce sont les études postcoloniales qui ont réalisé ce transfert des outils de l'ethnologie vers la littérature. Seulement, il convient de remarquer que ces démarches s'inscrivent de manière systématique dans ce que Reichler appelle une thèse « projective », déjà évoquée ci-dessus à propos de Said et qui conduit, selon lui, à une impasse :

Du vaste corpus de textes qui racontent *là-bas*, cette sorte d'anthropologie littéraire ne peut tirer au mieux qu'une connaissance de l'ici ; elle pointe du doigt l'échec, voire l'impossibilité des contacts interculturels. [...] les chercheurs ont décidé par avance qu'ils ne rencontreraient que les schèmes culturels occidentaux [...] On n'accorde dès lors que peu d'attention, dans la lecture, *aux mentions qui décrivent les modes de vie, les coutumes, les groupes, ni non plus aux indications géographiques ou historiques*<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> JURT Joseph (éd.), *op.cit.*, p.9.

<sup>70</sup> REICHLER Claude, « Littérature et anthropologie : de la représentation à l'interaction dans *Une relation de la Nouvelle-France au XVIIe siècle, L'Homme*, 164, 2000, p. 38-39. (nous soulignons)

Si le constat de Reichler s'avère très pertinent, il est aussi symptomatique du type d'approche qu'il préconise, à savoir que ce qui fait défaut selon lui, c'est l'attention aux traits culturels autres, à ce que le texte révèle de telle ou telle société lointaine ou éloignée dans le temps<sup>71</sup>. Or nous aurons compris qu'une telle attitude tend à traiter le texte littéraire comme un simple document, support de lectures tantôt « micro-folklorisantes », tantôt « macro-ethnologisantes »<sup>72</sup> qui participent bien de la tendance, décrite ci-dessus, à faire des études littéraires une science de la culture au sens large. Or, le fait de réduire le texte littéraire à un outil de compréhension des réalités sociales, à une composante, parmi d'autres, de l'anthropologie culturelle, a souvent pour corollaire de faire l'impasse sur la valeur littéraire et les qualités esthétiques intrinsèques de l'œuvre.

Dans un mouvement inverse, et en marge de l'héritage littéraire (qui est en fait plutôt philosophique) que certains ethnologues ont pu revendiquer (à l'image de Lévi-Strauss qui a vu en Montaigne et Rousseau ses dignes prédécesseurs), le *linguistic turn*<sup>73</sup> opéré, dans les années 1980, par l'anthropologie nord-américaine dite « interprétative » - notamment à travers les travaux de Geertz, Rabinow, Clifford et Marcus - a engendré la reconnaissance d'une dimension littéraire des textes ethnologiques. Relisant les monographies classiques à l'aide d'instruments des études littéraires et linguistiques, et portant leur attention sur les autobiographies et journaux de terrain jusque-là relégués dans un hors-texte (tels le *Journal* de Malinowsky, *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, ou *l'Afrique fantôme* de Leiris), certains anthropologues

en ont conclu qu'un texte anthropologique appartient au genre narratif, et que les relations entre le sujet qui observe et le sujet qui relate ses observations, tout comme celle entre la durée propre à l'observation et la temporalité de l'écriture, déterminent des aspects essentiels de la construction de l'objet à connaître.<sup>74</sup>

Il faut reconnaître que cette posture est apparue très féconde et a permis à l'anthropologie de se renouveler dans une démarche résolument réflexive. Abandonnant ce que l'on a appelé leur « masque d'objectivité », les anthropologues ont ainsi produit des travaux monographiques d'un

---

<sup>71</sup> Reichler s'attache en effet à développer la similarité entre l'ethnologie et l'histoire littéraire. Pour lui, le lointain et le passé peuvent relever d'une approche relativement unitaire.

<sup>72</sup> Termes empruntés à M. Scarpa, qui précise que l'approche « micro folklorisante » « s'épuis[e] dans la collecte de détails textuels réputés vestiges d'un monde que nous aurions perdu », et que la lecture « macro-ethnologisante » « s'exerc[e] à retrouver dans le récit les grands thèmes de recherche de la discipline ethnologique : systèmes de parenté, classes d'âge, rituels sociaux, techniques du corps, conduites superstitieuses, etc. ». SCARPA Marie, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000, p.13.

<sup>73</sup> Que Reichler se propose, à juste titre, d'appeler plutôt *literary turn*.

<sup>74</sup> REICHLER Claude, art.cit., p.37.

genre nouveau, à l'instar, par exemple, de ceux de Favret-Saada sur la sorcellerie dans le Bocage<sup>75</sup>. Si ce « virage réflexif » a également donné lieu à quelques dérives - certains ayant en effet adopté une position extrême, considérant que l'anthropologie ne serait que texte et que ses objets ne possèderaient aucune réalité en dehors du texte - on peut toutefois considérer que la lecture littéraire des textes ethnologiques a considérablement enrichi la réflexion anthropologique. De nombreux travaux ont ainsi vu le jour, rapprochant texte ethnographique et discours romanesque et réfléchissant sur les relations entre description et narration. On a pu, dès lors, assister à une insistance des anthropologues sur l'aspect fictionnel de leur discours, mais ceci à la condition de redéfinir la notion de fiction comme ayant une valeur intrinsèquement heuristique, perspective qui semble bien, une fois encore, aboutir à une instrumentalisation de la littérature par les chercheurs en sciences sociales. Car comme le note Scarpa, ethnocriticienne dont nous examinerons les travaux plus bas,

la comparaison des deux champs leur permet [aux chercheurs en sciences sociales] de mieux penser l'histoire du *leur* et sa spécificité, dans la mesure où ils rencontrent un certain nombre de problèmes communs dans la restitution du monde *réel*.<sup>76</sup>

En définitive, il semble que la plupart des tentatives pour établir des ponts entre les deux disciplines visent à une refondation des études littéraires dans une sorte de science anthropologique unitaire, tendance que cette formule à sens unique de Montandon illustre parfaitement:

la littérature peut comme d'autres être un terrain d'enquête particulièrement intéressant pour l'anthropologie. Et cela d'autant plus que l'écrivain est lui-même anthropologue et que la littérature est fondamentalement aussi une anthropologie.<sup>77</sup>

Cela étant, il nous faut préciser que notre propos n'est pas ici de décrire le type d'approches décrites ci-dessus mais plutôt de rappeler, avec Scarpa, que

si, pour un ethnologue ou un sociologue, ces études peuvent paraître tout à fait probantes, elles donnent parfois l'impression de *passer à côté de la spécificité du fait littéraire*.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Voir notamment FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Gallimard, 1977.

<sup>76</sup> SCARPA Marie, *op.cit.*, p.13. (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>77</sup> MONTANDON Alain (dir.), Introduction à *Littérature et anthropologie*, Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », p.14.

<sup>78</sup> SCARPA Marie, *op.cit.*, p.13. (nous soulignons)

Les composantes esthétiques et formelles de la littérature, considérée comme un système de représentations parmi d'autres, sont en effet trop souvent évincées au profit de la valeur documentaire qui lui est assignée<sup>79</sup>. Mais comme l'a fait remarquer D. Sangsue, « c'est aussi un problème de compétences » : les chercheurs en sciences sociales sont certainement les mieux à même de mettre à jour les traits culturels présents dans les textes et de réfléchir aux dynamiques et aux systèmes de représentation constitutifs du champ littéraire, mais « ils sont moins à même de parler de la littérarité » des œuvres. Cependant, il faut reconnaître, qu'« à l'inverse, [les] littéraires [sont] souvent un peu myopes dans [leur] rapport aux textes et un peu trop lovés sur [leur] jouissance esthétique. »<sup>80</sup> Il apparaît donc urgent d'établir un véritable dialogue, réellement réciproque, entre les disciplines, un échange qui vise à concilier théorie de la culture et vraie attention au texte. Cette réelle interdisciplinarité, nous pensons l'avoir trouvée dans l'approche ethnocritique, développée, depuis peu<sup>81</sup>, par quelques chercheurs dont les compétences croisées apparaissent comme un atout essentiel. Aussi convient-il maintenant, au terme des mises au point qui précèdent, de définir l'ethnocritique de manière plus précise, en en considérant les principales sources d'inspiration puis les spécificités théoriques et méthodologiques.

## Chapitre II : Pour une définition de l'ethnocritique

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, la démarche ethnocritique, qui cherche à « articul[er] poétique des textes et problématiques de la pensée ethnologique contemporaine<sup>82</sup> », hérite directement du « retour sur soi » opéré par l'ethnologie depuis quelques années. Cherchant à mettre au jour la manière dont les écrivains se réapproprient des traits culturels pour les réinterpréter et les réagencer « dans le système de relations constitutifs de l'œuvre<sup>83</sup> », l'ethnocritique s'intéresse particulièrement à la notion de polyphonie (culturelle). Prenant pour objet<sup>84</sup>, la lecture ethnocritique tend en effet à identifier la manière dont ces « voix » culturelles multiples dialoguent, cohabitent, entrent en conflit, et surtout, à montrer comment ce dialogisme culturel fait sens dans l'économie globale du texte.

---

<sup>79</sup> À l'exception, peut-être, des travaux de l'ethnologue Y. Verdier, dont nous reparlerons plus bas.

<sup>80</sup> SANGSUE Daniel, art.cit.

<sup>81</sup> Le premier « essai d'ethnocritique » date en effet de 1994. Il s'agit de l'ouvrage de J.-M. Privat, intitulé *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions.

<sup>82</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne.

<sup>83</sup> BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Seuil, 1987, p.141

<sup>84</sup> SCARPA Marie, art.cit.

« Polyphonie », « dialogisme »: ces deux termes suffisent à signaler l'importance, pour l'ethnocritique, de l'héritage bakhtinien. C'est cet héritage que nous allons maintenant examiner, ainsi que celui d'autres sources importantes pour la démarche ethnocritique, telles la sociocritique et l'ethnologie du symbolique.

### ***Aux sources de la démarche***

Mikhaïl Bakhtine, linguiste et poéticien russe tardivement découvert nous a livré une oeuvre complexe et polymorphe, empreinte, certes, d'une idéologie qu'il convient de relativiser, mais extrêmement riche et féconde. Forcé, lorsqu'il écrit ses travaux, de se situer par rapport au formalisme alors dominant dans la vie intellectuelle russe, il en formulera la doctrine pour mieux la repenser puis proposer une conception originale de la littérature et de la tâche qui incombe au critique littéraire. En réalité, la pensée de Bakhtine s'élabore en plusieurs étapes, qui sont autant de versants de son oeuvre que Todorov, dans sa préface à *Esthétique de la création verbale*<sup>85</sup>, identifie ainsi: dans une première période « phénoménologique », Bakhtine s'attache à examiner les rapports entre l'auteur et ses personnages ; suit une période « sociologique » qui insiste sur le caractère primordial du social ; apparaît ensuite un versant plus « linguistique » – en fait assez proche d'une pragmatique – dans lequel le linguiste s'intéresse à la manière dont s'entremêlent voix du sujet de l'énonciation et voix des personnages dans le roman ; puis finalement, dans une démarche « historico-littéraire », Bakhtine se donne pour tâche d'identifier une certaine tradition littéraire jouant sur la pluralité des voix.

De cette oeuvre riche et complexe, qu'il ne convient, bien entendu, pas d'analyser ici en détail, nous ne retiendrons que quelques idées forces qui constituent une source d'inspiration privilégiée pour l'ethnocritique. Le premier point qui nous intéresse réside dans l'importance, accordée par Bakhtine, aux liens qui se tissent entre littérature et culture, à l'« action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'oeuvre d'un écrivain<sup>86</sup> ». Cherchant ainsi à « reculturer » les textes littéraires, il analyse notamment l'importance de ce qu'il appelle la « carnavalisation » de la littérature, c'est-à-dire

---

<sup>85</sup> TODOROV Tzvetan, « Introduction » à Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « nrf », 1984, [trad.fr.]

<sup>86</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « nrf », 1984 [trad.fr.], p.343.

la transposition du carnaval dans la langue littéraire<sup>87</sup>. Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*<sup>88</sup>, mais aussi et surtout dans son ouvrage consacré à Rabelais<sup>89</sup>, le critique s'attache à montrer la récurrence de ce phénomène dans une tradition littéraire allant de l'Antiquité au roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

Or il faut savoir que l'identification, dans la littérature, d'éléments de « carnavalisation », de ce qu'il appelle une « sensibilité carnavalesque », amène Bakhtine à y voir une condition d'émergence du « roman polyphonique » dont il perçoit le « couronnement »<sup>90</sup> avec l'œuvre de Dostoïevski :

La carnavalisation a rendu possible la création d'une structure OUVERTE du grand dialogue [...] La polyphonie était PAR ESSENCE préparée par cette ligne d'évolution de la littérature européenne. Toute cette tradition, qui part du « dialogue socratique » et de la ménippée, a ressuscité et s'est renouvelée chez Dostoïevski sous la forme inimitablement originale et nouvelle du roman polyphonique.<sup>91</sup>

Car la notion de polyphonie (dans le roman), englobée dans l'idée, plus large, de « dialogue », est un élément essentiel de la pensée de Bakhtine vers lequel convergent toutes ses observations. En effet, revenant très tôt sur la conviction, alors dominante, de la nécessité de l'extériorité (« exotopie ») et de la supériorité de l'auteur sur ses personnages – et donc du « monologisme » du roman – il en vient à identifier (chez Dostoïevski) et à préférer « une conception littéraire d'un type entièrement nouveau qu' [il a] choisi d'appeler POLYPHONIQUE<sup>92</sup> » « La multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues<sup>93</sup> », telle est, selon Bakhtine, la particularité des romans de Dostoïevski, et du roman en général.

Mais il y a plus. À partir de ce constat de la représentation, à l'intérieur du texte, de la diversité des discours, Bakhtine n'aura de cesse de répéter qu'il faut « mettre en lumière *les particularités de construction* du roman à voix multiples<sup>94</sup> », trop souvent traitées de manière superficielle voire ignorées par la critique. En effet, pour lui, seule une attention aux

---

<sup>87</sup> Analyse reprise par Scarpa dans *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000.

<sup>88</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970

<sup>89</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>90</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970, p.44.

<sup>91</sup> *Ibid*, p.209-210. (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>92</sup> *Ibid*, p.7 (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>93</sup> *Ibid*, p.10

<sup>94</sup> *Ibid*, p.27. (nous soulignons)

spécificités littéraires et artistiques d'un roman<sup>95</sup> permet d'en saisir la vérité et l'originalité. Comme il l'explique à propos de la critique dostoïevskienne,

la plupart des études critiques et historico-littéraires persistent à ignorer l'originalité de sa forme littéraire et cherchent cette originalité dans son contenu-sujet, idées, personnages isolés détachés des romans et jugés du seul point de vue de ce que leur contenu doit à la vie. Mais il en résulte inévitablement un appauvrissement [...] La forme littéraire, correctement comprise, n'informe pas un contenu déjà prêt et tout tracé, elle permet de le trouver et de le voir pour la première fois.<sup>96</sup>

Enfin, il convient de remarquer que cette attention à la dimension esthétique, aux éléments de construction du roman polyphonique s'accompagne, chez Bakhtine, d'une conception originale des textes littéraires et, plus largement, du langage : il s'agit de leur dimension profondément « dialogique ». Pour le linguiste russe, en effet, tout discours émerge dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre :

La langue n'est vivante que dans une communication des usagers au moyen d'un dialogue [...] Toute la vie de la langue, en quelque domaine de son utilisation que ce soit (domaine de la vie courante, des affaires, de la science, de la littérature, etc.), est pénétrée de rapports de dialogue.<sup>97</sup>

C'est que le dialogisme bakhtinien trouve sa source dans une réflexion générale impliquant une certaine conception de l'homme, pensé comme étant tout entier communication avec autrui, comme se définissant à travers l'autre. Aussi, « tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine » participent-ils, dans la pensée bakhtinienne, d'un « grand dialogue » social « quasi universel »<sup>98</sup>. Or nous aurons compris que, selon une telle perspective, le roman, dans sa dimension polyphonique, confrontant non seulement les consciences individuelles, les paroles, les styles, mais également les cultures, apparaît comme l'illustration pleine et entière de ce dialogue.

Attention aux liens entre littérature et formes de culture populaire ; identification et reconnaissance de la multiplicité des voix dans le roman (polyphonie) ; insistance sur les spécificités esthétiques des textes ; affirmation de la dimension dialogique de tout discours humain et du roman en particulier, tels sont les quatre points essentiels de la pensée de

---

<sup>95</sup> Bakhtine précise bien que la « critique dialogique » qu'il préconise ne doit s'appliquer qu'à une œuvre unique et pas à l'œuvre entière d'un auteur : « la polyphonie suppose une multiplicité de voix pleinement qualifiées à l'intérieur d'une œuvre unique, étant donné que c'est à cette seule condition qu'on peut avoir des principes polyphoniques de construction d'un tout » (BAKHTINE Mikhaïl, *op.cit*, p.45, nous soulignons)

<sup>96</sup> *Ibid*, p.56

<sup>97</sup> *Ibid*, p.213.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.53.

Bakhtine que nous avons retenus afin d'établir une filiation entre l'œuvre du linguiste russe et la démarche ethnocritique. Ces éléments de la pensée bakhtinienne constituent en effet un « héritage épistémologique » précieux pour une ethno-critique de la littérature. Comme l'a fait remarquer Scarpa, la tâche de l'ethnocriticien consiste, entre autres, à « prolonger les réflexions du critique russe »<sup>99</sup>, qui ouvrent, comme le note Chamboredon, de larges perspectives de recherche :

La caractérisation [que propose Bakhtine] du roman comme intégration de langues diverses [...] et l'insistance sur le « dialogue social particulier des langues dans le roman » donnent le principe d'une analyse de la projection des différenciations sociales dans l'œuvre. [...] Ces analyses peuvent donner le point de départ à des études sur la création ou la re-création des langues populaires dans les œuvres, et en particulier sur des tentatives pour reconstituer, par insertion ou reprises de thèmes ou de genres de la culture populaire (fables, proverbes) et des « genres » de la culture orale, par recomposition, une littérature populaire.<sup>100</sup>

Notons encore, avant de poursuivre, que l'articulation d'une poétique des textes et d'une attention aux traits culturels présents dans l'œuvre inscrit aussi le projet ethnocritique dans la lignée d'autres poéticiens importants, particulièrement attentifs au folklore et aux cultures populaires, tels Propp, Jakobson ou encore Greimas<sup>101</sup>.

Lorsque l'on s'intéresse aux sources épistémologiques de la démarche ethnocritique, il convient également de considérer l'apport de la sociocritique, approche qui tend à proposer une lecture sociale des œuvres littéraires. Définie pour la première fois en 1971 par Claude Duchet<sup>102</sup> (puis développée par Mitterand, Zima, Dubois, Robin, et Angenot, pour ne citer qu'eux), la sociocritique a émergé dans le sillage de la sociologie marxiste développée par Lukacs et Goldmann, qui avaient systématisé le rapport entre littérature et société et développé ce que l'on a appelé une « sociologie de la littérature » - repensée plus tard par Bourdieu à travers la notion de « champ littéraire »<sup>103</sup>. Seulement, si cette filiation apparaît clairement dans

---

<sup>99</sup> SCARPA Marie, *Le Carnaval des Halles: une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000, p.10

<sup>100</sup> Chamboredon, « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, p.522-523. Cité par SCARPA Marie, *op.cit.*, p.10-11.

<sup>101</sup> Voir notamment PROPP Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, JAKOBSON Roman, " Le folklore, forme spécifique de création ", *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973, pp. 59-72, et GREIMAS Algirdas Julien, " Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques complexes ", *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 63-72.

<sup>102</sup> DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », *Littérature*, Larousse, n°1, 1971

<sup>103</sup> BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'Art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992]

l'attention portée par la sociocritique à l'histoire des conditions de production des textes littéraires, cette démarche trouve son originalité dans l'idée que tout texte porte *en lui* les traces des conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à ses lectures. Cherchant à identifier ces marques de médiation (« sociogrammatique ») entre littérature et société, la sociocritique se caractérise par un souci constant de « préserver l'autonomie du texte littéraire en tant que forme esthétique ». En « s'écart[ant] à la fois d'une analyse des contenus, qui négligerait la textualité, et d'une poétique qui négligerait le social »<sup>104</sup>, la sociocritique parvient ainsi à mettre en évidence les différents moyens par lesquels le discours de la société se réinjecte dans le texte, ainsi que les effets produits par les transformations dues à l'écriture romanesque. En outre, cette approche se montre particulièrement attentive « au phénomène de la lecture comme appropriation du texte, déterminées par l'appartenance socio-historique du lecteur, par les systèmes constitués de discours et de signes qui l'environnent ou qui appartiennent à son paysage culturel<sup>105</sup> ». Car selon Duchet,

toute rencontre avec l'oeuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le *champ intellectuel* où elle survient. L'oeuvre n'est lue, ne prend figure, n'est écrite qu'au travers d'habitudes mentales, de traditions culturelles, de pratiques différenciées de la langue, qui sont les conditions de la lecture. Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son « auteur ». Tout texte est déjà lu par la « tribu » sociale, et ses voix étrangères — et familières — se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture.<sup>106</sup>

« Resocialiser » les œuvres et la lecture sans pour autant les « détextualiser », ainsi pourrait donc être définie la sociocritique. L'ethnocritique, dont l'objectif est défini par Scarpa comme une tentative pour « reculturer la lecture mais sans la détextualiser pour autant<sup>107</sup> », s'inspire donc largement - jusque dans sa dénomination d'ailleurs - de cette approche qui refuse « le clivage, qui s'est opéré un temps dans la critique littéraire, entre lecture interne et lecture externe de l'œuvre, les deux apparaissant comme difficilement dissociables<sup>108</sup> ». Seulement, il convient de remarquer que la similitude de ces deux démarches s'arrête là où la sociologie et l'ethnologie, les termes de *société* et de *culture*, se distinguent. En effet, si l'ethnocritique est bien une ethnologie, et non pas une sociologie, de la littérature, c'est parce que c'est « la dynamique des *échanges culturels* à l'œuvre dans le

---

<sup>104</sup> GENGEMBRE Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « mémo », 1996, p.54.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>106</sup> DUCHET Claude, art.cit.

<sup>107</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne.

<sup>108</sup> SCARPA Marie, *Le carnaval des Halles: une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000, p.265.

texte<sup>109</sup> » qui l'intéresse. Car au-delà de la reconnaissance de « tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale<sup>110</sup> », l'ethnocritique cherche surtout à révéler la présence de formes de cultures populaires et illégitimes dans la littérature savante et légitime. En définitive, l'apport de la sociocritique à l'ethnocritique ne constitue qu'une partie des sources de notre démarche, qui s'inscrit dans un mouvement plus large, historique et épistémologique, « de relecture des biens symboliques », vocation qui, outre les sources évoquées ci-dessus, implique une attention toute particulière à l'ethnologie du symbolique.

Si la dénomination d'« ethnologie du symbolique » fait naturellement penser aux travaux de Lévi-Strauss ou de Dumézil, qui ont notamment interrogé le processus qui fait passer « du mythe au roman<sup>111</sup> », ce sont surtout les réflexions d'Y. Verdier qui retiennent l'attention de l'ethnocriticien. En intitulant son premier projet consacré à Thomas Hardy « du rite au roman<sup>112</sup> », cette ethnologue a fait explicitement référence aux grands mythocriticiens qui l'avaient précédée, mais c'était, en réalité, pour proposer un point de vue différent du leur. Alors qu'ils s'étaient situés sur un plan anthropologique en s'intéressant à des universaux de culture, Verdier, elle, s'est plutôt focalisée sur des particularismes culturels, s'inscrivant, par-là même, à un niveau plus ethnologique. Parce qu'elle s'était très tôt penchée sur la question des rapports entre ordre collectif et trajectoire individuelle<sup>113</sup>, entre « coutume et destin<sup>114</sup> », le détour par la littérature s'est imposé à elle lorsque, comme le notent Fabre-Vassas et Fabre, « tous les grands genres – mythe, conte, roman et aussi théâtre – lui apparurent [...] comme des expériences où la relation entre univers coutumier et ligne de vie est nouée, mise à l'épreuve, évaluée...<sup>115</sup> ». Analysant la place et le rôle des femmes dans la succession de rites qui ordonnaient la société villageoise de Minot<sup>116</sup>, Y. Verdier avait en effet accordé un intérêt tout particulier aux liens existant entre parcours individuel et construction des catégories sociales. Prolongeant ses réflexions, elle en est venue à s'intéresser au mythe et au conte

---

<sup>109</sup> SCARPA Marie, *op.cit.*, p.267. (nous soulignons)

<sup>110</sup> Duchet Claude, « Une écriture de la socialité », cité par SCARPA Marie, *op.cit.*, p.266.

<sup>111</sup> Voir Lévi-Strauss Claude, *De l'origine des manières de table*, et Dumézil Georges, *Du mythe au roman*.

<sup>112</sup> Voir FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel., « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995.

<sup>113</sup> VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », NRF, 1979.

<sup>114</sup> Titre définitif de son ouvrage consacré à Thomas Hardy : *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995.

<sup>115</sup> FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel, *op.cit.*

<sup>116</sup> VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », NRF, 1979.

populaire, s'efforçant de penser ensemble littérature orale et institutions. Puis c'est finalement sur le roman que l'ethnologue s'est penchée, y voyant un lieu privilégié de mise en évidence des rapports entre individu et cadre coutumier :

Elle remarque d'abord que trois grandes formes narratives – le mythe, le conte, le roman – présentent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre. Si l'on retient, avec elle, que les rituels remplissent une « double fonction, qui est, d'une part, de représenter les termes et les conditions de l'existence sociale et, d'autre part, de les maintenir tels », il apparaît que le mythe entretient avec eux un « rapport fondateur », de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine, ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes, le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. *Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont encore là, mais on nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte ».* Ces différences, majeures, retentissent évidemment sur la conception du héros [...]. Enfin, dernier trait différentiel, celui que pose l'inscription de chaque genre dans la durée : « l'action du mythe se situe dans un temps d'avant le temps, celle du conte dans un passé auquel on peut se relier par les ancêtres, celle du roman dans un présent ». Au principe de toutes ces différences est « *la place faite à l'individu, le pouvoir qu'on lui prête d'influer sur son destin : sujet, auteur de son histoire dans le roman, il est dépouillé de toute individualité dans le conte ; du mythe, il est totalement absent.* »<sup>117</sup>

S'attachant plus précisément aux romans de Thomas Hardy, Y. Verdier, dans *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, a développé ses observations en montrant comment le romancier est parvenu à donner l'impression d'une « congruence constamment tenue entre la trame dramatique et l'univers social et culturel où elle vient s'inscrire<sup>118</sup> ». Loin de se contenter d'extraire les traits culturels contenus dans les œuvres de Thomas Hardy, l'ethnologue y a retrouvé le lien essentiel, qu'elle avait déjà relevé, entre « coutume » et « destin ». Identifiant les rites calendaires, placés au centre de chaque intrigue par le romancier, non comme de simples « traits de couleur locale, mais comme des foyers actifs<sup>119</sup> » déterminant largement la destinée des individus.

Les travaux d'Yvonne Verdier, parce qu'ils s'attachent, comme nous venons de le voir, à comprendre les ressorts du romanesque chez Thomas Hardy, et, partant, chez d'autres auteurs,

---

<sup>117</sup> FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel, *op.cit.*, p. 30-31 (nous soulignons)

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.23

intéressent particulièrement l'ethnocritique, lui offrant de larges pistes de réflexion pour penser les relations, représentées dans les textes littéraires, entre individu et collectivité. Mais il ne s'agit là que de l'une des deux voies de réflexion que suscite l'œuvre de l'ethnologue. En interrogeant également la manière dont le roman, en tant que genre littéraire, peut « prendre naissance sur un tel fond rituel<sup>120</sup> », en se demandant comment l'on passe « du rite au roman », Y. Verdier a posé les bases nouvelles d'une

réflexion plus générale sur le genre romanesque et son statut, ses « rôles » dans une culture données ; en bref sur le roman considéré en tant qu'objet sémiotique complexe et pratique culturelle symbolique, trouvant place dans la sorte de filiation qui courrait entre le mythe, le rite, le conte et lui-même<sup>121</sup>.

Seulement, comme le fait remarquer Scarpa, un tel programme de recherches, qui reviendrait à proposer une « histoire du roman, en termes anthropologiques<sup>122</sup> », ne concernerait pas directement l'ethnocritique, dont le dessin principal reste la lecture du texte littéraire et l'analyse de sa relation au lecteur.

Avant de terminer cette présentation des principales sources de l'ethnocritique, il convient encore d'évoquer l'importance, toujours dans le domaine de l'ethnologie du symbolique, et plus spécifiquement dans celui des écrits littéraires, des travaux de D. Fabre, spécialiste du carnaval<sup>123</sup> et promoteur très actif d'une lecture anthropologique de la littérature. L'intérêt premier de cet ethnologue pour la production sociale des identités sexuelles l'a en effet amené à s'intéresser aux récits autobiographiques, dans lesquels il a vu l'incarnation inconsciente des « règles implicites qui constituent, dans nos sociétés, garçons et filles, hommes et femmes, dans leurs différences<sup>124</sup> ». C'est ce qu'il a démontré dans un article<sup>125</sup> consacré au *Cristo si è fermato a Eboli* (*Le Christ s'est arrêté à Eboli*) de Carlo Levi, dans lequel il a, par ailleurs, mis en évidence - et cela intéresse particulièrement l'ethnocritique - la confrontation des temporalités qui est au cœur du récit romanesque et de l'expérience ethnographique.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> SCARPA Marie, *op.cit.*, p.271.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Voir notamment FABRE Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992.

<sup>124</sup> Page de présentation de D. Fabre sur le site du LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture) : <http://www.lahic.cnrs.fr>, consulté le 07/01/09.

<sup>125</sup> FABRE Daniel, « Carlo Levi au pays du temps », *L'Homme*, 1990, Volume 30, n° 114p. 50-74

Ce parcours épistémologique nous aura permis de situer l'ethnocritique au carrefour de diverses disciplines. Issue d'une lecture conjointe des recherches sémio-linguistiques de Bakhtine, des propositions de la sociocritique et des travaux des ethnologues du symbolique, cette démarche s'inspire en effet de toute une série de réflexions menées sur les relations entre culture (ou société) et littérature. Seulement, cet héritage une fois reconnu, il convient de s'arrêter sur ce qui fait la spécificité de l'ethnocritique, dont nous n'avons jusqu'à présent fait qu'esquisser quelques grandes lignes, sans la définir précisément.

### ***Définition et programme théoriques***

Comme nous l'avons déjà signalé, l'ethnocritique consiste à appliquer la pensée ethnologique contemporaine à un objet particulier, la littérature. Héritant du « retour sur soi » - qui implique également un repli sur le quotidien et une tendance à l'analyse micro-ethnologique – récemment opéré par l'ethnologie, les ethnocriticiens se donnent en effet pour tâche d'identifier, dans une pratique culturelle proche, légitime, dominante, savante - la littérature - des formes de culture éloignées, illégitimes, dominées, le plus souvent populaires. En d'autres termes, il s'agit de se défaire de « l'illusion de connivence<sup>126</sup> » suscitée par les textes littéraires savants, dont le savoir coutumier nous semble « trop proche pour déconcerter<sup>127</sup> », ceci afin de restituer aux œuvres leurs spécificités culturelles.

Or, et c'est là un autre point essentiel de la démarche ethnocritique, cette volonté de reculturer les textes ne saurait déboucher sur cette attitude réductrice que Passeron et Grignon qualifieraient de « populiste<sup>128</sup> ». Le fait même de rechercher des traits de culture dominée au sein d'une pratique dominante invite plutôt à reconnaître le caractère profondément polyphonique des œuvres et à identifier la dynamique, les interactions, le dialogue – parfois difficile - qui se noue, dans un processus créateur, entre le bas et le haut. Il s'agit, en réalité, de repenser le partage traditionnel entre culture savante et culture populaire qui masque « les phénomènes de dynamique culturelle et d'appropriation conflictuelle de traits culturels hétérogènes », et de reconnaître, avec Privat, le fait que

---

<sup>126</sup> PRIVAT Jean-Marie, « À la recherche du temps (calendaire) perdu : pour une lecture ethnocritique », *Poétique*, n°123, septembre 2000, p. 303

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 302

<sup>128</sup> GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, Hautes Etudes, 1989.

[I]es diverses formations culturelles ne sont jamais aussi monolithiques qu'on pourrait le penser ou le croire, chacune d'entre elles étant au contraire constituée « d'ensembles mixtes qui assemblent, dans une intrication difficile à démêler, des éléments d'origines fort diverses »<sup>129</sup>

Seulement, cette volonté de reculturer les textes, cette attention au dialogue des multiples voix présentes dans l'œuvre, et cette reconnaissance du caractère hétérogène des systèmes culturels, ne doit pas nous faire oublier que la démarche ethnocritique consiste également, et surtout, à « montrer comment les données du culturel qui informent le texte littéraire *en construisent l'ethno-logique, l'ethno-poétique*<sup>130</sup> ». En effet, il ne s'agit pas, pour l'ethnocriticien, de

procéder à un simple repérage de faits ethnographiques, d'éléments, de formes de culture minorées (populaires, folkloriques, etc.) – ce qu'on pourrait peut-être nommer des « folklorèmes » - présents dans l'œuvre, mais d'étudier *comment cette dernière se les réapproprie, dans sa logique spécifique, comment elle en est « travaillée » dans son écriture même.*<sup>131</sup>

En s'attachant donc à « reculturer » la lecture sans la « détextualiser », en proposant une approche réellement interdisciplinaire – ethno-poétique – des œuvres, en montrant comment tel roman textualise, « incorpore<sup>132</sup> », une culture folklorique donnée, l'ethnocritique offre une nouvelle perspective de compréhension des œuvres. L'attention portée à de menus détails - qui laissent souvent la critique littéraire perplexe - et aux particularités de construction des textes, permet en effet à l'ethnocritique de redonner une saveur nouvelle, inattendue, aux œuvres qu'elle prend pour objet.

Cette dernière remarque nous amène, avant de détailler et d'illustrer la méthode dont l'ethnocritique s'est dotée afin de mener à bien son programme théorique, à nous interroger sur le type d'objets que les ethnocriticiens ont choisi de privilégier. En parcourant les travaux d'ethnocritique réalisés à ce jour, il apparaît que la démarche s'est surtout appliquée à des romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle : il suffit ici de citer l'ouvrage fondateur de Privat consacré à *Madame Bovary*<sup>133</sup> ainsi que l'étude, non moins importante, de Scarpa, du *Ventre de Paris*.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari: essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 12.

<sup>130</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne, p. 3. (nous soulignons)

<sup>131</sup> *Ibid.* (nous soulignons)

<sup>132</sup> Privat, dans son article intitulé « Relectures ethnocritiques », utilise le terme d'« incorporation » pour désigner l'une des trois manières dont la littérature légitime « s'approprie symboliquement » les cultures subalternes, les deux autres grandes modalités étant identifiées comme « juxtaposition » et « pur prétexte ». Selon Privat, l'incorporation est la seule modalité qui réalise une réelle polyphonie culturelle et la tâche de l'ethnocriticien consiste à repérer et à interpréter « la présence [...] de ces formes populaires ou folkloriques de la culture, appropriées et retravaillées par le texte savant ».

<sup>133</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari: essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994

Est-ce à dire que l'ethnocritique ne s'appliquerait qu'à ce seul type de texte ? S'il est indéniable que le roman constitue un terrain de choix pour l'observation de la polyphonie culturelle et que la capacité des « romanciers du réel » à décrire des rôles et processus sociaux dans la société du proche, intéresse particulièrement l'ethnocritique, il n'en demeure pas moins que « rien n'autorise à imaginer que la polyphonie culturelle ne caractériserait que le seul genre romanesque et des œuvres qui dateraient du XIX<sup>e</sup> siècle [et] ce sera l'un des enjeux à venir de l'ethnocritique que de le montrer<sup>135</sup> ». Après cette définition théorique de la démarche ethnocritique, il convient maintenant de dégager une méthode d'analyse systématique que nous illustrerons à travers un article offrant l'avantage d'être un « micro-exemple<sup>136</sup> » puisqu'il est consacré à un « détail » de *Madame Bovary*<sup>137</sup>.

### ***Vers une méthodologie: l'exemple des « confitures » dans Madame Bovary***

À plusieurs reprises et dans un souci didactique, les ethnocriticiens (notamment Privat et Scarpa) se sont attachés à définir une méthodologie systématique, en quatre étapes, qu'implique toute analyse ethnocritique. En premier lieu et à un niveau de lecture que l'on peut qualifier d'« ethnographique », la démarche exige « la reconnaissance des données culturelles (les folklorèmes) présents dans l'œuvre littéraire<sup>138</sup> ». Cette reconnaissance ethnographique implique une série de recherches visant à identifier le savoir coutumier contenu dans le texte ou dans le passage à analyser. Dans l'exemple des « confitures<sup>139</sup> » choisi par Privat, ce premier niveau de lecture amène l'ethnocriticien à un détour par la rubrique « Groseilles » du

---

<sup>134</sup> SCARPA Marie, *Le carnaval des Halles: une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000

<sup>135</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne.

<sup>136</sup> PRIVAT Jean-Marie, « À la recherche du temps (calendaire) perdu : pour une lecture ethnocritique », *Poétique*, n°123, septembre 2000, p.302.

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 301-319. Il existe un autre article consacré à un "détail" du *Ventre de Paris*, de Zola, mais que nous ne commenterons pas ici pour ne pas alourdir notre exposé: SCARPA Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *Poétique* 133, 2003, p.61-72.

<sup>138</sup> SCARPA Marie, art.cit.

<sup>139</sup> Il s'agit d'un passage de *Madame Bovary* dans lequel Emma, entrant chez les Homais, découvre la famille en train de préparer des confitures : « Elle [Emma] poussa la porte du couloir ; et, au milieu de la cuisine, parmi les jarres brunes pleines de groseilles égrenées, du sucre râpé, du sucre en morceaux, des balances sur la table, des bassines sur le feu, elle aperçut tous les Homais, grands et petits, avec des tabliers qui leur montaient jusqu'au menton et tenant des fourchettes à la main [...] –On fait des confitures : elles cuisent ; mais elles allaient déborder à cause du bouillon trop fort, et je [M. Homais] commande un autre bassine. ». Passage reproduit par PRIVAT Jean-Marie, art.cit, p.302.

*Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne*, de G. Beléze (1867)<sup>140</sup>, détour qui démontre la précision et l'étendue du savoir factuel de Flaubert à l'égard de cette « petite activité familiale et saisonnière<sup>141</sup> ».

Seulement, se contenter de ce constat, qui permet, tout au plus, de prendre acte du réalisme de Flaubert et de la « lisibilité historique<sup>142</sup> » de l'épisode, ne saurait suffire pour reconstruire l'enjeu culturel du texte. Aussi Privat poursuit-il sa lecture en cherchant à « inscri[re] "l'épisode des confitures" dans son contexte culturel de référence<sup>143</sup> ». Il s'agit donc, à ce second niveau – « ethnologique »<sup>144</sup> - de lecture, d'« articuler [les traits ethnographiques identifiés dans l'étape précédente] avec une compréhension de type ethnologique du système ethno-culturel tel que l'œuvre le textualise elle-même<sup>145</sup> ». Concrètement, dans notre exemple, cette démarche consiste, à l'aide de recherches sur les sociétés paysannes ayant été menées en sociologie et en ethnologie, à lire l'épisode des confitures en l'inscrivant dans le contexte plus large de la culture rurale dans lequel il a lieu. En reconnaissant, dans le passage qui l'occupe, un modèle de « civilisation paysanne millénaire », Privat en vient à affirmer que « le texte de Flaubert rend parfaitement compte [du] temps de l'entre-soi collectif et local, cyclique et public, comme une des formes ethnoculturelles fondamentales de l'organisation sociale de la vie villageoise d'autrefois<sup>146</sup> ».

Mais l'analyse ethnocritique ne s'arrête pas là. En effet, l'identification de l'« ethnoréalisme<sup>147</sup> » du traitement flaubertien des confitures amène Privat à convoquer un troisième niveau d'interprétation, proprement « ethnocritique », du texte, qui, « articule *mimèsis* et *sémiosis* [...], loin de tout ethnologisme »<sup>148</sup>. Cherchant ainsi à « entrer dans la compréhension de la logique culturelle interne et spécifique du travail de signification du texte littéraire<sup>149</sup> », l'ethnocriticien s'attache à montrer comment les données précédemment recueillies reçoivent un sens nouveau dans le cadre textuel global qu'offre le roman. En (re)lisant *Madame Bovary* dans cette perspective, Privat remarque que

les repères calendaires folklorico-liturgiques concernant les cérémonies cycliques et les rites saisonniers sont trop nombreux tout au long du roman

---

<sup>140</sup> PRIVAT Jean-Marie, art.cit., p.303.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Voir note n° 2.

<sup>145</sup> SCARPA Marie, art.cit.

<sup>146</sup> PRIVAT Jean-Marie, art. cit, p.304.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.305.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

pour être purement « décoratifs » dans l'écriture d'un romancier si attentif à ses choix lexicaux et à la composition de son récit.<sup>150</sup>

L'analyse textuelle à la fois serrée et globale, le détour par la génétique du texte, la « microlecture<sup>151</sup> » d'une série de termes récurrents (« confitures », « rose », « provisions », « le/la/les même(s) », « tout le monde », « les gens », « on ») qu'il propose à partir de ce constat, amènent l'ethnocriticien à dégager tout un réseau de significations contenues dans le passage sur les confitures. Leur confection apparaît alors comme un exemple particulièrement probant de l'importance, dans le texte, de la vie communautaire villageoise, de « [cet] univers culturel où la pratique calendaire coutumière est la règle<sup>152</sup> » dans lequel Emma, et c'est là l'important, ne se reconnaît pas. Révélant toute l'ambiguïté de l'héroïne, prise entre deux systèmes culturels - celui, traditionnel, communautaire et « stationnaire<sup>153</sup> » que lui impose sa condition et celui, rêvé, de la « liberté individuelle », de « l'oisiveté » et de la « quête sacrée de la jouissance érotique »<sup>154</sup> - l'ethnocriticien, parti du « détail » que constitue l'épisode des confitures, éclaire ainsi *Madame Bovary* d'un jour nouveau.

L'ethnocritique invite enfin à un quatrième niveau de lecture, généralement qualifié d'« auto-ethnologique ». Il s'agit, à ce stade de l'analyse, de réfléchir aux « rapports (interactifs) entre culture du texte et culture du lecteur<sup>155</sup> ». S'il y a bien auto-ethnologie au sens où, comme nous l'avons dit plus haut, l'ethnocritique s'inscrit dans une ethnologie du proche et du même, l'« ethnologie de soi » a aussi et surtout lieu dès lors que l'on s'interroge sur nos propres rapports à la littérature. Comme le note Scarpa, « la confrontation du lecteur avec le monde du texte se fait aussi sur un plan culturel<sup>156</sup> » et l'identification de la logique ethno-culturelle d'une œuvre doit nous inciter à regarder nos expériences de lecture comme autant d'« expérience[s] ethnologique[s] [...] présuppos[ant] un minimum de coopération culturelle<sup>157</sup> ». En effet, afin d'éviter la déculturation du texte étudié, il apparaît nécessaire de prendre acte de la « distance ethnologique qui peut nous séparer du texte<sup>158</sup> ». Or, c'est précisément ce que fait Privat dans la dernière partie de son article, lorsqu'il montre comment le lecteur de *Madame Bovary* se trouve notamment confronté à des temporalités culturelles

---

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.307.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.306.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.309

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.310

<sup>155</sup> SCARPA Marie, art.cit.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> PRIVAT Jean-Marie, art.cit, p.312.

<sup>158</sup> *Ibid.*

(celles du roman) « avec lequel[le]s il n'est pas spontanément en connivence<sup>159</sup> ». L'ethnocriticien identifie ainsi un premier niveau de confrontation au temps qui place le lecteur face à l'imbrication et à l'opposition, dans le texte, de nombreuses temporalités : celles de la ville et de la campagne, des marchands, des notables, de l'Eglise, etc. Le second type de confrontation dégagé touche, lui, à la « culture propre du lecteur » puisqu'il s'agit de la possibilité de « vivre imaginairement des temps qui n'existent plus (ou n'ont jamais existé) ». L'expérience littéraire, vue sous cet angle, provoquerait ainsi un « décentrement symbolique » faisant de la lecture une « expérience ethnologique [...] jou[ant] avec l'arbitraire culturel de chaque lecteur »<sup>160</sup>.

Voici donc, brièvement exposée, la méthode en quatre étapes (ethnographique, ethnologique, ethnocritique, auto-ethnologique) dont s'est dotée l'ethnocritique et dont la présentation vient de clore l'importante partie théorique de notre travail. Au terme de ce parcours épistémologique, il s'agit maintenant de mettre à exécution les grands principes que nous venons de dégager, et ceci à travers une analyse ethnocritique du *Meunier d'Angibault* de George Sand.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.313.

<sup>160</sup> *Ibid.*

## **Seconde partie: pour une lecture ethnocritique du *meunier d'Angibault* de George Sand**

### **Chapitre III : Etat de la critique sandienne et justification du choix du texte**

Avant d'entamer notre analyse ethnocritique du *Meunier d'Angibault*, qui se veut l'application des principes énoncés précédemment, nous ne saurions faire l'économie d'un bref état des lieux de la critique sandienne ni d'une explicitation des raisons qui ont présidé au choix de notre objet d'étude. Cet objet – George Sand - nous ne le connaissons, avant d'entamer le présent travail, que pour son étrange pseudonyme, sa sulfureuse réputation et sa *Petite Fadette*, et ce n'est que lorsque nous nous sommes intéressée de plus à l'œuvre (nous devrions plutôt dire "une partie" de l'œuvre, tant l'objet est vaste) de l'auteure berrichonne, que nous y avons effectivement trouvé un matériau de choix pour une lecture interdisciplinaire.

#### ***Entre méconnaissance et profusion : panorama de la critique sandienne***

Lorsque nous nous sommes penchée sur les études et recherches consacrées à George Sand, force nous a été de constater que la quantité des commentaires était à la hauteur de la masse de textes qui constituent l'œuvre de l'écrivaine<sup>161</sup>. C'est que George Sand a en effet été beaucoup lue, trop lue même, selon B. Didier:

Il en [des écrivains] est [...] dont on a trop parlé, ce qui a été aussi un moyen de les méconnaître, tant le discours porté sur eux est déformant. Tel est, je crois, le cas de George Sand.<sup>162</sup>

Objet de toutes les attentions, l'auteure l'a d'abord été pour ses contemporains, dont la focalisation sur son statut de femme – et qui plus est, écrivain – les a parfois comme empêchés de voir en elle une grande écrivaine. Outre le fait qu'elle a longtemps été regardée comme la maîtresse d'hommes célèbres (Musset et Chopin, entre autres), c'est surtout le caractère

---

<sup>161</sup> Plus de 90 romans, 25 volumes de correspondance, des textes autobiographiques, une œuvre de journaliste, des textes de théâtre.

<sup>162</sup> DIDIER Béatrice, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998, p.1.

prolifère de son écriture qui a suscité le plus de commentaires et qui lui a d'abord valu sa mauvaise réputation de « pisse-copie », selon le terme de Fermigier<sup>163</sup>. De Baudelaire, qui la dit « bavarde » et va jusqu'à la traiter de « latrine », à Jules Renard et Nietzsche, qui la qualifient respectivement de « terrible vache à écrire » et de « vache bretonne de la littérature »<sup>164</sup>, en passant par Théophile Gautier, qui pourtant l'appréciait, nombre de ses contemporains, pour avoir remarqué cette étonnante fécondité, l'ont trouvée peu acceptable. Jugée coupable de tomber dans une certaine « facilité féminine<sup>165</sup> » et n'ayant pas su « organiser sa légende<sup>166</sup> », George Sand a donc fait l'objet de maintes critiques, misogynes et mal informées, avant d'être reconnue pour ce qu'elle est : une écrivaine de génie. Cela, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Renan, mais surtout Flaubert, son compagnon de vieillesse, puis Proust et beaucoup d'autres, l'avaient tout de même remarqué, mais il reste que malgré une gloire certaine de son vivant, George Sand est demeurée longtemps mal connue. Comme le note B. Didier, outre les raisons évoquées ci-dessus, un certain nombre d'« écrans » ont fait obstacle, jusque très récemment, à une réelle connaissance de l'auteure et de son oeuvre, à commencer par les nombreuses et réductrices « étiquettes » qui lui ont été assignées. Tour à tour « romancière de la femme fatale [et/ou] insatisfaite », « auteur de roman champêtres », « socialiste », « idéaliste », « féministe », celle que l'on a aussi appelée « la bonne dame de Nohant », a en effet été appréhendée à travers une série d'« images tronquées » et « d'interprétations limitatives »<sup>167</sup> qui sont autant de symptômes de l'embarras causé par la richesse et l'étendue de son oeuvre.

Or, pour que les études sandiennes - qui avaient pris leur essor à partir de 1976, année du centenaire de la mort de l'écrivaine<sup>168</sup> - connaissent une réelle transformation et donnent lieu à un examen sérieux de ce « grand fleuve d'Amérique<sup>169</sup> » qu'est l'oeuvre de George Sand, il fallait attendre la fin des années 1980. C'est à ce moment, en effet, que des études de qualité « ont mis à jour des romans jusqu'alors inconnus, introduit des concepts nouveaux pour explorer son vaste univers romanesque, ont réhabilité l'écrivain[e] par rapport aux grands

---

<sup>163</sup> FERMIGIER André, « Préface » à Sand George, *François le Champi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005 [1976, préf.], p.9.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> DIDIER Béatrice, *op.cit.* p.2.

<sup>166</sup> FERMIGIER André, *op.cit.*, p.9

<sup>167</sup> DIDIER Béatrice, *op.cit.* p.1-5.

<sup>168</sup> À l'occasion du centenaire de la mort de G. Sand, de nombreux colloques se sont tenus et un certain nombre de revues ont vu le jour (notamment la revue intitulée *George Sand Studies*), en France comme aux USA, instaurant un véritable dialogue entre les spécialistes des deux pays.

<sup>169</sup> L'expression est de Flaubert et a été reprise par B. Didier : *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998

romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>170</sup> ». À cela s'ajoutent un certain nombre de travaux relatifs aux manuscrits de l'auteure, qui ont permis de se défaire de la vision stéréotypée d'une écriture sandienne exclusivement spontanée<sup>171</sup>. En outre, il faut savoir que ce renouveau des études consacrées à George Sand a trouvé un large écho dans le domaine de l'édition puisque un certain nombre d'ouvrages critiques et de rééditions ont vu le jour entre 1980 et la fin des années 1990. De nombreux textes non-romanesques de George Sand ont également été publiés à la même époque, qu'il s'agisse des *Agendas* de l'auteure<sup>172</sup>, de ses Préfaces<sup>173</sup>, d'écrits politiques<sup>174</sup> ou de théorie littéraire<sup>175</sup>. À cela s'ajoute le travail aussi inestimable que colossal effectué par George Lubin, qui a publié, entre 1964 et 1991, vingt-cinq volumes de la correspondance de l'écrivaine, donnant ainsi accès à l'ensemble de ce qu'il est convenu d'appeler l'œuvre épistolaire de George Sand<sup>176</sup>.

Or, si, comme le faisait remarquer Isabelle Hoog Naginski en 1999, « avec tous ces textes nouvellement mis à disposition des chercheurs », les études sandiennes étaient alors « en voie de profond renouvellement<sup>177</sup> », il convient de prendre acte de la ténacité de certaines attitudes à l'égard de George Sand. En effet, malgré l'éclairage nouveau offert par les travaux et publications des années 1980-1990, une bonne partie de la critique ne s'est, semble-t-il, jamais complètement détachée de son « obsession biographique<sup>178</sup> », que celle-ci tende au scandale ou au contraire à l'hagiographie. Ce type d'approche, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, focalisée soit sur la vie sexuelle de l'auteure soit sur l'idée d'une George-Sand-modèle-idéal-de-la-femme-moderne-libérée (et précurseur du féminisme contemporain), a par ailleurs favorisé la publication d'études non-littéraires. Sociologues et historiens de la littérature se sont ainsi intéressés exclusivement aux opinions politiques de George Sand ou encore aux rapports qu'elle entretenait avec son entourage, tombant inmanquablement dans un certain sensationnalisme. Notons ici que notre propos ne vise pas à nier « qu'il soit tentant de réhabiliter Sand pour sa vie exceptionnelle, pour ses idées avancées, pour ses amitiés célèbres

---

<sup>170</sup> HOOG NAGINSKI Isabelle, *George Sand. L'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999 [1991], p. 10. Elle mentionne notamment les travaux de F. Van Rossum-Guyon, d'A. Szabo, de M. Hecquet, de N. Schor, de N. Mozet.

<sup>171</sup> Voir notamment les travaux de F. Van Rossum-Guyon et l'ouvrage de B. Didier et J. Neefs, cités dans la bibliographie.

<sup>172</sup> CHEVREAU Anne [éd.], *Agendas (1852-1876)*, 5 vol., Paris, Jean Touzot, 1990-1993.

<sup>173</sup> SZABO Anna [éd.], *Préfaces de George Sand*, 2 vol., Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque française, n° 2, Debrecen.

<sup>174</sup> PERROT Michelle [éd.], *Politique et polémiques (1843-1850)*, Paris, Imprimerie nationale, 1997.

<sup>175</sup> BESSIS Henriette et GLASGOW Janis [éds.], *Questions d'art et de littérature*, Paris, des femmes, 1991.

<sup>176</sup> LUBIN Georges [éd.], *Correspondance*, 25 vol., Paris, Garnier, 1964-1991.

<sup>177</sup> HOOG NAGINSKI Isabelle, *op.cit.*, p. 11.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.27.

et pour ses liaisons à scandale<sup>179</sup> ». Seulement, comme cela a été discuté plus haut, c'est une fois encore l'attention aux aspects textuels et esthétiques qui fait défaut dans l'analyse, alors que, comme l'a bien compris Hoog Naginski, « l'importance de George Sand réside [avant tout] dans la qualité littéraire de ses œuvres<sup>180</sup> ».

### ***George Sand auteure de romans***

Lorsque l'on se penche sur les ouvrages qui traitent plus directement du travail littéraire de George Sand, il apparaît que la reconnaissance de l'auteure en tant qu'écrivain majeur du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les débuts des études sandiennes, s'appuie principalement sur une lecture de ses œuvres non-romanesques. Or, et c'est notamment Françoise van Rossum- Guyon qui s'est attachée à le démontrer, « c'est en tant que faiseur de romans que George Sand prend place au rang des “grands écrivains” ». S'il s'agissait d'une évidence pour ses contemporains c'est là un point que « l'histoire littéraire, pour de multiples raisons [...] s'est comme ingéniée à occulter »<sup>181</sup>. Outre la focalisation de la critique sur la biographie de l'auteure, sur sa *Correspondance*, sur ses *Œuvres autobiographiques* et sur d'autres textes non-romanesques, deux causes majeures à cet aveuglement peuvent être identifiées. Tout d'abord, comme le fait remarquer van Rossum-Guyon, l'essor des théories marxistes et son corollaire, le rejet des socialismes utopiques, a certainement contribué à cette mise à l'index de l'œuvre romanesque de George Sand. Ensuite et surtout, comme Naomi Schor l'a bien montré, il semble que le triomphe du réalisme et du naturalisme - dont le succès se fait sentir jusqu'à nos jours - y soit pour beaucoup dans la dévaluation de l'esthétique sandienne du roman, perçue comme « idéaliste » et comme telle disqualifiée<sup>182</sup>. Pour toutes ces raisons, le rôle joué par George Sand dans l'essor et le renouvellement du genre romanesque n'est aujourd'hui que rarement reconnu, à l'exception toutefois de certains travaux relativement récents qui se sont penchés de manière approfondie sur l'esthétique romanesque de l'auteure dans son ensemble<sup>183</sup>. Ils ont ainsi pu montrer que si George Sand est auteure de romans, c'est pour des raisons qui dépassent largement le cadre de ses romans rustiques (dits « champêtres »), seule partie de son

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « Puissance du roman : George Sand », *Romantisme*, n°85, 1994-3, p.79-92.

<sup>182</sup> À ce propos, voir SCHOR Naomi, *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press, 1993.

<sup>183</sup> Voir les travaux de Van Rossum-Guyon, Naomi Schor, Hoog Naginski, Nicole Mozet, et Béatrice Didier.

œuvre à avoir été régulièrement commentée, rééditée, à être enseignée et retenue par le grand public<sup>184</sup>.

Car en effet, l'œuvre de George Sand reste trop souvent associée à ces seuls romans, mis en exergue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Supports d'une « recanonisation » partielle de l'auteure ils ont, dans le même temps, beaucoup servi les accusations d'idéalisme proférées par ses adversaires, aveugles au réalisme de ces romans. En d'autres termes, et de manière paradoxale, si les romans rustiques ont retenu l'attention des lecteurs, la focalisation quasi exclusive sur cette partie de la production romanesque de George Sand n'a fait qu'aggraver son cas. Car l'écrivaine, victime « d'interprétations lénifiantes<sup>185</sup> », demeure, pour beaucoup, l'auteure de romans exclusivement idéalistes, et comme le note Béatrice Didier, « le terme même de romans “champêtres” montre que le lecteur s'y trompe souvent, et voit davantage l'idylle que la présence de la réalité<sup>186</sup> ».

Or, même dans le cas des romans dits « champêtres », l'esthétique romanesque de George Sand est loin d'être exempte de « réalisme », ou du moins d'une certaine forme de « réalisme », examinée notamment par l'auteure de *George Sand écrivain : « un grand fleuve d'Amérique »*<sup>187</sup>. Sans entrer ici dans les détails de cette esthétique, nous voudrions nous arrêter sur un point qui plaide en faveur d'une George Sand « romancière du réel » : il s'agit de la peinture remarquablement précise et documentée qu'elle fait, à de nombreuses reprises, de la France rurale - le plus souvent berrichonne - de son temps. Qu'il s'agisse de la situation économique des paysans, du rôle de l'argent dans les campagnes, de l'abandon des enfants naturels et des conséquences de l'adoption, des métiers et de leurs outils, des mœurs alimentaires, des vêtements, des instruments de musique, des danses, des chansons, des fêtes, des rites, des croyances ou de la langue (et j'en passe) du monde rural dans lequel elle inscrit ses personnages, George Sand fait constamment preuve d'un sens du détail exceptionnel, provoquant chez le lecteur attentif un puissant « effet de réel ». Cependant, la connaissance et la capacité d'observation de l'auteure, qui vont bien au-delà de la simple représentation de détails pittoresques, ne sauraient être réduites à la seule fonction d'« illusion référentielle ». Car les romans sandiens offrent bien plus que cela, « l'idée folklorique » et le souci de collecte étant, comme nous l'avons vu, très présents dans son oeuvre, « en raison de ses attaches très

---

<sup>184</sup> On associe généralement à la veine des romans rustiques les textes suivants : *Jeanne* (1844), *Le meunier d'Angibault* (1845), *La Mare au Diable* (1846), *François le Champi* (1847), *La Petite Fadette* (1848), *Les Maîtres Sonneurs* (1853), *Le Diable aux Champs* (1856).

<sup>185</sup> DIDIER Béatrice, *op.cit.* p.3-4.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.687.

<sup>187</sup> *Ibid.*, en particulier la partie intitulée « les voies du réalisme », p.601-699.

profondes avec le Berry et tout particulièrement cette région du Berry appelée la Vallée Noire<sup>188</sup> ». Est-ce à dire que George Sand peut-être qualifiée de folkloriste ou d'ethnographe, comme cela a déjà été fait ? Une telle affirmation reste, selon nous, sujette à caution.

### ***George Sand ethnographe ?***

George Sand « ethnographe » ou « folkloriste » ? Si cette qualification de l'auteure, dont on connaît l'intérêt pour le monde paysan et la place qu'elle lui a faite dans son oeuvre, en a tenté plus d'un, il nous faut signaler d'emblée, suivant N. Belmont, que

parler de George Sand folkloriste ou de George Sand ethnographe n'a guère de sens[...]. De toute façon, c'eût été lui demander plus qu'aux « savants » de son époque, historiens, archéologues et philologues.<sup>189</sup>

C'est que l'utilisation de ces termes nous place face au problème de leur définition. En effet, le terme de « folklore » n'est apparu qu'en 1846, sous la plume de W.-J. Thoms et, comme nous l'avons vu, l'ethnologie française n'allait véritablement prendre naissance qu'un demi-siècle plus tard. Comment alors justifier l'attribution de ces termes à George Sand, elle qui s'était attachée à peindre le monde rural de son époque dès *Jeanne*, en 1844 (deux ans avant la naissance du « folklore »), et qui ne se souciait guère de faire entrer ses observations dans un quelconque cadre scientifique? Faut-il alors, pour résoudre cette contradiction, considérer les termes de folklore et d'ethnographie dans leurs acceptions actuelles? Encore moins, car le développement de l'ethnologie en tant que science légitime a amené son lot de définitions très précises et techniques, qui nous éloignent d'autant plus du travail de George Sand et de l'optique dans laquelle elle s'est intéressée à la France rurale de son temps. Car en effet, comme l'a très justement fait remarquer N. Belmont, George Sand était avant tout romancière :

Elle ne pouvait l'être [folkloriste ou ethnographe] puisqu'elle était écrivain et que ses observations sur le vif repassaient nécessairement par le filtre de son imagination et de ses sentiments avant de trouver leur expression.<sup>190</sup>

En d'autres termes, nous pourrions dire que ce qui différencie sensiblement la démarche de George Sand (comme de tout romancier) de celle du folkloriste ou de l'ethnographe, c'est le

---

<sup>188</sup> BELMONT Nicole, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, vol.5, n° 9, 1975, p.35.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

traitement (ethno-)poétique qu'elle fait des traits culturels observés, traitement conditionné par une certaine sympathie et un certain engagement en faveur du peuple, par des traditions littéraires bien établies desquelles elle cherche à se démarquer<sup>191</sup>, et enfin, par une volonté de « faire connaître et imposer l'art du roman [...] dont elle avait saisi l'extraordinaire potentiel en tant qu'outil de création poétique<sup>192</sup> ». En définitive, il nous faut reconnaître, avec B. Lane, que « dans la plupart des cas, le folklore n'est pas pour George Sand une fin mais un moyen<sup>193</sup> ».

Or, c'est là précisément ce que certains commentateurs semblent ne pas avoir vu, à l'image de Van Gennep qui, dans un article de 1926 intitulé « George Sand folkloriste<sup>194</sup> », reprochait à la romancière son manque de rigueur et d'exhaustivité<sup>195</sup>. Victimes du même aveuglement quand à la nature et la richesse du projet sandien, bien que plus enthousiastes, un certain nombre d'études (souvent historiques ou sociologiques)<sup>196</sup> voient en George Sand une véritable ethnologue et s'attachent elles aussi exclusivement à la valeur documentaire de ses romans, occultant du même coup toute analyse textuelle (tendance qui illustre parfaitement, nous l'aurons compris, le propos de notre chapitre I.1.d).

Aussi, au terme de cet état des lieux de la critique sandienne et de la manière dont a été traitée la présence de traits ethnographiques dans l'œuvre de l'écrivaine, ne pouvons-nous que déplorer, une fois de plus, l'absence d'une réelle attention au texte et plus précisément à la manière dont les traits culturels présents dans tel ou tel roman sont retravaillés et reçoivent un sens nouveau de par leur insertion dans un univers romanesque donné<sup>197</sup>. Or, il s'agit là, précisément de la tâche que s'assigne l'ethnocritique et c'est à travers une analyse du *Meunier d'Angibault* que nous allons maintenant tenter de démontrer l'intérêt et la pertinence d'une telle approche.

---

<sup>191</sup> Nous pensons notamment au prototype du paysan littéraire négatif, souvent qualifié de « vilain », tradition héritée du Moyen Age, dont *Les Paysans* de Balzac offrent un exemple probant, à la tradition greco-latine des « bergeries », ainsi qu'au « bon sauvage » rousseauiste.

<sup>192</sup> LANE Brigitte, « George Sand, "ethnologue" et utopiste: rhétorique de l'imaginaire », *Revue des Sciences Humaines*, n°226, avril-juin 1992, p. 158.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>194</sup> VAN GENNEP Arnold, « George Sand folkloriste », dans J.-M. Privat [dir], *Chroniques de folklore d'Arnold van Gennep : recueil de textes parus dans Mercure de France. 1905-1949*, Paris, Editions du C.T.H.S., 2001, p. 281-291.

<sup>195</sup> Notons cependant que le travail effectué par Van Gennep dans cet article reste pour nous très précieux puisqu'il s'est attaché à relever toutes les occurrences de traits culturels dans les romans de George Sand.

<sup>196</sup> Voir, par exemple, DAUPHIN Noëlle [dir.], *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

<sup>197</sup> À l'exception toutefois d'un article de PRIVAT Jean-Marie, intitulé, *La Mare au Diable ou comment « faire le populaire »* texte accessible sous forme numérisée sur le site du LAHIC / CNRS- EHESS (à paraître in "Romantisme et ethnologie", sous la dir. de D. Fabre, Editions de la MSH-Paris)

## **Le Meunier d'Angibault et la critique**

Seulement, avant d'entamer cette analyse de la logique culturelle à l'œuvre dans *Le Meunier d'Angibault*, encore nous faut-il préciser certaines raisons qui ont présidé au choix de ce roman comme objet d'étude. Tout d'abord, il convient de reconnaître, avec D. Sangsue, que « dans le fond, toute approche critique choisit ses objets en fonction de leur rendement herméneutique<sup>198</sup> ». Or nous avons vu que George Sand, par sa volonté de faire place au peuple, par sa participation au mouvement de collecte des coutumes et traditions populaires et par sa connaissance de la culture berrichonne, offre, à travers une bonne partie de son œuvre, un objet de choix pour l'ethnocriticien. Cette partie de son oeuvre, nous l'aurons compris, ce sont les romans écrits entre 1844 et 1856, profondément ancrés dans le monde paysan berrichon et qui donnent à voir de très nombreux éléments folkloriques.

*Le Meunier d'Angibault*, écrit en 1844 et paru en 1845, s'inscrit pleinement dans la veine des romans sandiens (écrits entre 1844 et 1856) profondément ancrés dans le monde paysan berrichon et qui donnent à voir de très nombreux éléments folkloriques, puisque son intrigue se déroule intégralement – à l'exception du premier chapitre et d'une partie du second – dans cette région rurale du Berry appelée, à la suite de George Sand, la Vallée Noire. En voici le résumé : une jeune veuve aristocrate (Marcelle de Blanchemont), par amour pour un ouvrier socialiste (Henri Lémor) qui ne veut pas l'épouser tant qu'elle sera riche, se décide à quitter Paris et « le monde » pour s'établir « au fond d'une campagne »<sup>199</sup> dans l'espoir de devenir « du peuple<sup>200</sup> » et de réaliser un idéal de vie modeste et juste. Arrivée à Blanchemont, terres de son défunt mari qui ne lui a laissé quasiment que des dettes, elle fait la connaissance du meunier d'Angibault (Grand Louis), amoureux de Rose Bricolin, fille du fermier de Blanchemont pour qui seul l'argent compte et qui refuse de marier sa fille à son meunier, moins riche que lui. Marcelle s'étant liée d'amitié avec Grand Louis et Rose décide de vendre Blanchemont au fermier Bricolin à la condition qu'il consente au mariage du meunier et de sa fille. Le fermier accepte mais n'a pas l'intention de respecter son contrat. Il perdra tout dans l'incendie de la propriété, provoqué par la sœur de Rose (La Bricoline), devenue folle à la suite d'«une amour contrariée<sup>201</sup> » (ses parents l'avaient empêchée d'épouser un homme sans

---

<sup>198</sup> SANGSUE Daniel, art.cit. (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>199</sup> SAND George, *Le Meunier d'Angibault*, éd. de Béatrice Didier, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1985 p.185. (Edition de référence, désignée dès à présent par *MA*)

<sup>200</sup> *MA* p.133.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.159, p.171

fortune). Entre-temps, le meunier est devenu riche grâce à un héritage inattendu et pourra donc épouser Rose avec le consentement de ses parents. Marcelle, elle, récupère la partie de l'héritage qui lui revient et son amant consent enfin à l'épouser. Les deux unions ont donc finalement lieu et les deux couples se préparent à vivre simplement et « en commun »<sup>202</sup>, de cette vie idéale dont ils avaient rêvé.

Un roman idéaliste ? Socialiste ? Communiste ? Utopiste ? Une idylle champêtre ? Comment donc qualifier ce texte qui, pour être profondément inscrit dans le milieu rural de la Vallée Noire, n'en est pas moins très marqué par les préoccupations politiques de George Sand en 1844. Sans vouloir nous livrer au type d'analyse dont se sont déjà chargés de nombreux critiques<sup>203</sup>, il nous faut rappeler que l'action du *Meunier d'Angibault* se situe avant la révolution de 1848 et son lot de désillusions pour les intellectuels. En effet, comme le note B. Didier, ce roman « se place dans ce grand mouvement de pensée qui se développe en France entre les « Glorieuses » de 1830 et 1848 <sup>204</sup> ». Or on sait que George Sand a été influencée, durant cette période, par certains acteurs importants - tels Lamennais, Louis Blanc et surtout Pierre Leroux<sup>205</sup> - de ce premier socialisme français, qualifié de « romantique » et d'« utopique ». Cela étant, il est aisé d'identifier dans le *Meunier d'Angibault* une exaltation de la notion de peuple et une « condamnation sans équivoque de l'argent, l'argent du capital »<sup>206</sup>, accompagnées d'une solution non violente, individuelle (et donc utopiste), celle du travail communautaire. Un roman socialiste donc ? Et qui plus est de ce socialisme utopique que l'on a tant glosé ? Oui, dans une certaine mesure, et c'est ainsi qu'il a été appréhendé la plupart du temps, dans des études très intéressantes mais trop souvent occupées exclusivement à discuter des influences et idées politiques de l'auteure.

Sans vouloir, une fois encore, décrier ce type d'approches, qui ont considérablement enrichi notre regard sur George Sand, il nous semble que *Le Meunier d'Angibault* mérite d'être appréhendé d'un autre point de vue. Cet autre point de vue, une partie de la critique l'a partiellement adopté en insistant sur le « réalisme » du roman, constat pertinent dans la mesure où, malgré l'« idéalisme » de certains personnages et de l'intrigue, George Sand nous livre une peinture très informée, précise et ethnographiquement riche du monde rural berrichon autour

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.459.

<sup>203</sup> Voir, par exemple, HECQUET Michèle, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992.

<sup>204</sup> DIDIER Béatrice, « Préface » au *MA*, p.8.

<sup>205</sup> Voir, à ce propos, LACASSAGNE Jean-Pierre, *Histoire d'une amitié : Pierre Leroux et George Sand*, Paris, Klincksieck, 1973.

<sup>206</sup> DIDIER Béatrice, *op.cit.*, p.10.

de 1844<sup>207</sup>. Seulement, il convient de remarquer qu'à chaque fois qu'il est question du « réalisme » du *Meunier d'Angibault* (et, par voie de conséquence, du réalisme sandien en général, car ce texte fait figure d'exemple en la matière) deux options, réductrices selon nous, apparaissent infailliblement. D'une part, il arrive fréquemment que les aspects « réalistes » du texte soient appréhendés comme un moyen d'en « faire passer » la dimension idéologique et politique, offrant un caractère vraisemblable et pittoresque à ce roman dont, nous dit-on, « le charme consiste dans un ancrage très terrien et très savoureux d'une réflexion plus philosophique et plus générale<sup>208</sup> ». D'autre part - et l'on reconnaîtra sans peine un phénomène déjà évoqué dans ce travail - le regard porté sur les éléments « ethno-réalistes » du roman consiste à les réduire au rang de « renseignements d'ordre ethnographique »<sup>209</sup>, simples documents que l'on s'évertue à énumérer sans se soucier de leur insertion ni du rôle qu'ils peuvent jouer dans l'économie générale du roman. Seulement, si une telle attitude folklorisante se doit d'être dépassée il n'en demeure pas moins que l'attention récurrente portée aux traits folkloriques du texte apparaît comme un symptôme évident de la richesse ethnographique du *Meunier d'Angibault*.

Car ce roman, et c'est en ceci qu'il a retenu notre attention, donne en effet à lire une variété et une quantité de traits culturels et de détails ethnographiques assez exceptionnelles. Le *Meunier d'Angibault* multiplie ainsi les indices folkloriques et ethnographiques pour révéler, au-delà des deux histoires d'amour qui en constituent l'intrigue, un univers culturel bien spécifique. Seulement, cet univers et la logique culturelle qui le sous-tend constituent bien plus qu'un tableau du monde rural de la Vallée Noire vers 1844, puisqu'ils « travaillent » profondément le texte et en modèlent ce qu'il est convenu d'appeler l'« ethno-poétique ». C'est ce que nous allons maintenant tenter de montrer à travers un cheminement analytique qui, à partir du portrait insolite de trois personnages, nous permettra d'identifier la logique culturelle (conflictuelle) du roman, puis de révéler la présence, l'importance et le rôle, dans l'économie générale du texte, d'éléments ethno-logiquement signifiants.

---

<sup>207</sup> Les événements dépeints dans le roman sont en effet clairement situés temporellement par la romancière (qui est aussi l'instance narrative), à la fin du chapitre I : « Ceci se passait tout récemment, peut-être l'année dernière », précise-t-elle en écrivant. (*MA*, p.45)

<sup>208</sup> DIDIER Béatrice, *George Sand écrivain : « Un grand fleuve d'Amérique »*, p.612. (nous soulignons)

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.613.

## Chapitre IV : Analyse ethnocritique du *Meunier d'Angibault*

### *Les « trois dames Bricolin »*

Après avoir passé sa première nuit dans la Vallée Noire au moulin d'Angibault, Marcelle se rend pour la première fois, au chapitre VII, à Blanchemont afin de constater l'état de sa propriété et de sa fortune. Sa première rencontre avec la famille Bricolin (les fermiers de Blanchemont) prend la forme du tableau de vie domestique suivant :

Le groupe qui se présenta à ses regards était composé de trois générations. La mère Bricolin, qui ne savait ni lire ni écrire, et qui était vêtue comme une paysanne, Mme Bricolin, épouse du fermier, un peu plus élégante que sa belle-mère, ayant à peu près la tenue d'une gouvernante de curé : celle-là savait signer son nom lisiblement, et trouver les heures du lever du soleil et les phases de la lune dans l'almanach de Liège ; enfin, Mlle Rose Bricolin, belle et fraîche comme une rose du mois de mai, qui savait très bien lire des romans, écrire la dépense de la maison et danser la contredanse. Elle était coiffée en cheveux, et portait une jolie robe de mousseline couleur de rose, qui dessinait à merveille une taille charmante, un peu trop modelée par l'exagération du corsage et des manches collantes à la mode du moment.<sup>210</sup>

Marcelle, qui vient de quitter Paris et comme « tomb[ée] [...] au beau milieu de la ferme de Blanchemont<sup>211</sup> » se trouve donc rapidement confrontée à la réalité de la vie rurale où « les ménages multiples [...] composés de deux ou plusieurs couples mariés liés entre eux par des liens [...] verticaux »<sup>212</sup> sont la norme. Seulement, ce n'est pas tant la peinture de cette réalité sociale somme toute assez banale, qui doit retenir notre attention, mais bien plutôt l'insistance de la voix narrative sur la différenciation des trois femmes – et cela est clairement énoncé – en termes de « générations ». En effet, ce portrait des « trois dames Bricolin »<sup>213</sup>, a ceci de surprenant qu'il s'attache à caractériser chacune d'elles par sa tenue et son niveau d'éducation, caractéristiques servant à mieux les situer dans des époques différentes de la vie rurale. Ainsi, l'ancienne génération, représentés par la mère Bricolin, est ici définie par son analphabétisme et fortement associée au monde paysan traditionnel. La génération suivante, celle de Mme Bricolin, a pour particularités une éducation minimale et des préoccupations domestiques

---

<sup>210</sup> *MA*, p.105-106

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>212</sup> SEGALÉN Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'ethnologie historique », 1980, p.64.

<sup>213</sup> *MA*, p.105.

suggérées par la mention de l'almanach de Liège, ouvrage très répandu dans lequel figure le calendrier qui rythme l'activité de la ferme. La mention des heures du lever du soleil et des phases de la lune doit, en effet, être comprise en ce sens. Le lever du soleil signale le début des activités de la ferme et « la lune joue un grand rôle dans l'hygiène, dans l'économie domestique et dans les opérations agricoles [des] paysans. Ils observent les lunaisons avec le plus grand scrupule<sup>214</sup> ». Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les phases de la lune étaient, par exemple, attentivement suivies pour la couvaie des œufs de poule. Or l'entretien, la gestion et la vente des produits du poulailler, source de revenu importante pour le ménage étaient des tâches exclusivement féminines<sup>215</sup>. Enfin, la troisième génération, celle de Rose, se caractérise par un niveau d'éducation élevé (utile à deux activités pour le moins antithétiques : la lecture de romans et la participation à l'économie du ménage) ainsi que par un net penchant pour la mode citadine, comme en témoignent non seulement la toilette de la jeune fille mais également sa connaissance de la contredanse. Seulement, si cela est très explicite pour la tenue « à la mode du moment », de Rose, il nous faut faire un détour par un autre texte de George Sand pour saisir tout le sens de la mention, à cet endroit, de la contredanse. Dans *Promenades autour d'un village*, en effet, la romancière se montre très critique à l'égard de cette pratique citadine, qu'elle oppose à la traditionnelle bourrée berrichonne du paysan :

Toutes les réjouissances de chez nous se bornent à danser, du matin au soir, la bourrée. La bourrée du Berry va se perdant sans qu'on y songe; elle ne se danse plus que dans un assez petit rayon. *J'ai bien peur qu'on ne se soit laissé entraîner à la contredanse dans notre village de là-bas [...]. La contredanse du paysan est absurde et grotesque [...].* La bourrée est monotone, mais d'un vrai caractère. Pourtant il ne faut pas la voir folichonner par *les artisans de petite ville*; ils y sont aussi absurdes que le paysan à la contredanse.<sup>216</sup>

Cela étant, il nous faut signaler que si cette différenciation des mentalités des trois femmes et leur inscription dans des générations, et donc des époques, différentes, a retenu notre attention, c'est que, déjà surprenante en elle-même, elle ne s'arrête pas là. En effet, ce premier regard porté sur les femmes Bricolin est suivi d'un certain nombre de remarques tout aussi révélatrices, relatives à leurs expressions, pensées et attitudes à l'égard de Marcelle.

---

<sup>214</sup> LAISNEL de LA SALLE Alfred, *Souvenirs du vieux temps. Le Berry, mœurs et coutumes*, dans *Les littératures populaires de toutes les nations. Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1968, tome XLIV, p.348.

<sup>215</sup> Le *Meunier d'Angibault* ne manque pas de le rappeler puisqu'il est signalé que « le soin de les [les poules] chasser [est] une des occupations incessantes de la fermière » (p.111) et que Bricolin fâché contre sa femme lui dit : « va-t'en voir tes poules » (p. 255).

<sup>216</sup> SAND George, *Promenades autour d'un village*, chap.XI. (nous soulignons), publié sur [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (licence n° 12889), consulté le 30.03.09.

Ainsi, à « la mine aigre et dure » de Mme Bricolin répondent « l'expression [...] fine et naïve de Rose » et « la physionomie ouverte et hardie » de la « grand-mère ». Seulement, si Rose et sa « grand-mère » (terme de référence qui n'est certainement pas anodin) sont ici rapprochées tant leur aspect contraste avec celui de la fermière, il reste que leurs préoccupations intérieures les renvoient une nouvelle fois à des époques différentes : la mère Bricolin, « hâlée et ridée comme une campagnarde éprouvée »<sup>217</sup>, est en effet clairement inscrite dans un temps passé, précisément daté, et qui relève même du domaine des morts, lorsqu'elle

se demand[e] de bonne foi si cette belle jeune dame [est] la même qu'elle avait vue venir quelquefois au château *trente ans auparavant*, c'est-à-dire la mère de Marcelle, qu'elle savait pourtant bien être *morte depuis longtemps*.<sup>218</sup>

Cette vieille paysanne est donc ici rattachée à un passé situé au début du siècle (trente ans avant 1843-1844) mais qui s'étend en réalité, nous le verrons, jusqu'à l'époque de la Révolution. À cette figure ancrée dans un temps révolu répondent les préoccupations plus « modernes » de Rose qui se réjouit de l'irréprochabilité de sa tenue qui « grâce au dimanche », lui permet d'« être surprise par une élégante Parisienne, sans avoir à rougir de quelque occupation domestique trop vulgaire »<sup>219</sup>. Cette réflexion vestimentaire de la jeune fille, si elle dénote la volonté du « paysan parvenu<sup>220</sup> » de se distancier de ses racines paysannes ainsi que l'importance du travail domestique dans l'économie de la ferme, doit surtout nous avertir d'une influence potentielle de la citadine Marcelle et de ses idées sur Rose Bricolin. Quand à Mme Bricolin, si elle se dit, pour les mêmes raisons que sa fille, avoir « remis trop vite, en rentrant de la messe » son « tablier de cuisine »<sup>221</sup> (attribut essentiel de celle qui « gouverne » le ménage, « partie du costume de travail » et « symbole de tout travail par extension »<sup>222</sup>), ses préoccupations se situent, de manière très significative, ailleurs : elle se demande en effet, à propos de la venue de Marcelle à Blanchemont, si « cette apparition bizarre [est] d'un bon ou d'un mauvais augure pour la prospérité des Bricolin », si l'on vient « réclamer ou demander »<sup>223</sup>. Mais ce n'est pas tout. Car cette différenciation quasi systématique des trois femmes se poursuit encore lorsqu'il est question, un peu plus loin, des attitudes contrastées de

---

<sup>217</sup> *MA*, p.106

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Il s'agit là du titre (sans doute inspiré par le roman de Marivaux) du chapitre VIII dans lequel est présenté le fermier Bricolin. *Ibid.*, p.114-127.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.106

<sup>222</sup> SEGALLEN Martine, *op.cit.*, p.31

<sup>223</sup> *MA*, p.107

Rose, de sa mère et de sa grand-mère, à l'égard de l'« étrangère ». Ainsi Rose, « subitement gagnée par l'air affable et la mise simple » de Marcelle (et le terme « gagnée » est un nouvel indice de l'ascendant qu'exercera celle-ci sur celle-là) a, nous dit-on, « le courage de faire deux pas vers elle ». Cette attitude contraste fortement avec celle de sa mère, encore toute occupée à « examiner Marcelle à peu près comme une chèvre qui se met sur la défensive à la vue d'un chien étranger au troupeau »<sup>224</sup>.

Si ce dernier extrait signale en effet une nouvelle fois le contraste entre Rose à sa mère, il nous entraîne aussi dans une digression dont nous ne saurions faire l'économie tant elle apparaît importante pour la suite de notre analyse. En effet, il nous faut ici nous arrêter sur la comparaison de Mme Bricolin avec une chèvre, comparaison qui nous semble loin d'être anodine. En effet, le *Glossaire du centre de la France* du comte Jaubert, paru en 1864-69, indique que le terme « chèvre » (ou *chièvre* ou *chieuve*, en berrichon) désigne, par synecdoque, la cornemuse, « parce que cet instrument est ordinairement une peau de chèvre »<sup>225</sup>. Or, cet instrument dit « de musette » a suscité de nombreux commentaires (et même un roman entier<sup>226</sup>) de George Sand, qui, à l'occasion, l'a qualifié de la façon suivante : « la cornemuse [...] est un instrument barbare » donnant parfois lieu à « des aberrations musicales qui font souvent *saigner les oreilles* »<sup>227</sup>. Ailleurs, la romancière, racontant l'histoire d'un joueur de cornemuse « qui a[vait] fait *la folie de se marier en seconde noce avec une jeune femme* », précise que sa « musette *braill[ait]* » si fort qu'« à distance, c'[était] un *charivari* effroyable »<sup>228</sup>. Cette pratique rituelle bruyante sanctionnant les mariages « déviants »<sup>229</sup> qu'est le charivari, nous l'examinerons plus loin dans ce travail, lorsque les progrès de notre analyse nous permettront d'en saisir le rôle et l'importance dans l'économie générale du *Meunier d'Angibault*. Toutefois, il convient déjà de prendre acte du signal très fort que constitue l'association de Mme Bricolin avec une cornemuse, association qui en dit long sur le potentiel charivarique de ce personnage au ton « railleur<sup>230</sup> » et à la voix « retentissante<sup>231</sup> » dont nous constaterons la récurrence dans le roman.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>225</sup> JAUBERT Hippolyte François, *Glossaire du Centre de la France, suivi du Supplément*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p.160.

<sup>226</sup> Il s'agit des *Maîtres sonneurs*, écrit en 1853.

<sup>227</sup> SAND George, *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1992, p. 38.

<sup>228</sup> SAND George, *Promenades autour d'un village*, chap.XI. publié sur [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org), consulté le 30.03.09. (nous soulignons),

<sup>229</sup> Notamment certains remariages de veufs ou de veuves (ce qui sera le cas de Marcelle) et les mariages comportant une différence de fortune entre les futurs (ce qui sera le cas de Rose et Grand Louis)...

<sup>230</sup> *MA*, p.108

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.167

Cela dit, reprenons notre analyse là où nous l'avions laissée, c'est-à-dire au contraste existant entre les attitudes de Rose et de sa mère à l'égard de Marcelle. À cette différenciation des deux générations de femmes s'ajoute celle qui s'établit entre celles-ci et la mère Bricolin, dont on apprend qu' « elle [est] la moins embarrassée des trois », qu'elle « s'approch[e] de Marcelle avec une brusque franchise, et lui f[ait] accueil à *peu près dans les mêmes termes*, quoique avec moins de distinction et de grâce *que la meunière d'Angibault*. »<sup>232</sup> Cet accueil - le lecteur le sait puisqu'il a déjà lu le récit du séjour de Marcelle au moulin (chapitres V et VI) - prend la forme de ce que la citadine avait alors appelé une « hospitalité [...] cordiale<sup>233</sup> ». Cette façon d'accueillir les étrangers semble avoir particulièrement interpellé George Sand. Elle fait en effet mention, dans *Promenades autour d'un village*, de « l'air avenant », de « l'obligeance hospitalière » et de « je ne sais quelle familiarité sympathique »<sup>234</sup> des paysans berrichons. Mais l'insistance de la romancière sur cette attitude sociale se donne surtout à voir dans le fait qu'elle est l'objet, dans notre roman, d'une discussion très sérieuse entre Marcelle et le meunier, discussion au cours de laquelle la jeune aristocrate découvre une mentalité et des mœurs qui lui étaient jusqu'alors étrangères et dont elle prendra le parti. Car à Marcelle qui a insisté pour « payer la dépense qu'elle avait faite chez eux<sup>235</sup> » à Louis et sa mère, le « grand farinier » répond ceci :

Nous n'avons fait que notre devoir, en vous donnant comme vous dites l'hospitalité ; car enfin nous sommes élevés à regarder cela comme un devoir ; et, bien que *la bonne coutume s'en aille un peu [...]*, nous ne sommes pas d'avis, ma mère et moi, de *changer les vieux usages quand ils sont bons*.<sup>236</sup>

Or, si ces « bons » et « vieux usages » dont parle le meunier sont ici associés au moulin d'Angibault, souvenons-nous que leur mention, lors de la description de l'attitude de la mère Bricolin sert surtout à établir un lien explicite entre cette dernière et la meunière.

Ainsi, la mère de Grand Louis - la Grand Marie - et la mère Bricolin, dont nous avons signalé l'inscription dans une époque passée, se trouvent comme associées par une référence à un ordre coutumier ancien qui, bien qu'encore appliqué au moulin, ne semble pas moins disparaître ailleurs. Cela est notamment le cas, nous l'avons compris, chez les Bricolin, où la

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.107 (nous soulignons)

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>234</sup> SAND George, *Promenades autour d'un village*, chap.I. publié sur [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (licence n° 12889), consulté le 30.03.09.

<sup>235</sup> *MA*, p.93

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.94 (nous soulignons)

grand-mère, lorsqu'elle se plaît à parler - autre preuve du lien qui existe entre les deux vieilles femmes - de « son amie de jeunesse<sup>237</sup> » (la meunière), et à évoquer des souvenirs du temps passé en présence de Marcelle, se voit « aigrement<sup>238</sup> » « rembarée<sup>239</sup> » par sa belle fille : « Croyez-vous que vous l'amusez avec vos *vieilles histoires* ? »<sup>240</sup>. Ici s'exprime, une fois de plus, l'opposition récurrente des générations que nous avons tenté de démontrer à partir du tableau des « trois dames Bricolin » qui s'offre au regard de Marcelle lors de son arrivée à Blanchemont. Cette opposition générationnelle si flagrante, que nous avons choisie comme point de départ de notre analyse, doit nous avertir du potentiel conflictuel que « renferment » (et c'est le cas de le dire, nous verrons pourquoi) Blanchemont et ses habitants. Car les époques, les mentalités, autrement dit les voix culturelles, s'opposent en effet de manière éclatante dans le *Meunier d'Angibault*. C'est ce que nous allons maintenant tenter de montrer en opérant un rapprochement des différents personnages, selon qu'ils incarnent un ordre passé, présent ou idéal.

## ***Révolution, argent et idéal : trois générations, trois logiques culturelles en conflit***

### ***Une « vieille histoire » du passé***

La mère Bricolin, nous l'avons dit, est associée à un passé fait de « vieilles histoires » et de souvenirs vers lesquels ses pensées semblent irrémédiablement tournées. Cet ordre passé qui l'occupe, s'il revêt un caractère positif sous certains aspects (comme l'hospitalité dont nous avons parlé), comporte une autre dimension, bien plus sombre et dramatique, que les personnages de sa génération (à l'exception de la meunière) portent en eux. Il en va ainsi de son mari, le père Bricolin, « vêtu en paysan comme sa femme, [...] presque sourd, presque aveugle » et qui paraît « complètement idiot »<sup>241</sup>. C'est à travers une autre « vieille histoire<sup>242</sup> » datant d'« il y a plus de quarante ans<sup>243</sup> » que le lecteur apprendra ce qui est arrivé à ce

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.339 (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.109 (nous soulignons)

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.150

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.248

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.249

personnage qui paraît « si vieux, si vieux » et qui « répète toujours à peu près la même chose : *Ils m'ont tout pris, tout pillé tout volé* »<sup>244</sup>. Cette histoire, « dont on ne parle pas volontiers » car « cela fait trop de mal et peur »<sup>245</sup>, c'est « l'histoire des chauffeurs » que Rose raconte à Marcelle en ces termes :

Monsieur votre grand père avait, à l'époque des assignats<sup>246</sup>, confié à mon grand-papa Bricolin<sup>247</sup> une somme de cinquante mille francs en or, en le priant de la cacher dans quelque vieille muraille du château, pendant qu'il se tiendrait caché lui-même à Paris, où il réussit à ne pas être dénoncé [...]. Voilà donc que mon grand-papa avait cet or-là caché avec le sien dans ce vieux château de Beaufort, dont il était fermier [...]. Votre grand père ne se pressant pas de lui redemander son dépôt, il eut le malheur, en voulant lui faire écrire une lettre à cet effet, de mettre un scélérat d'avoué dans la confiance. La nuit suivante les chauffeurs vinrent et soumièrent mon pauvre grand-père à *mille tortures* jusqu'à ce qu'il eût dit où était caché l'argent. Ils emportèrent tout [...]. Mon père, qui était un enfant, avait été *garrotté et jeté sur un lit* [...]. Ma grand-mère était *enfermée dans la cave*. Les garçons de ferme furent *battus et attachés* aussi. On leur tenait *des pistolets sur la gorge pour les empêcher de crier*. Enfin, quand les brigands eurent fait main basse sur tout ce qu'ils purent enlever, ils se retirèrent sans grand mystère et demeurèrent impunis [...]. Et de cette affaire-là, mon pauvre grand-papa qui était jeune est devenu vieux tout à coup. Il n'a jamais pu retrouver sa tête, [...] il a perdu la mémoire de presque tout, excepté de cette *abominable aventure* [...] et ses jambes qui ont été *desséchées par le feu*, sont restées si minces et si faibles qu'il n'a jamais pu travailler depuis.<sup>248</sup>

C'est donc de cet épisode violent et « abominable », « image hallucinée de la Révolution dans les campagnes<sup>249</sup> » que le père Bricolin, qui « ne sort guère de là<sup>250</sup> », reste comme prisonnier, et avec lui, sa génération. Car ce passé terrifiant se donne également à lire à travers un autre personnage du *Meunier d'Angibault*: il s'agit du mendiant Cadoche.

Ce personnage de mendiant, pour le moins énigmatique, est d'abord présenté comme un être « peu rassurant » que l'on rencontre à la croisée des chemins<sup>251</sup>. Mais le lecteur, au fur et à

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.248

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.249

<sup>246</sup> Cette mention des assignats situe ces événements entre 1790-1793. C'est en effet à cette époque que l'Etat, dont les caisses étaient alors vides, a décidé de nationaliser les biens du clergé. En 1790, des billets dont la valeur était *assignée* sur les biens du clergé ont été créés (les assignats). Toute personne désirant acheter des biens nationaux devait alors le faire avec des assignats (préalablement achetés auprès de l'Etat, qui pouvait alors renflouer ses caisses). Le système a pourtant vite dérapé, l'Etat produisant plus d'assignats que la valeur réelle des biens nationaux. Afin de soutenir l'assignat, plusieurs lois, toujours plus dures, ont été votées : dès les premiers jours de La Terreur, la non acceptation de l'assignat est devenue passible de peine de mort et le commerce au moyen de métaux précieux interdit. (source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Assignat>)

<sup>247</sup> Les Bricolin sont en effet les fermiers de Blanchemont « depuis plus de cinquante ans » et le grand père Bricolin « a tenu à ferme une terre considérable » appartenant au grand-père de Marcelle. (*MA*, p.248)

<sup>248</sup> *MA*, p.249-250 (nous soulignons)

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.249, note 1.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.248

<sup>251</sup> Voir chapitre III du *MA*, intitulé « Le mendiant ».

mesure de ses apparitions dans le roman, en découvrira davantage sur le père Cadoche, dont le lien avec le père Bricolin se fera toujours plus explicite. À plusieurs reprises, en effet, une correspondance entre les deux vieillards est établie, comme lorsque le père Cadoche, quand Louis lui demande son âge, répond ceci : « je dois avoir quatre-vingts ans passés. J'ai environ *dix ans de plus que le père Bricolin*, qui paraît cependant plus vieux que moi<sup>252</sup> ». Ailleurs, le vieux mendiant, sur le point de mourir, réaffirme ce lien lorsqu'il demande au meunier de le l'enterrer « ni plus ni moins honorablement qu'on le fera sans doute bientôt *pour le vieux Bricolin de Blanchemont* » qui, dit-il, le « suivra de peu malgré qu'il soit plus jeune »<sup>253</sup>. Dans cette correspondance quasi systématique qu'opère Cadoche avec le père Bricolin, il convient de remarquer son insistance sur le vieillissement prématuré du vieux fermier, dont il voit la cause (tout comme Rose) dans le fait « qu'il s'est laissé brûler les jambes dans le temps<sup>254</sup> ». Or la réapparition, dans la bouche de Cadoche, de l'« histoire des chauffeurs » est loin d'être un hasard. En effet, le lecteur découvrira, lors du second récit<sup>255</sup> de cet épisode (après celui de Rose) par le mendiant mourant, que ce dernier l'a également vécu de très près puisqu'il a lui-même été l'un des « chauffeurs ». Si le récit révélera que c'est Cadoche qui a finalement récupéré et conservé l'argent caché dans le château et qu'une partie de la somme reviendra à Grand Louis, il permet surtout de réaliser à quel point le vieux mendiant, « pauvre paysan [que l'on] avait entraîné » est, lui aussi, hanté par ces souvenirs du temps passé :

...c'était vilain...ce patient qui hurlait à déchirer les oreilles, cette femme évanouie, ces maudites jambes qui se débattaient dans le feu, et *que je crois toujours voir...il n'y a pas eu une nuit depuis que je n'en aie rêvé* !<sup>256</sup>

Aussi, à ce stade de l'analyse, pouvons-nous dire que notre roman rassemble une génération de personnages autour d'un événement qui fonctionne comme une métonymie de la Révolution et de la Terreur dans les campagnes. Le texte, par les rapprochements qu'il opère entre le père Bricolin, sa femme (qui s'en occupe comme d'un enfant) et Cadoche, semble en effet vouloir montrer combien ce passé terrifiant a marqué ces personnages et comment il a, en quelque sorte, déterminé leur vie, et partant, celle des paysans de manière générale. Car la démonstration des conséquences néfastes de cette période de l'Histoire ne s'arrête pas à la seule génération de ceux qui l'ont effectivement vécue. *Le Meunier d'Angibault* tend en effet à montrer que c'est sur ce passé que se sont construites les générations suivantes et notamment

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.296 (nous soulignons)

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.409

<sup>254</sup> *Ibid.*, p.409

<sup>255</sup> *Ibid.*, chapitre XXXIII.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.415 (nous soulignons)

celle de M. et Mme Bricolin, qui incarnent un présent (celui du roman, autour de 1844) et des mentalités dont nous allons maintenant examiner les principales caractéristiques.

**« Au jour d'aujourd'hui » ou quand « monnaie fait tout »**

M. Bricolin, « paysan parvenu<sup>257</sup> » qui a oublié ses racines, « *demi-bourgeois, demi-manant*<sup>258</sup> » dont le nom signifie « domestique de campagne » ou « homme à tout faire »<sup>259</sup>, jouit d'une certaine fortune. Cette fortune lui permet de prétendre au rachat de la terre de Blanchemont<sup>260</sup> et lui fait surtout refuser de « donner sa fille à un homme comme [le meunier]<sup>261</sup> », autrement dit à un paysan. Or il faut savoir que cette fortune, comme Rose l'explique à Marcelle après lui avoir raconté « l'histoire des chauffeurs », s'est bâtie de la façon suivante :

Votre grand père, qui était digne seigneur, à ce qu'on dit, ne lui [au grand-père Bricolin] a jamais réclamé son argent, et même il a abandonné à ma grand-mère [...] tous les fermages échus depuis cinq ans, et qu'il ne s'était pas fait payer. Cela a rétabli nos affaires, et quand mon père a été en âge de prendre la ferme de Blanchemont il avait déjà un certain crédit.<sup>262</sup>

L'ascension sociale et la réussite financière de M. Bricolin sont donc en partie dues aux événements historiques dont nous avons parlé, mais en partie seulement. Car outre le bénéfice tiré, au détriment de la noblesse, de la période des assignats, c'est surtout grâce à une mentalité et des mœurs bien particulières que ce fils de meunier<sup>263</sup> est devenu un riche fermier, si riche qu'il peut même prétendre à devenir propriétaire. Cette mentalité et ces mœurs de « paysan parvenu » sont assez bien résumées par Rose lorsqu'elle explique à Marcelle que selon « le système de sa mère »,

on vise avec soin, [...] avec passion, à établir sa race dans la richesse. On voudrait toujours doubler ou tripler ce qu'on possède ; voila du moins ce que [s]on père, [s]a mère, s[es] sœurs et leurs maris, [s]es tantes et [s]es cousines, [lui] ont toujours répété sur tous les tons depuis qu'[elle] existe. Aussi, pour

---

<sup>257</sup> Titre du chapitre VIII du *MA*.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>259</sup> JAUBERT Hippolyte François, *op.cit.*, p.110.

<sup>260</sup> Outre l'analyse de la période de rachat des biens nationaux dont nous avons parlé, George Sand examine, dans *Le Meunier d'Angibault*, le phénomène de l'achat, par le paysan enrichi, des terres du noble endetté.

<sup>261</sup> *MA*, p.257

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>263</sup> Le grand-père de Rose était en effet meunier avant de devenir fermier de la famille de Blanchemont (*Ibid.*, p.257)

ne pas s'arrêter dans le travail de s'enrichir, on s'impose toutes sortes de privations. On fait de la dépense devant les autres de temps en temps, et puis, dans le secret du ménage, on tondrait, comme on dit, sur un œuf.<sup>264</sup>

Ce qui ressort de ce passage, outre le signe évident que Rose tend à s'opposer à un tel « système », c'est tout d'abord le principe d'économie qui conditionne toute la vie domestique de la famille Bricolin, « gouvernée » par la femme du fermier. Nous avons déjà évoqué le type de réflexions qui occupent Mme Bricolin ainsi que l'ancrage très fort de ce personnage dans l'univers domestique de la ferme, aussi n'y reviendrons-nous pas ici, bien que les exemples ne manquent pas. Quant au père Bricolin, personnage type du « bourgeois de campagne », son portrait en dit long sur l'ivresse que lui procurent non seulement le vin qu'il boit sans modération, mais également l'argent qui « passe dans [son] sang ». L'avarice et la « cupidité<sup>265</sup> » de cette sorte de père Grandet au « coloris vineux »<sup>266</sup> dont le costume (« entre le paysan et le *monsieur* ») le fait ressembler à une « barrique cerclée » et dont la « conversation prolix[e] toujours sur l'argent » en font un personnage « encore moins sympathique que [...] sa moitié ». Autre caractéristique, chacun des « bavardage[s] »<sup>267</sup> du père Bricolin se trouve comme scandé par ce « refrain » qu'est l'expression « *au jour d'aujourd'hui* »<sup>268</sup>, titre initial du roman, et qui désigne l'ancrage très fort du personnage dans un présent qu'il s'agit précisément, nous le verrons, pour la génération suivante, de transformer. Ce présent, dans lequel s'inscrit *Le Meunier d'Angibault* et dont le roman cherche à révéler les conflits culturels sous-jacents, est donc un temps où l'argent règne en maître, où, comme le dit Bricolin (qu'« aucune idée sociale [ni] aucun sentiment de progrès<sup>269</sup> » n'anime), « monnaie fait tout<sup>270</sup> ». Or l'expression la plus flagrante de la mentalité à l'œuvre dans cet ordre présent se situe dans le refus des fermiers de Blanchemont de marier leurs filles à des

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.162-163. JAUBERT Hippolyte François, *op.cit.*, mentionne l'expression « tond-les œufs », « sobriquet métaphorique d'un avare, d'un ladre qui tondrait sur un œuf [...], c'est-à-dire qui épargne sur les plus petites choses » (p.652). Le verbe « tondre » renvoie, nous dit-on dans le même ouvrage, à l'activité qui consistait à couper périodiquement les branches des arbres en « tétards », destinés à la nourriture des moutons pendant l'hiver. Remarquons qu'à l'article « tétard » (p.646), Jaubert cite un passage de *La Vallée Noire* de George Sand dans lequel elle décrit cette pratique...

<sup>265</sup> *MA*, p.117

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.115

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>268</sup> Nous avons relevé pas moins de seize occurrences de cette expression dans le roman (p.121, 123, 124, 125, 128, 151, 166, 257, 355, 372, 373, 382, 384, 452). Dans une lettre à son éditeur Louis Véron, George Sand écrit, le 12 juillet 1844 : « S'il est encore temps, voici mon titre, *Au jour d'aujourd'hui*, mon histoire est toute simple et se passe tout à fait *aujourd'hui*. Ce titre est le refrain significatif d'un de mes personnages. [...] Il me semble original à force d'être commun ». Sand George, *Correspondance*, lettre 2943, citée par VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « Le manuscrit du *Meunier d'Angibault*. Découpages et réécritures », dans Didier Béatrice et Neefs Jacques [éds.], *Écritures du romantisme II : George Sand*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, note n°20, p.109.

<sup>269</sup> *MA*, p.115

<sup>270</sup> *Ibid.*, p.257

hommes moins fortunés qu'elles, logique matrimoniale qui fonctionne comme l'épicentre du conflit social et générationnel opposant Rose, Louis, Marcelle, Henri et La Bricoline, à M. Bricolin, sa femme, et tout leur entourage.

Cette dernière remarque nous amène ici à signaler l'importance, dans le « système » des Bricolin, de la communauté, qui joue en effet un très grand rôle dans le fonctionnement social de la petite société de Blanchemont, second point que révèlent les propos de Rose reproduits ci-dessus. La famille Bricolin (le père, la mère, les sœurs et leurs maris, les tantes et les cousines de Rose) y est en effet présentée comme faisant corps derrière la jeune fille pour mieux lui inculquer cette mentalité et ces moeurs que nous avons décrites. Mais cet extrait nous signale surtout toute l'importance de l'opinion publique dans la logique sociale des Bricolin, pris entre le « secret du ménage » et ce qu'il « on » donne à voir « devant les autres ». Si la description des préparatifs, à la ferme, de la fête patronale de Blanchemont, nous offre la preuve de la justesse de l'analyse de Rose<sup>271</sup>, il faut savoir que ce poids de la communauté plane en réalité sur le roman tout entier. Le texte multiplie en effet les allusions à la crainte des « murs [...] trop minces<sup>272</sup> », à celle de « faire jaser<sup>273</sup> », aux « propos dénigrants et peu charitables contre le prochain<sup>274</sup> », et autres « on dit<sup>275</sup> » très significatifs. Seulement, nous pouvons déjà dire que ces quelques éléments ne sont rien en comparaison des railleries et des cris qu'auront à subir Rose, Louis, Marcelle et Henri, représentants d'une nouvelle génération à qui l'ordre social que nous venons de décrire ne saurait convenir.

### ***L'idéal de la nouvelle génération***

Aux deux générations que nous venons de décrire (celle des grands-parents Bricolin et Cadoche et celle de M. et Mme Bricolin) s'ajoute et s'oppose en effet celle que représentent Rose, Louis, Marcelle et Henri. Ces personnages forment deux couples dont les situations présentent des similitudes, l'amour des deux jeunes gens rencontrant, dans les deux cas, des obstacles à leur union. Mais cette symétrie de l'intrigue, qui réunit et rassemble les quatre personnages, ne doit pas nous faire oublier tout ce qui les distingue pourtant au départ. Tout

---

<sup>271</sup> Voir le chapitre XXV où il est notamment question d'un M. Bricolin « ivre d'orgueil » qui cherche à « montrer son opulence », et d'« hôtes ravis d'admiration ». (*Ibid.*, p.322-323)

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.284

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.149

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.297

d'abord, malgré le fait que l'action se passe quasiment entièrement dans la Vallée Noire, il convient de garder à l'esprit que Marcelle et Henri sont des citadins, alors que Louis et Rose appartiennent au monde rural. Cette opposition ville-campagne est clairement représentée, nous l'avons vu à travers la réaction de Rose, lors de l'arrivée de Marcelle à Blanchemont. Souvenons-nous également du dialogue entre Marcelle et Louis à propos de la notion d'hospitalité, dialogue qui fonctionne d'ailleurs comme le point de départ de l'apprentissage que fera la jeune aristocrate parisienne au contact du monde paysan et notamment du meunier. Mais ce contraste entre ville et campagne sous-tend en réalité tout le roman et

concerne en fait tout le système de valeurs des personnages : celui de Marcelle qui vient de quitter, avec Paris, sa vie passée dans le luxe et la richesse, mais celui aussi du « grand farinier », le travailleur manuel, aux prises avec les nécessités de la vie concrète et qui diffère sur ce point de Lémor, l'intellectuel parisien nourri de théories.<sup>276</sup>

Cependant, malgré la présence de cette opposition campagne/Paris, signalée d'emblée par le premier chapitre du roman - qui décrit la vie aristocratique de Marcelle à Paris - il apparaît, à la lecture des manuscrits du *Meunier d'Angibault*, que George Sand a en réalité cherché à en atténuer les manifestations trop fortes. C'est ce qu'a montré Françoise van Rossum-Guyon, en signalant les multiples suppressions et « corrections apportées [notamment] aux portraits de Grand-Louis et d'Henri [...] ainsi que dans leur dialogue<sup>277</sup> » concernant les coutumes et traditions relatives au deuil, à la ville et à la campagne<sup>278</sup>.

Il nous faut, en outre, signaler que l'opposition ville-campagne se trouve comme sous-tendue par un autre contraste, lui aussi atténué, entre culture savante et culture populaire. Il est en effet souvent question, dans notre roman, du niveau d'éducation et des connaissances des personnages. C'est ainsi qu'Henri, par exemple, est qualifié par le meunier de « faiseur de nouveaux systèmes, [d'] économiste, [de] *savant*<sup>279</sup> », et que les propos de Marcelle viennent « grossir [l]a tête [de Rose] de moitié<sup>280</sup> ». Seulement, à cette culture savante des deux citadins et aux théories sociales qu'ils exposent, dans un langage soutenu, à leurs amis de la campagne, répond le bon niveau d'éducation de Rose et surtout de Louis. Mais il ne s'agit pas là que d'une question de connaissances. C'est aussi une affaire de langage, comme en témoigne le

---

<sup>276</sup> VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « Biffures, chutes et repentirs dans le *Meunier d'Angibault* », dans Mosele Elio, *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, Genève, Slatkine, n°3, Tome II, 1995, p.916.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.918

<sup>278</sup> Ce dialogue se trouve, dans le roman, et donc sous sa forme définitive, aux pages 228-229.

<sup>279</sup> *MA*, p.237 (nous soulignons)

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.191

passage suivant, dans lequel Marcelle fait plus ample connaissance avec l'« hercule rustique<sup>281</sup> » qui l'a accueillie dans son moulin :

Il avait suivi l'école primaire ; il savait lire et comprendre beaucoup plus de choses qu'il n'était pressé de le faire voir. En causant avec lui, Marcelle trouva plus d'idées justes, de notions saines et de goût naturel, qu'elle n'en eût attendu la veille de la part du grand farinier [...]. *Il parlait avec assez de pureté*, à l'ordinaire, sans toutefois dédaigner les locutions naïves et pittoresques du terroir. Quand il s'oubliait, c'est alors *qu'il parlait tout à fait bien* et qu'on ne sentait plus le meunier.<sup>282</sup>

Sans nous arrêter ici sur le langage et le positionnement de la voix narrative (sur lesquels il y a beaucoup à dire mais dont nous reparlerons plus bas), mentionnons encore l'étonnement des Bricolin, lors du premier dîner de Marcelle à Blanchemont, d'« entendre [Louis] si bien parler », Louis dont, nous dit-on, « [l'] instruction et [l'] intelligence le rend[ent] très supérieur à toute la famille [de fermiers] »<sup>283</sup>. Aussi pouvons-nous dire qu'à travers son éducation et son langage, Louis se trouve comme rapproché de ses amis citadins et que, partant, l'opposition entre culture savante et culture populaire se trouve elle aussi, pour ce qui est de ces personnages, atténuée.

Cette atténuation du contraste, entre « gens du monde » et « peuple »<sup>284</sup>, entre culture savante et culture populaire, s'explique par la volonté de George Sand, dans *Le Meunier d'Angibault*, de faire porter à Louis, Marcelle, Rose et Henri un idéal de société potentiellement capable de résoudre les conflits générationnels, culturels et sociaux que renferme l'ordre présent. Or, pour incarner et réaliser cet idéal, les représentants de la nouvelle génération doivent en effet être rassemblés et partager la même logique sociale et culturelle. Cela étant, *Le Meunier d'Angibault* se donne à lire comme le récit de l'apprentissage, de l'initiation mutuels d'un meunier, d'une jeune aristocrate, d'une riche paysanne et d'un ouvrier socialiste. Seulement, l'influence de ces personnages les uns sur les autres ne s'exerce pas toujours de manière équivalente, Marcelle, mais surtout Louis, apparaissant comme les agents les plus importants de la réalisation de l'idéal. La jeune aristocrate y joue en effet un très grand rôle de par l'influence qu'elle exerce sur Rose, initiée par elle à une pensée sociale l'éloignant de la mentalité qu'elle avait connue jusqu'alors, et lui permettant d'affirmer son amour pour Louis, ceci malgré la position des Bricolin. Si l'importance du rôle joué par Marcelle dans la

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.92 (nous soulignons)

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.149

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.229

réalisation de l'idéal peut également être perçue à travers sa tentative de faire accepter le mariage de ses nouveaux amis à M. Bricolin (elle consent à lui vendre Blanchemont à la condition qu'il accepte le mariage), il ne faut pourtant pas s'y méprendre. Le contrat n'aurait pas été respecté et ce sont bien l'incendie (et donc la ruine du fermier) et l'héritage que fait Louis, qui permettent finalement le mariage et l'établissement d'un ordre nouveau. Quant au meunier d'Angibault - qui, rappelons-le, donne son nom à notre roman – son rôle apparaît comme central, en ceci qu'il incarne, à lui tout seul, l'idéal auquel aspirent ses amis, et sur lesquels ses mœurs et sa mentalité exercent une influence indéniable. Car c'est en effet à travers lui que Marcelle et Henri font l'apprentissage concret d'une logique sociale et culturelle qu'ils n'avaient jusque-là entrevue qu'en théorie. Si l'on considère, par exemple, la question du rapport à l'argent, dont ces personnages débattent à plusieurs reprises, c'est finalement l'idée que s'en fait le meunier qui s'impose à Marcelle et Henri, revenus de ce que Louis appelle leurs « romans<sup>285</sup> » ou encore leurs « utopies<sup>286</sup> ». Cette idée consiste, plutôt que de « mépriser [...] l'argent<sup>287</sup> », plutôt que de « haï[r] la richesse<sup>288</sup> » au point de vouloir se dépouiller de tous ses biens, à considérer que l'on peut être à la fois « riche et généreux<sup>289</sup> » et que l'argent, quand bien même il aurait été « volé » car « gagné par le travail du pauvre », « a le don de s'épurer ou de se salir, suivant la main qui le touche »<sup>290</sup>.

C'est que, si, pour Marcelle et Henri, l'adhésion à une telle pensée ne relève, en définitive, que d'une question de choix moral, il n'en va pas de même pour Grand Louis. Car le meunier, lui, est aux prises avec la réalité très concrète du monde rural, dans lequel, sans argent, il ne saurait épouser Rose. Forcé de se conformer à cet ordre présent, la réalisation de l'idéal, pour Louis, consiste donc à trouver, par un « miracle [...] une idée... n'importe quoi », les « cinquante mille francs »<sup>291</sup> qui lui permettraient d'épouser celle qu'il aime. Or, cela sera précisément le cas, puisque c'est à lui que le père Cadoche fera don de l'argent récupéré lors de l'« histoire des chauffeurs ». Seulement, cet argent une fois rendu à ses propriétaires (il revient, pour une moitié, à Marcelle, et pour l'autre, à la mère Bricolin), Louis ne s'en trouvera pas plus riche. C'est donc finalement grâce à la générosité et aux bonnes intentions de la mère Bricolin (qui donne ses cinquante mille francs recouverts à son fils ruiné, à condition qu'il accepte le mariage de sa fille avec Louis), que le meunier pourra enfin épouser Rose.

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.235

<sup>289</sup> *Ibid.*, p.237

<sup>290</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.239

Si l'idéal se réalise donc à travers une certaine conformité à l'ordre présent et donc à la logique de M. Bricolin (qui veut qu'un mariage soit avant tout une bonne transaction financière), il apparaît que c'est surtout grâce à la générosité de Louis et de la mère Bricolin que la situation s'améliore. Car, outre le don de la mère Bricolin à son fils, c'est aussi la bienveillance du meunier à l'égard de Cadoche, comme l'explique le mendiant sur son lit de mort, qui lui a valu d'hériter de l'argent indispensable au consentement de Bricolin :

« [...] voilà mon héritier ! » [...] « Il a toujours été meilleur pour moi que tous les autres. C'est le seul qui m'a traité comme je mérite ; qui m'a fait coucher dans un lit, qui m'a donné du vin, du tabac, du brandevin et de la viande, au lieu de leurs croûtons de pain [...]. J'ai toujours pratiqué une vertu, moi : la reconnaissance ! [...] »<sup>292</sup>

Si nous avons parlé de « générosité », cet extrait nous renvoie plus précisément à l'idée d'« hospitalité », que nous avons déjà évoquée, et qui rapprochait, rappelons-le, la mère Bricolin de son amie la meunière. Or, l'association, autour de cette notion, des deux vieilles paysannes au personnage du meunier est loin d'être un hasard. Il faut savoir en effet que l'idéal dont est porteur le meunier se définit, outre ce que nous avons dit plus haut de son rapport à l'argent et son niveau d'éducation élevé, par des mœurs et un comportement social hérités du passé. Non pas, cette fois, de ce passé terrifiant dont nous avons parlé, mais bien plutôt d'un passé heureux où régnaient la « bonne coutume » et les « bons » « usages »<sup>293</sup>, d'un passé qui fait en réalité figure d'Age d'Or de la vie paysanne berrichonne.

Cet Age d'Or, ce passé idéal, c'est celui qu'incarne la génération de la meunière et de la mère Bricolin, dont les membres, tout comme Louis, appartiennent au monde paysan traditionnel. Cette association d'un Age d'Or au monde rural traditionnel se donne tout d'abord à lire à travers les vêtements des personnages. Si nous avons déjà vu que la mère Bricolin et son mari étaient « vêtu[s] en paysan[s] », il faut savoir que c'est aussi le cas de la meunière, dont la tenue est évoquée au début du chapitre XXV : il y est question de « son corsage antique à longues basques et [du] tablier d'indienne à carreaux qu'elle gard[e] précieusement depuis sa jeunesse ». Le texte nous renseigne également sur un autre usage vestimentaire paysan, clairement désigné comme ancien, lorsqu'il est fait mention de la honte qu'éprouve la meunière, « d'être surprise par son fils avec ses longs cheveux gris déroulés sur ses épaules ». C'est que, nous dit-on, « les paysannes de la Vallée Noire mettaient, de son temps, une extrême

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p.419

<sup>293</sup> *Ibid.*, p.94

pudeur à ne jamais montrer leur chevelure. »<sup>294</sup> Les vêtements que porte Louis le rapprochent, de la même manière que sa mère, du vrai paysan (par opposition au « paysan parvenu », Bricolin, qui porte une « blouse grise à ceinture et à plis fixés<sup>295</sup> ») : lorsqu'il rencontre Marcelle pour la première fois, il est en effet « vêtu d'une blouse gros-bleu<sup>296</sup> », de ce même « gros drap bleu de Prusse<sup>297</sup> » que portent les laboureurs se trouvant à la ferme de Blanchemont lors de l'arrivée de Marcelle.

Seulement, si les vêtements de ces personnages les rattachent effectivement au monde paysan traditionnel, c'est surtout leurs mœurs et leur comportement social qui définissent l'idéal dont ils sont porteurs. Nous avons déjà parlé de la générosité et de l'hospitalité, ces « anciens usages » dont font preuve la meunière, son fils et la mère Bricolin. Il faut cependant encore ajouter à ce tableau des mœurs idéales un certain nombre de comportements caractéristiques : il y a tout d'abord le fait, exprimé par la meunière, que « la curiosité est malhonnête ». « Louis est comme moi là-dessus », dit-elle, « et au contraire des gens de notre pays [...], nous ne désirons jamais savoir que ce qu'on désire que nous sachions. »<sup>298</sup> Un autre trait qui caractérise le comportement de la meunière et de son fils - qui « t[ient] d'elle à tous égards » (excepté le « bon fonds d'éducation élémentaire »<sup>299</sup> de Louis) - réside dans leur manière de traiter leurs deux domestiques. Leur couvert, selon l'« usage de la campagne », est en effet mis, chez eux, à la même table que celle de leurs « maîtres », principe « d'égalité »<sup>300</sup> dont s'étonnera la Parisienne Marcelle mais qu'elle adoptera avec enthousiasme. Notons encore que cet ordre idéal octroie une place prépondérante aux femmes et tend, par-là même, à s'écarter du système patriarcal que connaît le monde paysan du présent (le fermier Bricolin a en effet beaucoup d'autorité sur sa femme et c'est toujours lui, en définitive, qui prend les décisions). Pour s'en convaincre, il suffit de noter l'importance et l'autorité accordée à la mère de Louis, veuve elle aussi, lorsque celui-ci s'inquiète de la faire attendre pour souper<sup>301</sup>, lorsqu'il n'ose pas lui avouer s'être fait voler son cheval<sup>302</sup>, ainsi qu'à travers les nombreuses mentions que le meunier fait de sa mère lorsqu'il parle du moulin. La meunière dit d'ailleurs elle-même « régn[er]<sup>303</sup> » sur son ménage, et c'est aussi le cas de son amie, la mère Bricolin,

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p.315

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.55

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.87

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.92

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.230

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.320

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.80

qui, nous dit Rose, était devenue, suite à l'« histoire des chauffeurs », « l'homme de la famille<sup>304</sup> ». Enfin, il nous faut remarquer que dans cet ordre idéal inspiré du passé, une place est évidemment faite à l'amour, qui a notamment « fait [l]es [...] mariages [de la meunière et de la mère Bricolin]. Car « ça se voyait dans notre temps » dit la grand-mère de Rose, alors qu'« à présent on ne se marie que par intérêt, et les écus comptent plus que les sentiments. »<sup>305</sup>

Une conception de l'argent comme pouvant être utile aux individus bien intentionnés, un bon niveau d'éducation, de la générosité, le sens de l'hospitalité, une absence de curiosité mal placée, un traitement respectueux des domestiques, une autorité certaine des femmes dans le ménage, la possibilité de se marier selon son cœur et pas selon sa fortune, voilà, brièvement résumé, en quoi consiste l'idéal social qu'incarne Grand Louis. Cet idéal, qui puise (à travers la meunière et la mère Bricolin) dans un Age d'Or du monde paysan, mais qui intègre tout de même des éléments propres à la nouvelle génération (niveau d'éducation, rapport à l'argent), c'est celui que suivront et imposeront Marcelle, Henri, Rose et Louis. Seulement, nous l'aurons compris, la réalisation cet ordre idéal, qui est aussi celui de l'avenir, ne peut avoir lieu sans que n'éclate un immense conflit. Ce conflit, c'est celui des époques, des générations, que nous venons de décrire. C'est celui qui occupe et oppose tous les personnages du *Meunier d'Angibault*, et c'est celui qui structure, organise, et donne, en définitive, sa logique culturelle au roman. Car si, comme nous venons de le voir, l'opposition des trois ordres (passé, présent et idéal) est clairement signifiée à travers la caractérisation des différents personnages, elle va jusqu'à s'incarner et s'exprimer dans les lieux-mêmes du roman. Ces lieux<sup>306</sup> - le moulin, le « vieux château », et le « château neuf »<sup>307</sup> - nous nous proposons maintenant, sur les traces de Marcelle, de les explorer.

## ***Quand le conflit s'incarne et s'exprime dans les lieux***

### ***Le moulin d'Angibault : un « coin de paradis sauvage »***

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>305</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>306</sup> Il s'agit là des lieux dans lesquels se déroule l'action du roman et qui relient tous les personnages. Nous ne parlerons donc pas ici de Paris, dont la description précède l'arrivée de Marcelle à Blanchemont, ni de la ville voisine de Blanchemont dans laquelle elle est d'abord forcée de passer une journée.

<sup>307</sup> C'est ainsi que sont désignés, respectivement, le château et la ferme de Blanchemont.

Dans *Le Meunier d'Angibault*, c'est toujours en même temps que Marcelle que le lecteur découvre les lieux. Or, le premier endroit vraiment significatif qu'elle rencontre et qui fait l'objet d'une description détaillée, n'est autre que le moulin d'Angibault, ou, pour être plus précise, le moulin et ses alentours. Cet endroit, l'auteure du roman, dans sa notice, l'avait déjà associé (pour s'y être réellement rendue en 1844) à un « coin de paradis sauvage »<sup>308</sup>, et la présentation qui en est faite dans le roman ne fait que confirmer cette première définition. Le moulin d'Angibault<sup>309</sup>, tel que le découvre Marcelle, est en effet décrit en des termes qui en font un lieu idéal, idyllique même, sous certains aspects, au point qu'il rappelle fortement quelques endroits chers à une certaine Julie et un certain Saint-Preux.

Lorsque Marcelle arrive au moulin, c'est tout d'abord la végétation qui retient son attention, puisque son premier geste consiste à « saut[er] légèrement sur [l]e tapis parfumé » que forment les herbes aromatiques jonchant « les bords argentés de la rivière »<sup>310</sup>. Le lendemain matin, la recherche de ses hôtes se transforme en une promenade au cours de laquelle elle découvre et « contempl[e] ce site paisible et charmant, qui parlait à son cœur sans qu'elle sût pourquoi ». C'est que, nous dit la très rousseauiste instance narratrice,

il est des lieux qui nous disposent à je ne sais quel attendrissement invincible, et où il semble que la destinée nous attire pour nous y faire accepter des joies, des tristesses ou des devoirs<sup>311</sup>.

Un peu plus loin, Marcelle pénètre plus avant dans « les vastes bosquets<sup>312</sup> » entourant le moulin et y découvre une sorte d'Elysée, fait de racines « entrelacé[e]s », d'une rivière qui se divise « selon son caprice », de gazon et d'herbes sauvages laissées à « leur libre croissance », spectacle que « jamais jardin anglais ne pourrait imiter »<sup>313</sup>. Notons encore le nom d'« Henri » gravé au couteau sur un peuplier, trace du passage de son amant, qui vient comme entretenir les « rêves<sup>314</sup> » de Marcelle. Signalons ici que bien que la mention de tous ces éléments permette de souligner la ressemblance de certains passages de notre roman avec la *Nouvelle Héloïse*, notre propos ne vise pourtant pas à discuter de l'influence de Rousseau sur George Sand ni d'interroger l'appartenance du *Meunier d'Angibault* au genre de l'idylle. En réalité,

---

<sup>308</sup> *MA*, p.26

<sup>309</sup> Nous désignerons ainsi, désormais, le moulin *et ses environs*, c'est à dire le jardin, le pré, les plantations, les bosquets et les chemins qui l'entourent.

<sup>310</sup> *MA*, p.75

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.77

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.78

<sup>314</sup> *Ibid.*

cette ressemblance doit simplement nous permettre de réaliser que la description du moulin en fait le lieu où s'incarne et s'exprime l'ordre idéal dont nous avons parlé.

Or, cela se donne également à lire dans la description de l'« excellent déjeuner » offert à Marcelle par ses hôtes, et « servi sur une table massive recouverte d'une nappe bien blanche »<sup>315</sup>. Voici les éléments qui le composent :

La fromentée (le met favori [du] pays), pâte compacte de blé crevé dans l'eau et *habillé* de lait, le gâteau de poires à la crème poivrée, les truites de la Vauvre, les poulets maigres et tendres, mis tout palpitants sur le gril, la salade à l'huile de noix bouillante, le fromage de chèvre et les fruits un peu verts<sup>316</sup>

Qu'est-ce à dire, si ce n'est que ce déjeuner (bien différent de la « soupe<sup>317</sup> » servie à Marcelle par les Bricolin) révèle une économie domestique basée sur l'abondance des produits de la nature. C'est ce qu'explique Louis à Marcelle lorsqu'elle insiste pour le dédommager : « Les truites de la Vauvre ne me coûtent rien ; c'est aujourd'hui dimanche et ces jours-là je pêche toute la matinée. Pour un peu de lait, de pain et de farine qui ont servi à votre déjeuner, avec quelque [...] volaille, nous ne serons pas ruinés<sup>318</sup> ».

La mention qui est faite, ici, de la farine dont dispose les meuniers nous amène maintenant à considérer l'activité de Grand Louis, qui implique un certain nombre d'éléments non négligeables pour notre analyse. Tout d'abord, il est à noter que son métier octroie à Louis une position particulière dans la société de Blanchemont, puisque la farine qu'il fournit sert à fabriquer cet aliment essentiel à l'alimentation de tous, les riches comme les pauvres, qu'est le pain. La fabrication de la farine, et donc le fonctionnement du moulin, impliquent, de plus, un rapport essentiel et comme vital de ce lieu et de ses habitants à l'eau. Ce n'est donc pas un hasard si le premier contact de Marcelle avec le moulin n'est autre que « le bruit d'une écluse<sup>319</sup> » et si le texte ne cesse ensuite d'attirer l'attention sur « ce mince cours d'eau [...] d'une grande force » qui, « aux abords du moulin [...] forme un bassin assez considérable, immobile, profond et uni comme une glace »<sup>320</sup>. Cette eau claire et brillante qui entoure le

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.146

<sup>318</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>320</sup> *Ibid.*, p.77

moulin, « c'est mon élément<sup>321</sup> », dit d'ailleurs le meunier, en l'opposant explicitement au feu, autre élément qui, nous allons le voir, est étroitement associé aux autres lieux de notre roman. Seulement, si l'eau claire du moulin s'oppose au feu, elle se distingue également d'un autre type d'eau. Cette « eau dormante qui ne ressemble guère au gué de la rivière<sup>322</sup> », cette eau « bourbeuse<sup>323</sup> », c'est celle que l'on trouve dans le fossé qui borde la ferme de Blanchemont. Mais c'est aussi celle qui forme, au milieu des chemins, de « grande[s] flaque[s] »<sup>324</sup> sombres, comme celle dans laquelle Marcelle, son fils et leurs domestiques s'embourbent le premier soir de leur « voyage<sup>325</sup> » et qui donne lieu à toutes sortes de croyances dont notre texte se fait l'écho. Il en va ainsi, par exemple, de cette « ombre silencieuse » qui « para[ît] gigantesque » à Suzette (la domestique de Marcelle), lorsque elle se trouve, « rendue à ses terreurs »<sup>326</sup>, dans le marécage, apparition qui n'est pas sans évoquer la croyance populaire à la « Grand'Bête » dont nous reparlerons plus bas. Or, que signifie donc cette opposition de l'eau claire du moulin à l'eau trouble des fossés et autres marécages de la Vallée Noire si ce n'est que le moulin se trouve être un lieu à part, dépouillé du mystère et des croyances qui planent sur la campagne berrichonne. Mais cette caractéristique du moulin, qui s'exprime d'ailleurs à travers Grand Louis dont il est dit, à l'occasion, qu'« il [est] peu sujet au mal de la peur » et qu'« il se moqu[e] [...] des voleurs et des revenants<sup>327</sup> » ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse là d'un lieu clos et isolé.

Car au contraire, le moulin apparaît bien comme un endroit ouvert sur l'extérieur, ce qui n'a rien d'étonnant vu que, comme nous l'avons évoqué, c'est la nature environnante (la rivière) qui le fait fonctionner. Mais si le moulin est un lieu ouvert, c'est surtout, outre le fait qu'il accueille de nombreuses personnes (Henri, Marcelle, Cadoche), parce que son activité implique nécessairement que le meunier soit toujours sur les routes. C'est ce que révèle Bricolin lorsque, vantant les mérites de Louis à sa femme, il insiste sur le fait que le meunier « vient chercher les sacs [de blé]<sup>328</sup> » à la ferme puis les rapporte. Il est, de plus, à noter qu'à chaque fois que les personnages, souvent accompagnés de Louis, qui connaît très bien tous les chemins du pays, se rendent au moulin ou le quittent, le texte donne à lire le récit de leur trajet sur les chemins de Blanchemont. Or, cette insistance sur les déplacements des personnages, si

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.66

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.66

<sup>325</sup> Titre du chapitre II du *MA*.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>327</sup> *Ibid.*, p.222-223

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.147

elle permet toujours d'évoquer les peurs et les croyances des voyageurs qui parcourent les chemins de la Vallée Noire, participe bien à faire du moulin un lieu où l'on se rend et d'où l'on vient, un lieu idéal, certes, mais qui communique sans cesse avec l'extérieur. Dans ce lien du moulin au monde extérieur, il est, en outre, un élément que l'on ne saurait négliger et sur lequel le texte attire systématiquement notre attention : il s'agit de l'importance du cheval dans les déplacements des personnages. Lorsque Louis vient en aide à Marcelle, son fils et leurs domestiques, embourbés dans une flaque suite aux mauvaises manœuvres de leur « *patachon*<sup>329</sup> », il est en effet question de son cheval, Sophie, dont il est dit qu'

elle march[e] comme un vrai cheval de meunier, sans avoir besoin d'être guidée, connaissant son chemin par cœur, et se dirigeant dans l'obscurité, à travers l'eau et les pierres, sans jamais se tromper ni faire un faux pas.<sup>330</sup>

Sophie, pour le meunier, est en effet une aide précieuse et son attachement à l'animal, signalé à plusieurs reprises, en témoigne largement. Mais la mention, à un endroit précis du texte, de ce cheval qui fait partie intégrante du monde du meunier, nous amène surtout à considérer un autre élément qui caractérise l'univers idéal incarné par Louis et, partant, par le moulin : il s'agit de la composante sonore, ou plutôt musicale, qui leur est associée. Considérons, tout d'abord, le passage suivant, dans lequel la voix de Louis, jointe aux pas de Sophie, se fait entendre par Marcelle et Suzette, alors qu'elles se trouvent, peu rassurées, coincées dans le marécage :

En effet, une voix pleine, et d'une mâle harmonie, quoique rude et sans art, planait sur les champs silencieux, accompagnée comme en mesure par le pas lent et régulier d'un cheval [...]. Quand la chanson fut finie, soit que le cheval marchât sur l'herbe, soit que le villageois se fût détourné, on n'entendit plus rien.<sup>331</sup>

Grand Louis, pour « charm[er] [...] les ennuis de ses courses solitaires », chante en effet souvent le « couplet naïf, jadis fort en vogue, mais qui ne se chant[e] plus guère qu'au moulin d'Angibault », d'une chanson « que Rose lui avait apprise dans son enfance »<sup>332</sup>. Or, il est intéressant de remarquer que cet élément musical du portrait de Grand Louis – qui s'oppose, nous le verrons, aux bruits et aux cris qui peuplent l'univers de la ferme des Bricolin – se trouve comme étendu jusqu'au bruit régulier des sabots de son cheval. C'est qu'en réalité, si

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.59. Le « *patachon* » est le conducteur de « *patache* », voiture de transport traditionnelle que le texte qualifie de « respectable témoignage de la simplicité de nos pères, qui devient chaque jour plus rare ».

<sup>330</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>332</sup> *Ibid.*, p.222-223

une sorte de musicalité naturelle et harmonieuse est associée au meunier, elle caractérise plus généralement l'ordre idéal du moulin<sup>333</sup>. Nous avons déjà évoqué le bruit de l'écluse qui résonne aux abords d'Angibault, mais il faut encore ajouter la mention qui est faite du « chant des coqs », du « *tic-tac* du moulin », et des « bruits du travail rustique »<sup>334</sup>, qui semblent bien participer de l'harmonie du lieu. Le chant et les bruits naturels de la vie paisible que l'on mène au moulin participent donc bien de l'ordre idéal imaginé dans *Le Meunier d'Angibault*. Notons enfin que ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, après avoir allumé l'incendie qui permettra la réalisation de cet idéal et le retour, dans le roman, à une situation équilibrée, la Bricoline, au terme des années de souffrance que l'ordre présent lui a fait subir, se met, elle aussi, à « chanter un air de danse qu'elle avait aimé dans sa jeunesse [...] et qui lui rev[ient] à la mémoire au moment d'expirer ».

Un paysage aux accents idylliques ; une économie domestique faite de simplicité, de propreté et d'abondance ; un rapport essentiel à l'eau ; l'absence de peur liée aux croyances et légendes de la Vallée Noire, une ouverture certaine vers l'extérieur ; une musicalité naturelle, voilà ce qui caractérise le moulin d'Angibault. Notre exploration de ce lieu, central dans le roman, nous aura permis de réaliser en quoi il participe étroitement de la définition de l'ordre idéal incarné par le meunier, tout comme le « vieux château » et le « château neuf » participent de celle des deux ordres avec lesquels Louis, Marcelle, Rose, Henri et La Bricoline sont en conflit.

### ***Le « vieux château » ou l'incarnation d'un temps révolu***

Le « vieux château », autre lieu important dans l'économie du roman et dont Marcelle fait la découverte, doit être rattaché, comme en témoigne l'épithète qui lui est associée, à un ordre passé. Datant « de la fin des guerres de la féodalité », ce « castel », pourtant « assez élégant »<sup>335</sup>, est en effet décrit en des termes qui dénotent un temps « *au jour d'aujourd'hui* » révolu. « Ce malheureux château », aux murs très minces et « branlants », est « si délabré »<sup>336</sup>, qu'il semble n'avoir pas résisté au temps qui passe et, pour être encore là, à l'instar du père

---

<sup>333</sup> On connaît d'ailleurs l'intérêt et l'admiration de George Sand pour la musique populaire, à laquelle elle a consacré un roman entier : *les Maîtres sonneurs*.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.76

<sup>335</sup> *MA*, p.102

<sup>336</sup> *Ibid.*, p.112

Bricolin, il n'en est pas moins là qu'« en partie<sup>337</sup> » seulement. Véritable vestige d'un temps où la noblesse se portait encore bien, ce « triste manoir » qui n'est plus qu'une « ruine »<sup>338</sup>, était, dans le passé, un lieu clos et, partant, rassurant pour ses habitants. Mais au moment où Marcelle s'y rend « les nombreux débris de murailles [...] qui lui servaient d'enceinte » ne remplissent plus leur fonction protectrice, tout comme, d'ailleurs, « les fossés *comblés en partie*, les tourelles d'enceinte [...] *tronquées à la moitié* » ainsi que « l'étang qui baignait *jadis* le château du côté nord », devenu une « prairie oblongue »<sup>339</sup>.

Or, c'est bien dans cette « unique demeure qui lui rest[e] encore<sup>340</sup> » à son arrivée que Marcelle de Blanchemont décide d'abord de résider. Elle s'y trouve rapidement comme renvoyée, l'on s'en doute, à l'idée de son défunt mari, qui avait l'habitude d'y dormir, mais également à toute sa famille, dont l'« écusson seigneurial » trône « encore intact au manteau des vastes cheminées »<sup>341</sup>. Remarquons, en passant, la mention des cheminées du château, qui associe ce lieu au feu par lequel il sera détruit et à travers lequel il s'oppose clairement au moulin. Mais revenons à Marcelle et précisons que c'est, en définitive, à sa condition de noble que le vieux château la confronte, condition qui, pour elle, appartient autant au passé que les « murailles nues » dans lesquelles elle s'apprête à dormir : « Ainsi, se dit-elle, tout va être rompu entre moi et le passé. Richesse et noblesse s'éteignent de compagnie, *au jour d'aujourd'hui*, comme dit ce Bricolin. »<sup>342</sup>. Seulement, il serait vain de croire que les choses puissent être aussi simple que l'imagine alors Marcelle, car pour s'affranchir de cet ordre passé dont le présent porte encore les traces, pour réaliser l'idéal dont elle rêve, la jeune veuve de Blanchemont va devoir subir un certain nombre d'épreuves.

Si l'aspect du « vieux château » montre bien qu'il appartient au passé, il faut savoir que l'idée même de ce lieu l'associe logiquement au domaine des morts, ceux de la famille de Blanchemont, avec, en tête, le mari de Marcelle. C'est ce qu'exprime la parisienne Suzette, , qui, craignant d'y rencontrer quelque revenant, refuse carrément d'y dormir : « je n'y coucherai pas. J'y ai peur en plein jour ; que serait-ce la nuit ? on dit qu'il y revient, et je n'ai

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.127

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.102 (nous soulignons)

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.127

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.128

pas de peine à le croire<sup>343</sup>. » Marcelle, elle, n'est pas sujette à ce genre de croyances qu'elle appelle « superstition<sup>344</sup> » et qu'elle oppose à la « vraie religion<sup>345</sup> » :

Le pauvre est condamné, à moins d'être doué d'un génie exceptionnel [et c'est la cas de Louis], à végéter, privé de sagesse et d'instruction [...]. Il y a quelque chose d'affreux à penser que *la superstition est la seule religion accessible au paysan*<sup>346</sup>

Cela étant, Marcelle répond avec humour à sa domestique effrayée : « Vous êtes folle, Suzette. Je vous défendrai contre les revenants.<sup>347</sup> » Seulement, si la jeune veuve, en effet, ne rencontrera pas, au château, le spectre de son mari, elle ne tardera pas à constater qu'un autre « personnage inquiétant<sup>348</sup> » a investi les lieux : il s'agit de la Bricoline qui, elle l'apprendra plus tard, « a l'habitude d'errer de tous côtés, et dans le vieux château de préférence pendant la lune.<sup>349</sup> » Cette « rencontre<sup>350</sup> » avec la folle est, malgré sa belle assurance, source d'une certaine « anxiété<sup>351</sup> » pour Marcelle. C'est qu'elle ignore d'abord à qui elle a affaire :

Encore fatiguée de son voyage, Mme de Blanchemont se glissa dans le lit où reposait son enfant, et [...] elle commençait à s'endormir *sans songer aux revenants indispensables du vieux château*, lorsqu'un bruit incompréhensible la força de prêter l'oreille et de se relever *un peu émue*.<sup>352</sup>

Et le récit de continuer ainsi :

Le bruit qui troublait le sommeil de notre héroïne était celui d'un *corps quelconque* passant et repassant à l'extérieur sur la porte de sa chambre [...]. Ce toucher était trop sec et trop inintelligent *pour être celui d'une main humaine* cherchant à trouver la serrure dans l'obscurité, et pourtant comme le bruit ne ressemblait pas à celui qu'eût pu faire un rat, Marcelle ne pût s'arrêter à aucune autre hypothèse.<sup>353</sup>

Marcelle ne s'y est pas trompée, puisque c'est bien, finalement, La Bricoline qui apparaît sur le seuil de sa chambre. Il n'y a donc pas de revenants dans le « vieux château », mais un « être bizarre », une « créature » qui, bien que vivante, est pourtant explicitement apparentée, dans le

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.189

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.128

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.194

<sup>349</sup> *Ibid.*, p.197

<sup>350</sup> Il s'agit là du titre du chapitre XV du *MA*, dans lequel cet épisode est rapporté.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.193

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.192 (nous soulignons)

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.193 (nous soulignons)

texte, à un « spectre »<sup>354</sup> venu perturber l'enthousiasme et les projets romanesques de la jeune veuve.

Car c'est bien là le rôle des apparitions de la Bricoline, que Marcelle (tout comme Henri, un peu plus tard) rencontre, par ailleurs, et non sans « effroi<sup>355</sup> », dans la garenne qui jouxte le « vieux château ». Notons ici que ce « petit bois » « mystérieux » n'est autre que l'« ancien parc seigneurial de Blanchemont, abattu à l'époque de la Révolution », peuplé d'« anciennes souches » et de vieux arbres qualifiés de « respectables *ancêtres* »<sup>356</sup>. Ce lieu, qui porte lui aussi les traces d'un passé révolu, doit donc être associé au « vieux château », et ce n'est pas un hasard si c'est dans ces deux endroits que La Bricoline a choisi de se réfugier. Car la sœur aînée de Rose, qui « n'a que trente ans, quoiqu'elle ait l'air d'une vieille femme<sup>357</sup> », brisée par l'ordre présent (incarné dans le refus de ses parents de la laisser épouser l'homme qu'elle aimait) et rejetée de celui-ci (« on n'en parle pas<sup>358</sup> » et « elle vit toujours seule<sup>359</sup> »), sans autre perspective d'avenir que la mort, n'a d'autre échappatoire que de se retirer en ces lieux abandonnés. Dans les ruines d'un passé révolu, elle peut ainsi espérer retrouver celui qu'elle aimait mais qu'elle n'a pu épouser, finalement mort à la guerre, celui qu'elle appelle inlassablement, de sa voix d'abord « basse<sup>360</sup> » puis, nous le verrons, de plus en plus forte, au fur et à mesure de ses apparitions. Mais revenons à Marcelle, et remarquons que la confrontation récurrente de cette dernière avec l'« infortunée<sup>361</sup> » Bricoline, si elle est, semble-t-il, à la base du changement d'attitude de la folle, est aussi, et surtout, le lieu d'un apprentissage essentiel pour la jeune baronne. Car si sa position de noble-parisienne-éduquée lui permet, matériellement, de rompre avec son passé sans grande difficulté (il lui suffit en effet de le décider, de s'en éloigner géographiquement, d'en informer sa famille, et de vendre ses biens), elle ne peut rester sans ignorer la tyrannie qu'exerce, malgré tout, l'ordre social présent sur celles et ceux qui tendent à en transgresser les normes. La Bricoline, qui en est l'incarnation, joue donc un rôle de révélateur, avertissant Marcelle (et le lecteur) que, dans le monde paysan où elle a choisi de vivre, on ne s'écarte pas de la coutume sans craindre « d'éveiller l'attention des gens<sup>362</sup> » et d'en subir les conséquences. Or disons-le déjà, une

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.156-157

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.157

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.154-155 (nous soulignons)

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.158

<sup>358</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>359</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.195

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> *Ibid.*

lecture ethnocritique de la situation de Marcelle (dont la folle, que l'on croyait sourde mais qui ne l'est pas, a certainement connaissance) doit nous apprendre que le remariage d'une riche veuve avec un homme sans fortune est loin de correspondre à la norme et est fort susceptible de faire l'objet de cette sanction bruyante de l'opinion publique qu'est le charivari.

Mais avant d'aborder la dimension charivarique du *Meunier d'Angibault*, il nous faut encore examiner ce lieu « triste » et « déplaisant » qu'est la ferme des Bricolin, significativement appelée, par le meunier, « le château neuf »<sup>363</sup>. Car il faut savoir que si le moulin participe de la définition de l'idéal, et le « vieux château », de celle d'un passé révolu aux prises avec un présent qui l'ignore, le « château neuf » est, lui, l'incarnation de ce présent détestable qu'il s'agit de transformer.

### ***Le « château neuf » : saleté, clôture et cris***

Le « château neuf » est appelé ainsi parce que c'est « avec les débris des fortifications [du vieux château] » qu'il a été construit, « il y a peut-être cinquante ans »<sup>364</sup>. Bâtie, tout comme la fortune des Bricolin, sur les restes du passé, cette « grande maison de paysan<sup>365</sup> », avec ses granges et ses étables, telle qu'elle s'offre aux regards de Marcelle lors de son arrivée à Blanchemont, apparaît comme un mélange dérangent d'« opulence<sup>366</sup> » et de « vétusté<sup>367</sup> ». Les « vastes dépendances », la « très grande cour » occupée par des « nuées de dindons, d'oies et de canards », et les « énormes monceaux de fumier » de cette exploitation « à grande échelle » sur un « terrain vaste » témoignent en effet de la richesse du fermier Bricolin. C'est aussi le cas des « murs solides, fraîchement recrépis » et de « la toiture en tuiles neuves d'un rouge criard » de la ferme. Mais il s'agit là, on s'en doute (connaissant la mentalité du fermier), d'une opulence tout ostentatoire, qui « jure », en réalité, avec la « malpropreté insigne de la cour » et des autres bâtiments du « château neuf ». Cette « saleté repoussante »<sup>368</sup> qui caractérise le lieu - et qui l'oppose clairement, comme le pense Marcelle, « au poétique bien être du meunier<sup>369</sup> » - se donne à voir à travers la série d'images suivantes : il y a tout d'abord le « fossé plein [de cette] eau bourbeuse » dont nous avons parlé ; il y a ensuite ces immenses

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>364</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.102-103 (nous soulignons)

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.104

tas de fumier « laissant échapper des ruisseaux immondes qu'on fai[t] écouler à dessin en toute liberté<sup>370</sup> » et dont l'odeur s'est imprégnée jusque dans les guêtres de Bricolin<sup>371</sup> ; et il y a, enfin, « les débris de la vieille toiture du château neuf » qui, sur « le motif d'économiser quelques journées d'ouvrier », sont « restés épars sur le sol. »<sup>372</sup>

Mais le tableau ne s'arrête pas là, car Marcelle aura vite fait de constater que l'intérieur de la ferme est à l'image de ce qu'elle a pu observer à l'extérieur. Dans la description qui est faite de la pièce principale du « château neuf », « la plus laide et la plus malpropre », il est en effet question des poules qui y ont continuellement accès et des mouches « qui y t[ien]nent cour plénière ». Il est également fait mention des « pieds crottés » des paysans, dont la venue régulière dans cette pièce, pour affaire, implique, selon le principe d'économie des Bricolin, que l'« on n'y f[asse] usage que de grossières chaises de paille et de bancs de bois posés sur les dalles nues et *inutilement balayées dix fois par jour*. » Notons également la présence, cette fois très réelle, dans cette pièce « triste et enfumée », du feu, « qui brûl[e] à toute heure et en toute saison dans la *vaste cheminée ornée de crémaillères de toutes dimensions* »<sup>373</sup>. Le feu apparaît en effet de manière récurrente chez les Bricolin. Mais si ici, c'est son rôle essentiel dans l'économie de ce ménage toujours en activité qui est souligné, il y joue également un rôle destructeur, comme cela a été le cas pour le père Bricolin et comme cela le sera lors de l'incendie. Remarquons encore, à propos de cette description de la cheminée, que la mention des crémaillères qui y sont accrochées ne semble pas anodine. Car cet objet auquel on accrochait les marmites, comme l'explique M. Segalen, renvoie en effet à certains rites matrimoniaux du folklore français (et notamment en Brie, région voisine de la Vallée Noire et que George Sand connaissait bien) :

La panoplie des objets symboliques de la femme se dessine peu à peu. Après la quenouille et le balai, *la marmite* vient compléter la trilogie [...]. Quand la jeune mariée rentrait dans la maison [...] « on la conduisait vers la marmite de fonte sous laquelle elle devait allumer le feu qui symbolise le foyer dont elle sera la gardienne »<sup>374</sup>.

La mention des crémaillères, tout comme celle que nous avons vue plus haut, du balai, doit donc nous avertir de l'importance de la question du mariage chez les Bricolin, où l'on se dit d'ailleurs « à l'oreille », à propos du salon/chambre à coucher de la maison, « que ce ser[a] la

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>371</sup> Voir *Ibid.*, p.117

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.111 (nous soulignons)

<sup>374</sup> SERGALEN Martine, *op.cit.*, p.40

chambre de noces de Rose »<sup>375</sup>. Mais la mention de ces objets domestiques, suffisamment courants pour n'être pas remarqués par le lecteur, bien qu'ethno-logiquement très significatifs, signale surtout, dans le domaine matrimonial, l'attachement des Bricolin à la coutume.

Quittons maintenant l'intérieur de la ferme, dont nous ne détaillerons pas ici le même mélange de saleté et de « luxe grossier<sup>376</sup> » que celui qui en caractérise l'extérieur, pour évoquer un autre aspect très spécifique du « château neuf » : il s'agit de son caractère clos. Quand Marcelle arrive chez les Bricolin, son regard se porte en effet très rapidement sur la « très grande cour *fermée* d'un côté par un mur crénelé et de l'autre par une haie et un fossé<sup>377</sup> ». Un peu plus loin, il est également question de l'« enceinte » que forment les bâtiments d'exploitation et qui « *enferm[e]* les regards et la pensée dans un espace triste »<sup>378</sup>. Le « château neuf » apparaît donc bien comme un lieu clos, comme un univers fermé sur lui-même, où l'on ne peut entrer, et qui semble emprisonner ceux qui tenteraient de s'en extraire, ce dont Rose et Louis vont faire l'expérience. Cette dimension de clôture et d'emprisonnement est d'ailleurs signalée par le meunier lorsqu'il dit :

peut-on entrer au château neuf après dix heures ? N'ont-ils pas [les Bricolin] fait réparer le mur crénelé de la cour et mettre des barres de fer à [la] grand-porte ? Ils sont capables de faire faire un pont-levis sur leur fossé sans eau.

Et Grand Louis de poursuivre, non sans amertume : « Le diable me confonde ! M. Bricolin se croit déjà seigneur de Blanchemont, et il aura bientôt des armes à sa cheminée. Il se fera appeler de Bricolin... »<sup>379</sup>. C'est que ce « paysan parvenu » tend en effet, dans le bouleversement de la hiérarchie sociale dont témoigne notre roman, à occuper la place qu'occupait autrefois la famille de Marcelle. Il n'est donc pas surprenant que son « château neuf » tende à ressembler à ce qu'*était* le « vieux château », lorsque la clôture en était encore, nous l'avons vu, l'une des caractéristiques. Notons encore que si la ferme s'oppose, en définitive, à ce qu'*est devenu* le « vieux château », elle contraste bien sûr aussi avec le moulin, lieu ouvert et entouré d'eau claire.

De cet univers clos du « château neuf », où se mêlent saleté et signes de richesse ostentatoires, il nous faut maintenant examiner un autre trait significatif, qui réside dans

---

<sup>375</sup> *MA*, p.113

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.111

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.102 (nous soulignons)

<sup>378</sup> *Ibid.*, p.103 (nous soulignons)

<sup>379</sup> *Ibid.*, p.231

l'importance qui y règne, de la parole et de l'opinion publiques. Cela se donne à lire à travers la description de la pièce principale du « château neuf », dont nous avons déjà évoqué certains aspects et qui, outre ses fonctions de cuisine et de salle à manger, fait également office de « parler<sup>380</sup> ». Si l'on y nourrit, par des témoignages d'admiration, l'orgueil de Bricolin, il faut savoir que l'on y cause aussi et surtout, entre femmes de la famille, d'un certain meunier, « bel esprit du village » qui « se flatt[erait] de plaire à [Rose] »<sup>381</sup>. Seulement, Mme Bricolin ne se contente pas de causer de celui qui, pour elle, est un véritable « ennemi<sup>382</sup> », susceptible, par son amour pour sa fille, de perturber l'ordre établi et, partant, la formidable ascension sociale des fermiers de Blanchemont. Elle fait bien plus, en réalité, elle qui connaît la puissance de la parole publique pour en avoir fait l'un des principes moteurs de son « système » domestique (souvenons-nous de l'importance de ce que l'on montre « devant les autres »), puisqu'elle met en place une véritable « conspiration<sup>383</sup> » à l'encontre de Grand Louis. Bien décidée à éloigner le meunier de sa fille en le ridiculisant lors de la fête de Blanchemont, c'est ainsi qu'elle « confi[e] » « rapidement »<sup>384</sup>, à toutes les filles et femmes de la famille (dont elle connaît d'avance le jugement et la réaction sur la question) un « fait curieux » et calomniateur à propos du meunier : à savoir que ce « manant » se serait vanté de pouvoir plaire à n'importe quelle riche bourgeoise qu'il voudrait courtiser. « La confidence a[yant] promptement passé *de bouche en bouche et d'oreille en oreille* », le projet de Mme Bricolin prend forme et, non contente que Louis ait déjà fait l'objet, la veille de la fête, des moqueries de la communauté Bricolin, elle fait encore en sorte qu'« on *se donn[e] parole* pour persécuter le meunier le lendemain en présence de Rose »<sup>385</sup>.

S'il y a beaucoup à dire, et nous y reviendrons, sur cette « conspiration » aux accents charivariques, contentons-nous de noter ici l'importance et le rôle joué, dans l'ordre social et coutumier du « château neuf », de la parole publique. Mais il y a plus, et pour que notre exploration de l'univers que renferme ce lieu soit complet, il convient maintenant de remarquer qu'aux manifestations sonores « étouffé[e]s » de l'opinion publique, s'ajoute un autre type de parole que nous annonçait déjà le rouge « criard » des briques neuves du toit de la ferme. Le lecteur attentif aux bruits et aux voix du texte constate en effet rapidement que le « château

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.111

<sup>381</sup> *Ibid.*, p.323

<sup>382</sup> *Ibid.*, p.150

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.324

<sup>384</sup> *Ibid.*, p.323

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.324 (nous soulignons)

neuf » est peuplé des cris de ses différents habitants, préfigurés dans le passage suivant, où Marcelle se retrouve

au milieu des *cris de détresse* des dindons effarouchés et pourtant immobiles de terreur, du *sifflement* des oies mères de famille, et des *aboiments* de quatre ou cinq chiens maigres au poil jaune<sup>386</sup>

Cette description de la cour de la ferme, qui précède directement le tableau des « trois dames Bricolin » par lequel nous avons commencé notre analyse, mérite que l'on s'y arrête, tant elle résume, à elle seule, la situation de notre roman. Si l'on se souvient de l'ordre dans lequel sont présentées les trois femmes dans le passage qui leur est consacré (la mère Bricolin, Mme Bricolin, puis Rose), et si l'on se souvient qu'il s'agit, dans ce tableau, de distinguer trois générations, il est alors aisé de rattacher chacun des animaux de notre passage à l'une d'elles. En effet, comment ne pas associer le père Bricolin à ces « dindons effarouchés » et « immobiles de *terreur* », Mme Bricolin à l'une de ces « oies *mères de famille* », et enfin Rose, Louis, Marcelle, Henri et surtout La Bricoline (dont on sait qu'elle a le visage « jaune comme du safran<sup>387</sup> ») à ces « *quatre ou cinq chiens* [...] au poil *jaune* » ? De toute évidence, ce passage fonctionne comme le signal métonymique du conflit générationnel qui oppose les personnages du *Meunier d'Angibault*, et ce n'est pas un hasard si ce sont principalement les cris du père Bricolin, de sa belle-fille et de La Bricoline qui résonnent au « château neuf ».

C'est ce que découvre Marcelle, qui, ayant finalement décidé de quitter le « vieux château » pour ne pas être encore dérangée par La Bricoline et s'étant installée dans la chambre de Rose, entend un soir « une voix étrange » partant « de la pièce voisine ». Cette voix « forte [...] et enrouée »<sup>388</sup>, c'est celle du père Bricolin qui, lui expliquera Rose, « crie si haut que toute la maison en résonne<sup>389</sup> », plongé qu'il est dans le terrifiant souvenir des tortures qu'il a subies. Quant à Mme Bricolin, l'examen minutieux de ses prises de parole, trop nombreuses pour être énumérées ici, révèle, tout d'abord, que c'est effectivement en criant qu'elle s'exprime la plupart du temps. C'est ce dont témoigne la voix narratrice, qui introduit systématiquement le discours de la fermière par ces mots : « Mme Bricolin [ou elle] *s'écria*<sup>390</sup> », et qui ne cesse, par ailleurs, de faire allusion au ton « dolent », « railleur »<sup>391</sup>,

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.104 (nous soulignons)

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.157

<sup>388</sup> *Ibid.*, p.247

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.248

<sup>390</sup> Voir, par exemple, *Ibid.*, p.108 (première prise de parole de Mme Bricolin), 148, 254 (nous soulignons).

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.108

« impératif<sup>392</sup> », ou « faux<sup>393</sup> » de sa voix, à la fois « retentissante<sup>394</sup> » et « glapissante<sup>395</sup> ». Cependant, il apparaît pourtant que Mme Bricolin, qui « n'a pas [s]a langue dans [s]a poche<sup>396</sup> », comme le dit son mari, sait très bien maîtriser sa parole et l'intensité de sa voix en fonction des oreilles qui pourraient l'entendre. C'est l'épisode dans lequel Louis, par mégarde, entre dans la chambre de Rose encore au lit, qui nous en offre la preuve, puisque, pour une fois, la fermière « ne dit pas mot » et avertit son mari de l'impair qu'a commis le meunier « en *s'observant assez pour ne pas être entendue* des valets qui allaient et venaient. »<sup>397</sup> C'est que, connaissant les rouages de la rumeur, Mme Bricolin craint que Rose, qu'elle croyait encore endormie au moment des faits, ne soit mise au courant de l'amour que lui porte Louis. Mais très vite, lorsqu'elle peut enfin « laisser libre cours à sa fureur », la fermière se remet à crier, contre son mari, cette fois, que des raisons financières poussent à rester en bons termes avec le meunier. Et ceci nous amène à considérer un autre point important dans la distribution de la parole chez les fermiers, à savoir que si M. Bricolin autorise les « criaileries<sup>398</sup> » de sa femme et lui « perme[t] d'être méchante avec les autres<sup>399</sup> », c'est à la condition qu'elle lui laisse faire « son métier de père de famille ». Ainsi, dans le modèle patriarcal qu'incarne la famille Bricolin, à chaque fois que la fermière fait entendre ses cris au détriment des intérêts matériels de la famille, c'est M. Bricolin, dans une sorte de surenchère sonore, qui « élèv[e] la voix à son tour »<sup>400</sup> afin de couvrir celle de sa femme.

Seulement, si les cris des personnages évoqués jusqu'ici constituent une bonne part du bruit qui fait résonner le « château neuf », cela n'est encore rien en comparaison de ceux de La Bricoline. Lors de sa première apparition, dans la garenne, ce personnage reste totalement silencieux, et Rose explique alors à Marcelle, « sans baisser la voix, quoiqu'elle [soit] à portée d'être entendue [par sa sœur] » :

il y [...] a douze [ans] qu'elle ne nous a pas dit un mot, ni paru entendre notre voix. Nous ne savons pas si elle est sourde. Elle n'est pas muette, car lorsqu'elle se croit seule, elle parle quelquefois, mais cela n'a aucun sens. [...] Il n'y a que quand nous voulons la *rapproprier* un peu, qu'elle se met en colère et se débat en criant<sup>401</sup>.

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.192

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.167

<sup>395</sup> *Ibid.*, p.192

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.145

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.253 (nous soulignons)

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.369

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.356

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.254

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.158 (c'est l'auteure qui souligne)

Lors de sa seconde rencontre avec « la folle », dans le « vieux château », Marcelle entend, pour la première fois, la voix, alors « étouffée à dessein<sup>402</sup> » et entrecoupée de silences, de la malheureuse visiteuse. Marcelle ne lui ayant pas adressé la parole, celle-ci continuera toute la nuit à appeler désespérément son amant décédé, Paul, en faisant résonner le château de son « pas régulier et continuel<sup>403</sup> ». « *Paul ! Paul ! Es-tu là, Paul ?* » : ce leitmotiv de La Bricoline, c'est ensuite aux oreilles d'Henri qu'il raisonne, dans la garenne. Appelant d'abord d'une voix pleine de « précaution », la « folle », ayant aperçu le jeune homme qu'elle prend pour son amant, le poursuit alors « en *criant* d'une voix lamentable »<sup>404</sup>. Henri aura bien du mal à se défaire de ce « spectre *criant*<sup>405</sup> » qui laissera finalement, avant de disparaître, échapper un « cri horrible, déchirant », « affreux », dont il se demandera si c'était un « cri d'agonie ou de terreur »<sup>406</sup>. À partir de cet épisode, dont l'insistance sur les cris de La Bricoline doit avoir attiré notre attention, il apparaît rapidement qu'un changement d'état s'opère chez ce personnage jusque-là relativement silencieux et qui, nous dit-on un peu plus loin, « commenç[e] [alors] à sortir de sa torpeur ». Marcelle, l'ayant trouvée étendue par terre dans la forêt, nous en donnera la preuve, puisqu' « osant lui adresser la parole »<sup>407</sup>, elle aura avec La Bricoline un véritable dialogue, le premier, pour cette dernière, depuis douze ans. C'est donc qu'un processus s'est mis en marche, au contact d'Henri et de Marcelle, dans la tête de la jeune « dérangée<sup>408</sup> », et c'est ce dont témoignera le « discours » très maîtrisé qu'elle entamera au contact de sa sœur, « cherch[ant] [alors] à rassembler ses idées et à les exprimer »<sup>409</sup>. Seulement, ce bouleversement de l'état de La Bricoline qui se donne à voir dans sa maîtrise progressive du langage et de la communication, ne signifie pas pour autant que silence se fasse tout de suite au « château neuf ». Car en effet, les cris (non plus « d'un enfant » mais « d'une furie »<sup>410</sup>) de cette « victime [jusqu'alors] muette de la cupidité de ses parents<sup>411</sup> », accompagnés, un moment, de ceux de Rose (autre victime potentielle), continueront de retentir à la ferme jusqu'à ce que vengeance soit faite, autrement dit, jusqu'à l'incendie. Ce n'est qu'à ce moment-là que les cris de La Bricoline feront place à un chant, puis au silence.

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.195

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.197

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.301

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.303

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.304-305

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.326

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.158

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.363

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.331

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.332

Au terme de cette « visite guidée » du moulin, du « vieux château » et du « château neuf », il apparaît clairement que, dans *Le Meunier d'Angibault*, à chaque époque, à chaque génération de personnages, correspond un lieu aux caractéristiques bien précises. C'est qu'en réalité, toute la structure de notre roman repose, et c'est ce que nous avons tenté de révéler jusqu'ici, sur l'opposition de trois ordres sociaux qui, « au jour d'aujourd'hui » - c'est-à-dire dans le présent qu'est celui de l'intrigue – se trouvent engagés dans un immense conflit, cette « lutte des sentiments et des idées »<sup>412</sup> qu'avait pressentie Marcelle. Or, ce conflit, cette lutte, qui s'exprime principalement à travers les cris emplissant cette incarnation du monde présent qu'est le « château neuf », c'est autour de ces deux grandes questions chères au genre romanesque que sont « l'amour et l'argent »<sup>413</sup> (et donc le mariage), qu'il éclate. Car en effet, c'est bien la rencontre de Marcelle, Henri, Rose, Louis et La Bricoline, réunis par la même problématique d'un amour/mariage interdit à cause de l'argent, qui provoque la défense, par chaque groupe de personnages, de sa propre logique sociale et culturelle.

Si nous avons déjà largement montré en quoi ces ethno-logiques (celle du passé, celle du présent et celle de l'idéal) s'opposent, il nous faut maintenant examiner la solution, proposée par George Sand, pour résoudre ce conflit. Cette solution, on s'en doute, réside bien dans la réalisation de l'idéal dont nous avons parlé. Seulement, pour que Rose, Louis, Marcelle, Henri et le petit Edouard puissent accéder à cette vie idéale sur laquelle se clôt le roman, la seule « rupture »<sup>414</sup> matérielle avec les ordres passé et présent que constitue l'incendie ne saurait suffire. Car en réalité, l'établissement de cet ordre nouveau dépend largement, dans la logique culturelle de notre roman, de la perpétuation et de l'acceptation de l'ordre folklorique et coutumier qu'a toujours connu la société rurale dans laquelle il cherche sa place. Or cela, ce sont les cris du texte, trop récurrents et trop lancinants pour être considérés comme un simple signal du conflit culturel et générationnel que renferme le présent, qui nous le révèlent, dans un premier temps. En effet, ces éléments sonores (et d'autres, que nous allons détailler) accomplissent en fait, selon la coutume, un rituel essentiel à la réalisation du mariage de Louis et Rose ainsi qu'à l'union de Marcelle et Henri. Ce rituel, c'est le charivari, pratique folklorique complexe et aujourd'hui méconnue, dont nous nous allons examiner certains traits, avant d'en montrer les manifestations et le rôle dans l'ethno-poétique de notre roman.

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p.44-45

<sup>413</sup> Il s'agit-là du titre du chapitre XX du *MA*.

<sup>414</sup> Il s'agit-là du titre du chapitre XXXV de notre roman, dans lequel sont détaillées les conséquences financières, pour Marcelle et Bricolin, de l'incendie.

## ***Deux situations charivariques***

La question du mariage, dans laquelle se cristallise inévitablement la dialectique de l'amour et de l'argent, forme le nœud de l'intrigue du *Meunier d'Angibault*, puisque c'est en réalité autour de sa réalisation qu'éclate le conflit qui oppose les fermiers Bricolin à Rose, Louis, Marcelle, Henri et La Bricoline. Or, il faut savoir que ce rite de passage important, pour l'individu et la communauté, qu'est le mariage, était entouré, dans la France rurale de l'époque où se situe notre roman, d'une multitude de rituels populaires. Parmi ces coutumes, qui variaient naturellement d'une région à l'autre, il en est une, « à peu près universelle en France<sup>415</sup> », qui a retenu l'attention des folkloristes, des ethnologues, et semble-t-il, de George Sand : c'est le rite « polymorphe, polysémique et polyvalent<sup>416</sup> » du charivari.

### ***Retour sur un rituel folklorique oublié : le charivari***

Comme l'a fait remarquer Privat, dont l'analyse de *Madame Bovary* consiste à identifier l'utilisation et la réappropriation flaubertienne du charivari,

cette pratique populaire [...] stigmatise avant tout, bruyamment et parfois très brutalement, très méchamment, tout individu qui enfreint, d'une manière ou d'une autre, le code dominant de la morale sexuelle ou conjugale traditionnelle.<sup>417</sup>

Seulement, et malgré la validité de cette définition très générale, le charivari ne cesse de poser un problème de définition et d'analyse, tant ses causes, ses acteurs et ses manifestations varient d'une situation à l'autre. Or, notre propos ne visant pas ici à passer en revue la multitude des phénomènes charivariques ni à rendre compte de la variété d'interprétations dont ce rite a fait l'objet, nous n'en retiendrons que certains traits et nous appuierons uniquement sur les analyses qui nous sont apparues les plus pertinentes pour notre travail.

Tout d'abord, il faut savoir que les commentateurs s'accordent à dire que ce sont principalement les mariages et remariages considérés, par la communauté, comme déviants par rapports à la norme des échanges matrimoniaux, qui suscitent des charivaris catégoriques.

---

<sup>415</sup> VAN GENNEP Arnold, *Manuel du folklore français contemporain*, tome premier, II, « Du berceau à la tombe (fin) : mariage-funérailles », Paris, Picard, 1946, p. 614-615

<sup>416</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994. p.50

<sup>417</sup> PRIVAT Jean-Marie, *op.cit.*, p.49

Parmi ces alliances peu acceptables pour l'opinion populaire, retenons les cas (ceux de notre roman), de « deux jeunes gens [...] d'une situation de fortune » montrant « une disproportion marquée »<sup>418</sup> et d'« une veuve ou d'un veuf » ayant « la prétention d'épouser un jeune célibataire »<sup>419</sup>. Face à ce type de situations, il apparaît en effet que la communauté, alors menacée dans son équilibre, manifeste de manière souvent violente et agressive son mécontentement aux « coupables », et ceci jusqu'à ce que ces derniers, au moyen d'un paiement symbolique, reconnaissent leur culpabilité. Ces manifestations de la désapprobation de la communauté, qui sont le cœur du rituel, et qui peuvent durer jusqu'à neuf jours précédant le mariage, il nous faut maintenant voir en quoi elles consistent et, là encore, il convient de signaler que nous ne retiendrons que les traits utiles à notre analyse du *Meunier d'Angibault*.

En premier lieu, il convient de noter, à la suite de N. Belmont, que « les deux éléments les plus frappants du charivari » semblent bien être « le bruit et la dérision »<sup>420</sup>. Sans entrer dans le détail de ce qui différencie le bruit charivarique d'un vacarme plus ordinaire<sup>421</sup>, nous pouvons dire que celui-là est principalement produit à l'aide de « véritables instruments de musique [...] joués intentionnellement faux » ; d'« ustensiles divers » et d'« objets de la vie domestique » soigneusement sélectionnés ; et de la voix, dont les « ressources sont largement exploitées dans le sens de la puissance et de la violence », comme en témoignent les « éclats de voix [et les] cris modulés »<sup>422</sup> dont parle l'ethnomusicologue Claudie Marcel-Dubois. Pour ce qui est de la dérision, elle s'exprime généralement à travers « les rires de l'assemblée<sup>423</sup> » ainsi que par des paroles publiques faites « d'insolence et d'inepties », d'« effronteries et de sarcasmes »<sup>424</sup>. N. Belmont remarque, à ce propos, citant un document des *Mémoires de l'Académie celtique*, que « le plus sûr parti était d'en rire ». « Si la victime rit », dit-elle, « c'est qu'elle ne se sent pas ou plus coupable »<sup>425</sup>. À ces manifestations sonores qui constituent une bonne part du charivari, il faut ajouter certaines pratiques bien particulières

<sup>418</sup> VAN GENNEP Arnold, *op.cit.* p. 614

<sup>419</sup> FORTIER-BEAULIEU Paul, « le veuvage et le remariage », *Revue du Folklore français*, XI (2), avril-juin 1940, p.67-69

<sup>420</sup> BELMONT Nicole, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans Le Goff, Jacques et Schmitt Jean.-Claude. (publ.), *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981, p.17.

<sup>421</sup> Voir, à ce propos, LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*, tome I, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.343-344.

<sup>422</sup> MARCEL-DUBOIS Claudie, « La paramusique dans le charivari français contemporain », dans Le Goff Jacques et Schmitt Jean-Claude. *Op.cit.*, p.49.

<sup>423</sup> JAUBERT Hippolyte François, *op.cit.*, tome XLIV, p.68

<sup>424</sup> J.-B. Thiers, cité par BELMONT Nicole, art.cit, p.16.

<sup>425</sup> BELMONT Nicole, art.cit., p.18

telles que l'utilisation d'une charrette ou d'une brouette sur laquelle « les charivariseurs installent parfois le couple [...] des charivarisés, défilant ainsi, spectaculairement, dans les rues<sup>426</sup> ». Retenons encore, parmi les éléments du rituel relevés par les commentateurs, outre le port de « masques et le noircissement du visage »<sup>427</sup>, le travestissement assez fréquent des charivariseurs, véritable mise en scène de la subversion de l'ordre social fondamental que dénonce le charivari. Seulement, si le recensement de ces manifestations charivariques constitue un premier pas essentiel pour notre analyse, il convient ensuite d'arrêter une (ou des) interprétation(s) du rituel qui s'avère(nt) satisfaisante(s) tant ethnologiquement qu'au niveau de la poétique de notre texte. Or pour ce faire, c'est principalement sur les propositions de Karnoouh<sup>428</sup>, de N. Belmont<sup>429</sup>, qui reprend l'hypothèse de Fortier-Beaulieu, et de Henri Rey-Flaud<sup>430</sup>, que nous nous appuyons.

Remarquons, tout d'abord, de façon très générale, que toute alliance matrimoniale engendre, semble-t-il, « une situation chaotique<sup>431</sup> », pour ses acteurs, certes, mais aussi pour la communauté, qui voit alors des membres d'une certaine catégorie sociale passer dans un autre groupe. Cela étant, il n'est pas surprenant de constater que même les mariages répondant à la norme font souvent l'objet d'un rituel qui s'apparente au charivari, dont l'expression la plus forte reste tout de même associée aux alliances anormales. Or, si c'est bien l'alliance, quelle qu'elle soit, qui provoque le véritable chaos, ce n'est donc pas le charivari, dont le bruit et la violence ont trop souvent été associés, dans « une prétendue correspondance logique<sup>432</sup> » au désordre et à l'anormalité. Selon une telle perspective, le rituel du charivari, qui précède le mariage, doit donc plutôt être appréhendé comme « la représentation ordonnée du désordre [...] dans lequel se trouve plongée la société », comme « la farce organisée d'un désordre réel où se construit la stabilité future. »<sup>433</sup> Mais ne nous y trompons pas, ce retour à la stabilité que permet le charivari, ne se fait pas, malgré l'intentionnalité apparente du rituel, à travers l'annulation de l'alliance. Bien au contraire,

---

<sup>426</sup> PRIVAT Jean-Marie, *op.cit.*, p.82.

<sup>427</sup> BELMONT Nicole, art.cit., p.19

<sup>428</sup> KARNOOOUH Claude. « Le charivari ou l'hypothèse de la monogamie », dans Le Goff, J. et Schmitt, J.-CL. (publ.), *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981

<sup>429</sup> BELMONT Nicole, art.cit.

<sup>430</sup> REY-FLAUD Henri, *Le Charivari : Les rituels fondamentaux de la sexualité* », Paris, Payot, 1985.

<sup>431</sup> KARNOOOUH Claude, art.cit., p.34.

<sup>432</sup> *Ibid.* p.37.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p.38-39

malgré sa force, sa véhémence et sa brutalité, *les buts explicites du charivari (l'opposition aux mariages atypiques) ne se réalisent jamais*, et le résultat attendu et connu (le mariage accompli) fait apparaître un rapport de cause à effet contradictoire »<sup>434</sup>.

Et c'est là tout le paradoxe du charivari qui, en s'opposant à une alliance, l'autorise en réalité. Si cette interprétation globale du rituel peut suffire à analyser les cas – comme celui de Rose et Louis – de mariages entre deux personnes dont la situation économique présente un écart considérable, un certain nombre de remarques concernant le remariage d'une veuve ou d'un veuf avec un jeune célibataire méritent encore d'être faites ici.

Car dans ce type de situations, l'interprétation du rituel s'avère relativement plus complexe. En effet, dans ce genre de cas, la fonction sociologique du charivari se double d'une fonction que certains qualifient de « magique<sup>435</sup> », du rituel. « Les sociétés rurales de l'Europe de l'Ouest n'assimil[ant] pas le veuvage à la fin, à la rupture d'une alliance matrimoniale », et les termes « de veuve et de veuf impliqu[ant] au contraire la perpétuation du mariage au-delà du décès du conjoint »<sup>436</sup>, il apparaît clairement que

si [la communauté] f[ait] tout ce tapage [...], c'est pour apaiser les mânes des morts. Car il y a des morts avec lesquels il faut compter : leur corps est étendu immobile et impuissant dans la tombe, mais leur âme reste agissante. Que le défunt ou la défunte se trouvent froissés et mécontents de ce convol en secondes noces, les pires calamités peuvent fondre sur le nouveau couple... Les manifestations ne viennent pas assaillir les veufs, mais au contraire leur « porter secours ».<sup>437</sup>

C'est donc à travers leur fonction « magique », en apaisant les morts, que les charivaris aux veufs permettent à la nouvelle alliance d'avoir lieu, dans ces sociétés paysannes où la monogamie et la monoandrie, même *post mortem*, sont prescrites. Autrement dit, en « scellant enfin les véritables *funérailles* de l'alliance », en « annul[ant] le premier mariage »<sup>438</sup>, le rituel transforme symboliquement le veuvage en célibat et le remariage en mariage normal, condition nécessaire à sa réalisation.

Il nous faut encore noter ici que cette dimension « magique » et essentielle du charivari aux veufs est en réalité sous-tendue par une série de coutumes et de croyances qui renvoient à ce que Rey-Flaud considère comme le « mythe », fondateur, de la « horde sauvage » aussi appelée « Chasse Sauvage ». Pour cet auteur, le charivari est en effet l'« incarnation du mythe qu'il perpétue », « se donn[ant] toujours comme chasse : celle où les hommes-bêtes

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.36 (nous soulignons)

<sup>435</sup> BELMONT Nicole, art.cit., p.20.

<sup>436</sup> KARNOOH Claude, art.cit. p.38

<sup>437</sup> BELMONT Nicole, art.cit., p.19

<sup>438</sup> KARNOOUH Claude, art.cit. p.38

d'abord emportent les femmes, avant d'être à leur tour traqués et tués au nom d'une loi enfin rétablie. »<sup>439</sup> C'est aussi ce que relève N. Belmont lorsqu'elle met en parallèle les charivaris aux veufs et le fait que

[l'] on connaît, en Europe, sous le nom de « chasses fantastiques » [ou] « chasses sauvages » [...] des croyances et des légendes où les âmes de personnages damnés [...] passent dans les airs en produisant un vacarme à proprement parler infernal.<sup>440</sup>

Or, il est à noter que c'est notamment à travers le travestissement et le déguisement des charivariseurs – en fantômes ou en bêtes sauvages - que la filiation du charivari avec le mythe de la « Chasse Sauvage » peut être perçue. Cela nous amène ici à remarquer l'« ambiguïté nécessaire » de la nature des faiseurs de vacarme qui pouvaient « à la fois représenter les mânes du conjoint décédé et donner au survivant sur le point de convoler une seconde fois les moyens de s'en libérer »<sup>441</sup>. En termes de mythe, cela signifie qu'il s'agit, pour le rituel, à la fois de « mettre en scène la horde sauvage archaïque investissant la ville pour ravir les femmes et mutiler les hommes » et de « célébrer le triomphe des hommes de la cité sur les envahisseurs sauvages primitifs. »<sup>442</sup> Ajoutons encore à ces considérations sur la fonction « magique » du charivari aux veufs, que le type de croyances dont nous parlons semble toujours s'accompagner de ce que N. Belmont appelle une « clause [...] d'ignorance ». C'est en effet de la rencontre inattendue et inopinée avec les charivariseurs que dépendrait « l'efficacité magique » du rituel, « le hasard étant, dans cette perspective une forme d'ignorance »<sup>443</sup>.

Cette rapide présentation du charivari, bien qu'elle ne rende pas compte de toute la complexité du phénomène, va maintenant nous permettre de révéler pleinement le potentiel ethno-logique du *Meunier d'Angibault*. Car à travers sa construction temporelle en « journées », à travers les situations et événements qu'il met en scène, à travers les cris, les discussions et les rencontres qu'il donne à lire, notre roman actualise, textualise et se réapproprie en effet le rituel du charivari, jusque-là passé inaperçu aux yeux de la critique. C'est qu'en réalité, la lecture ethno-critique des situations matrimoniales « déviantes » de Rose et Louis et de Marcelle et Henri, nous autorise à voir l'ensemble du roman - les huit « journées » sur lesquelles il s'étend et qui précèdent, en définitive, les mariages- comme

---

<sup>439</sup> REY-FLAUD Henri, *op.cit.*p.18-19

<sup>440</sup> BELMONT Nicole, art.cit.p.19

<sup>441</sup> *Ibid.*

<sup>442</sup> REY-FLAUD Henri, *op.cit.*p.18

<sup>443</sup> BELMONT Nicole, art.cit., p.20

l'expression d'un charivari. Ce rituel apparaît en effet comme une condition essentielle, à côté de la question de l'argent, à la réalisation des deux alliances (et partant, de l'ordre idéal rêvé), une réalisation dont le texte ne nous permet pas un seul instant de douter, comme en témoigne la caractérisation récurrente des projets de mariage de Marcelle, Rose, Louis et Henri en termes de « romans<sup>444</sup> » (et l'on se souvient des lectures de Rose) ou d'idées « romanesques<sup>445</sup> ». Or, qu'avons-nous sous les yeux avec *Le Meunier d'Angibault*, si ce n'est un roman, « ce roman<sup>446</sup> » dont nous parle l'auteure (et ce sont ses premiers mots) dans sa *Notice* ? Qu'est-ce à dire, sinon que l'on doit s'attendre, dès les premières lignes, à ce que se réalisent les « desseins [...] romanesques<sup>447</sup> », autrement dit, les mariages, des personnages ? Cela étant, et connaissant l'« anormalité » de ces alliances aux yeux de la communauté, le lecteur doit alors s'attendre à un inévitable charivari, que nous allons maintenant identifier dans ses modalités textuelles.

### ***Tentative charivarique et règne de l'argent chez les Bricolin***

Le caractère déviant, par rapport à la norme, de son union (rendue potentielle par Marcelle) avec Louis, Rose le connaît très bien, elle aussi, mais elle semble également, et surtout, très au fait de ce qui arrive, selon l'ordre coutumier, lorsqu'une telle alliance est conclue. Voici ce qu'elle répond à Marcelle, qui veut alors l'aider à « constater l'état de [son] cœur<sup>448</sup> » :

Je suppose que mon père, *après bien des colères et des menaces*, consente à me donner à lui [Louis] ; que ma mère, effrayée par l'exemple de ma sœur, aime mieux sacrifier ses répugnances que de me voir tomber malade, tout cela n'est guère probable...mais enfin, pour en arriver là, voyez donc que de *disputes*, que de *scènes*, que d'*embarras* ! [...] Mais je vais vous dire ce qui me coûterait le plus. [...] Que *penserait-on de moi* dans le pays, si je faisais *ces esclandres-là* dans ma famille ? Toutes mes amies [...] me jetteraient la pierre. Tous mes cousins et prétendants [...], toutes les mères de famille [...], les paysans eux-mêmes [...] *me poursuivraient de leur blâme et de leurs moqueries.*<sup>449</sup>

Et Rose de continuer :

<sup>444</sup> *MA*, p.33, 101, 173, 176, 177, 233, 276, 388

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.43, 45, 349,

<sup>446</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>448</sup> *Ibid.*, p.172

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.173-174 (nous soulignons)

« Voilà une folle, *dirait l'un* [...] Voilà une sottise, *dirait l'autre* [...] Voilà une méchante fille, *dirait tout le monde* [...] Oh ! l'effrontée, la dévergondée, qui fait *tout ce scandale* pour un manant [...] Pourquoi pas son *valet de charrue* ? pourquoi pas l'oncle Cadoche, qui va mendiant de porte en porte ? » Enfin, ce ne finirait pas, et je crois que ce n'est pas joli pour une jeune fille de *s'exposer à cela* pour l'amour d'un homme.<sup>450</sup>

Or « cela », ce « scandale » de l'opinion publique que Rose semble avoir « plus de répugnance à braver que la résistance de [ses] parents<sup>451</sup> » semble bien revêtir les principaux traits d'un charivari. La jeune femme ne s'y est d'ailleurs pas trompée, puisque, plus l'amour que Louis lui porte se fera (encouragé par la présence de Marcelle) visible aux yeux de la communauté (et notamment des Bricolin), plus le charivari se fera explicite, principalement à l'encontre de Louis, seul véritable coupable aux yeux des fermiers.

Le premier signe de cette charivarisation du meunier, avant même que ne retentissent les cris des Bricolin, se donne à lire à travers un détail du texte qui aurait pu paraître insignifiant mais qui prend ici tout son sens : il s'agit de l'attention soudaine portée au véhicule qu'utilise Grand Louis, alors qu'il revient de la ville voisine où il est allé régler quelques affaires pour Marcelle. En effet, après avoir réussi à vendre ce qu'il appelle la « jolie brouette » (la calèche) de Marcelle et récupéré les malles de son amie, le meunier (qui voyage la plupart du temps, sans selle, *sur Sophie*<sup>452</sup>) reprend le chemin d'Angibault, sur sa « charrette », dont les roues, nous dit-on, font « des cahots et du vacarme » « sur le pavé »<sup>453</sup>. Mais ce n'est pas tout, car, outre les autres mentions qui sont faites de « sa charrette » et de « son char, qu'il appel[le] facétieusement son équipage suspendu en *cuir de brouette* »<sup>454</sup>, ce sont ces propos de Louis lui-même qui attirent l'attention sur le caractère charivarique du véhicule : « ma charrette [...] c'est mon fort détaché, à moi, et *on n'en descend pas toujours comme on y monte*<sup>455</sup> ». Le meunier semble donc bien conscient du rituel qu'il s'apprête à subir de la part des Bricolin et, à ce stade, il a apparemment pris le parti d'en rire, comme le signale, par contraste, la réponse que lui fait Henri : « Trêve de bons mots, Grand Louis [...]. *Je ne puis rire*<sup>456</sup> ».

Cela dit, il n'est donc pas étonnant que la rencontre du meunier avec les Bricolin, qui fait suite à ce voyage en charrette, comporte une dimension hautement charivarique. Il s'agit là, de l'épisode, fort en cris et déjà évoqué, dans lequel Louis surprend Rose encore au lit. Si nous

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p.174-175 (nous soulignons)

<sup>451</sup> *Ibid.*, p.175

<sup>452</sup> Voir *Ibid.*, p. 72

<sup>453</sup> *Ibid.*, p.221

<sup>454</sup> *Ibid.*, p.222 (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.224 (nous soulignons)

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.225 (nous soulignons)

avons vu qu'à ce moment, aux cris de Mme Bricolin succèdent, dans une sorte de surenchère sonore, ceux de son mari, il est intéressant de noter ici une allusion du fermier à cette caractéristique bien connue du charivari qu'est le travestissement, lorsqu'il dit à sa femme : « Ah ! si l'on t'en croyait [...] tu mettrais une paire de bretelles à ton cotillon<sup>457</sup> » (les bretelles étant, bien entendu, un attribut exclusivement masculin). Mais ce n'est qu'un début, car ce signal est directement suivi, en réponse aux cris de Mme Bricolin, d'un passage bruyamment significatif :

Mme Bricolin voulut répliquer. Son époux prit *un gros bâton de houx*, qui était toujours appuyé contre sa chaise [...] et se mit à *frapper la table en cadence* à tour de bras. Ce *bruit retentissant* couvrit si bien *la voix de Mme Bricolin*, qu'elle fut forcée de sortir en jetant les portes *avec fracas* derrière elle.<sup>458</sup>

Ayant ainsi à la fois signifié sa position de chef de famille et annoncé, à travers une manifestation sonore qui n'a rien de désordonné, le traitement charivarique qu'il entend faire subir à Louis, M. Bricolin peut alors entamer, avec le meunier, une discussion indéniablement placée sous le signe de la dérision. En effet, commentant une réponse de Louis, interrogé sur son amour pour Rose, le fermier s'exclame : « Tu plaisantes ! c'est bon signe ». Un peu plus loin, il est question du « rire »<sup>459</sup> de M. Bricolin et de l'« amère gaieté » de Louis, qualifié de « grand farceur »<sup>460</sup> par son interlocuteur. Puis vient cette question du meunier qui, malgré ses efforts pour ne pas s'irriter, « commen[ce] à perdre patience », face aux accusations du fermier : « Ah ça ! monsieur Bricolin [...] est-ce pour *rire ou pour plaisanter*, comme dit l'autre, que depuis cinq minutes vous me dites toutes ces choses-là ? »<sup>461</sup>. C'est qu'en cas de charivari, et Louis le sait bien, on n'échappe pas à la dérision : il faut en rire et l'accepter pour que le rituel prenne fin. Or dans le passage qui nous occupe, le meunier, trop affecté par « la cruauté avec laquelle [M. Bricolin] fait saigner la plaie vive de son cœur<sup>462</sup> », ne parvient finalement pas, face au « cynisme » du fermier, à s'avouer coupable. La discussion prend donc fin sur ces mots de Bricolin : « On ne peut donc plus rire à présent avec toi ? Voilà du nouveau ! Eh bien, parlons donc sérieusement puisque tu le veux. »<sup>463</sup>, et nous aurons compris que « parler sérieusement », pour le fermier revient à parler d'argent.

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.254

<sup>458</sup> *Ibid.*, p.255

<sup>459</sup> *Ibid.*, p.256

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.257

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.258

<sup>462</sup> *Ibid.*, p.259

<sup>463</sup> *Ibid.*, p.260

Louis n'ayant pas ri, le charivari doit donc continuer et c'est à l'occasion de la fête patronale de Blanchemont, qui réunit toute la communauté, qu'il s'exprimera à nouveau. Nous avons déjà décrit la manière dont Mme Bricolin fait courir des bruits, dans la famille, à propos de Louis, aussi n'y reviendrons nous pas ici, pour nous concentrer sur la manière dont s'expriment effectivement les moqueries de la communauté dressée contre le meunier. La première manifestation de cette dérision charivarique se donne à lire la veille de la fête, dans la cour de la ferme remplie de « mouvement et de tumulte<sup>464</sup> », lorsque Louis, venu parler à Marcelle, « se voit [...] *assaillir d'épigrammes si plates* qu'elles [sont] incompréhensibles ». Puis, quittant le « château neuf », il se voit « accompagné, dans sa retraite, *de rires mal étouffés* et de *chuchotements de la dernière impertinence* ». Mais cela n'est encore rien et les effets de la « conspiration » se donneront encore à voir, le lendemain, lors de la fête de Blanchemont. Mais avant d'examiner la manière dont s'y déroule le face à face de Louis avec la famille Bricolin, il convient de prendre acte du « chaos musical » animant cette grand-messe. Voici, en effet, ce qui est dit de la musique jouée lors de cette fête, elle-même qualifiée de véritable « cohue » :

[on] se pressait autour des ménétriers placés deux à deux sur leurs tréteaux à peu de distance les uns des autres, faisant assaut de bras et de poumons, se livrant à la concurrence la plus jalouse, jouant chacun son ton et selon son prix, sans aucun souci de *l'épouvantable cacophonie* produite par cette *réunion d'instruments braillards* qui s'évertuaient tous à la fois à qui *contrarierait l'air et la mesure de son voisin*. Au milieu de ce *chaos musical*, chaque quadrille restait inflexible à son poste, ne confondant jamais la musique qu'il avait payée avec celle qui *hurlait* à deux pas de lui. [...] les ramées retentissaient de *bruits non moins hétérogènes*<sup>465</sup>

C'est donc dans cet environnement sonore très significatif que Rose et Louis vont ouvrir la danse, après avoir été autorisés par M. Bricolin, n'en déplaise à sa femme, à danser ensemble. Seulement, le bonheur du « plus beau couple de la fête » sera de courte durée puisque « Mme Bricolin et sa société réussi[ssent] à [...] rejoindre [Rose] et à se fixer autour d'elle ». Alors, « ses cousins la f[aisant] danser jusqu'à la fatiguer, [...] Grand-Louis s'éloign[e] prudemment, sentant qu'à la moindre querelle sa tête s'échaufferait plus que de raison ». C'est que le meunier, que l'on avait bien essayé d' « *entreprendre* par des plaisanteries blessantes »<sup>466</sup>, ne semble toujours pas disposé à rire de sa situation, et c'est aussi le cas de Rose qui, lorsque sa

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p.322

<sup>465</sup> *Ibid.*, p.340 (nous soulignons)

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.341 (c'est l'auteure qui souligne)

famille « s'en donn[e] à cœur joie » contre Louis, « souffr[e] d'entendre dénigrer si obstinément et si amèrement son amoureux »<sup>467</sup>.

Au vu des réactions de Louis et de Rose, le charivari et ses moqueries ne semblent donc pas prêts de s'arrêter. Pourtant, la suite des événements et le comportement de M. Bricolin nous apprennent qu'il n'en est rien et que la charivarisation de Louis n'aura été qu'une tentative, insuffisante pour rétablir l'ordre social. Car à partir du moment où le fermier apprend que Louis menace ses intérêts matériels, la dérision et la plaisanterie font subitement place à la colère et au sérieux, la problématique de l'argent prenant, en définitive, le dessus sur la coutume. C'est ce dont témoigne le dialogue échangé entre les deux hommes, « à la face de tout le village », comme l'a voulu Bricolin, un dialogue qui s'engage d'ailleurs par l'« interr[uption] [de] la cornemuse »<sup>468</sup> qui braillait jusqu'alors. À ce stade, ayant découvert que Louis l'a trahi en aidant Marcelle à vendre Blanchemont à un autre que lui, M. Bricolin quitte en effet son ton de dérision charivarique pour signifier, avec colère, au meunier, qu'il lui interdit désormais tout contact avec Rose. Louis, lui, à qui il est d'abord « impossible de supporter patiemment [l'] outrage<sup>469</sup> » public qui lui est ainsi fait, se ressaisit pourtant rapidement et, après avoir parlé d'un ton si plein de sang-froid qu'il « ferm[e] la bouche » à Bricolin, s'éloigne « à grands pas » avec l'espoir que le fermier finira bien par l'« entendr[e] ».

Or ce qu'entendra, dès lors, M. Bricolin, ce sont les cris de sa fille aînée, La Bricoline, le silence succédant à l'incendie qui lui signifiera sa ruine, et surtout, la nouvelle salvatrice du recouvrement généreux de l'argent disparu dans l'« histoire des chauffeurs ». Car ce sont bien, en définitive, ces raisons toutes matérielles, et non l'accomplissement d'un charivari en bonne et due forme, qui poussent Bricolin à finalement donner son accord pour le mariage de Rose et Louis. Le charivari commencé, dont nous avons détaillé les manifestations, n'aura en effet pas été mené jusqu'à son terme, le rituel matrimonial coutumier ne faisant apparemment pas (plus) le poids, dans l'ordre présent qu'est celui des Bricolin, face aux intérêts financiers. En ce sens, il apparaît clairement que la coutume charivarique, pour être très présente dans *Le Meunier d'Angibault*, n'en est pas moins récupérée à des fins bien précises. George Sand, par une réappropriation subtile du rituel, avorté et comme empêché de remplir sa fonction sociale, semble en effet vouloir dire qu'« au jour d'aujourd'hui », en 1844, le seul respect de la coutume ne suffit plus à garantir l'équilibre de la société, qui doit désormais compter avec cette

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p.342

<sup>468</sup> *Ibid.*, p.366

<sup>469</sup> *Ibid.*, p.367

autre force organisatrice qu'est l'argent. Seulement, si le charivari se trouve ainsi supplanté dans son rôle « sociologique » de régulateur des échanges matrimoniaux, sa fonction « magique », elle, apparaît, dans l'ethno-poétique de notre roman, comme très efficiente. Pour s'en rendre compte, il convient de se pencher sur le cas de Marcelle et Henri dont l'alliance, « déviante » par rapport à la norme, suscite un certain nombre de manifestations charivariques de la part de La Bricoline.

### ***Apparitions et « Chasse sauvage » : du rôle charivariseur de La Bricoline***

Dans notre brève présentation du rituel du charivari, nous avons évoqué certaines particularités des charivaris aux veufs, liées, notamment, à des croyances relatives à la mort. Or l'idée, inhérente aux charivaris aux veufs, que l'âme d'un conjoint défunt puisse demeurer agissante et qu'elle se doive, partant, d'être tranquilisée, ne semble pas avoir échappé à l'auteure du *Meunier d'Angibault* lorsqu'elle a imaginé l'union de la jeune veuve de Blanchemont avec Henri. Ce n'est donc pas un hasard si Marcelle, dont on insiste sur le statut de veuve<sup>470</sup> lorsqu'elle entend séjourner au « vieux château » (dans lequel son mari avait l'habitude de dormir), est victime, à plusieurs reprises, et pendant la pleine lune, de l'« apparition sinistre » et inopinée d'un « spectre »<sup>471</sup>. La jeune veuve, que son éducation empêche de croire aux fantômes, se rend bien vite compte qu'il s'agit en réalité de La Bricoline. Seulement, si aucun doute n'est donc permis quant à l'identité réelle du personnage, sa nature et son apparence doivent pourtant nous mettre sur la piste d'une charivarisation.

En effet, outre ses manifestations sonores et vocales, dont nous avons déjà parlé, La Bricoline est souvent désignée par des termes vagues tels que « être sans nom<sup>472</sup> », « créature »<sup>473</sup>, ou encore « ceci<sup>474</sup> ». Mais c'est surtout le portrait physique de ce « personnage inquiétant<sup>475</sup> » qui doit attirer notre attention, tant il est caractéristique du travestissement et de cette « ambiguïté nécessaire » du charivariseur que nous évoquions. Ainsi, lors de sa première apparition (c'est le cas de le dire) dans le roman, La Bricoline se trouve désignée comme « une de ces figures égarées [...] qui n'ont *pas plus d'âge que de sexe* » et dont les « longs cheveux

---

<sup>470</sup> *Ibid.*, p.112 (« votre défunt mari ») et p.118

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.157

<sup>472</sup> *Ibid.*, p.156

<sup>473</sup> *Ibid.*, p.157, p.303

<sup>474</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>475</sup> *Ibid.*, p.194

noirs en désordre s'échapp[ent] de dessous son *bonnet blanc surmonté d'un chapeau d'homme* d'un tissu de paille brisé et déchiré »<sup>476</sup>. Notons également cette caractéristique, tout aussi significative, de sa « physionomie », qui est dite « basanée » et « ombrag[ée] », tout comme ses jambes sont « noires »<sup>477</sup>.

Association au fantôme du mari défunt - sans que l'on y croie vraiment (mais c'est bien là le signe du rituel) -, nature ambiguë, travestissement, noircissement : ces quelques éléments du portrait de La Bricoline ne nous laissent déjà aucun doute quand au rôle charivarique du personnage, dans le cadre de l'alliance de Marcelle et Henri. Mais il y a plus, car la « *poursuiveuse*<sup>478</sup> » d'Henri se trouve être également associée à une sorte de bête sauvage renvoyant à l'ancien mythe dont parle Rey-Flaud. Il y a tout d'abord le corps de La Bricoline, décrit comme « *informe* », ses épaules, « constamment voûtées », ayant « acquis en largeur un *développement disproportionné* »<sup>479</sup>. Il y a ensuite son « air si singulier », qui fait dire à Mme Bricolin : « Ne dirait-on pas qu'elle veut me *dévorer* ? »<sup>480</sup>. Il y a aussi ce comportement caractéristique que Rose décrit à Marcelle :

elle vit toujours seule, et se nourrissant de vieux restes [...]. Quelquefois, elle se jette sur une volaille, la tue, la déchire avec ses doigts et la dévore toute sanglante. [...] D'autres fois elle arrache des légumes dans le jardin et les mange crus. Enfin elle vit comme une sauvage, et fait peur à tout le monde.<sup>481</sup>

Mais ce n'est pas tout, car à cela, il faut encore ajouter la longueur de ses ongles qui leur vaut, par deux fois dans le texte, la qualification de véritables « griffes »<sup>482</sup> ainsi que cette mention très spéciale, parmi les nombreuses références aux cris de la Bricoline, du fait qu'« elle rugit [...] comme une louve !... »<sup>483</sup> Remarquons encore, pour achever de nous convaincre que ce personnage est bien l'incarnation charivarique de la mythique « horde sauvage », ces propos d'Henri, au terme de la véritable chasse qu'il a subie de la part de l'agile et rapide Bricoline, rencontrée par hasard dans la garenne :

Ou ce que Jeannie [l'employé du moulin] raconte des *lutins nocturnes* de la Vallée-Noire a un fond de réalité inexplicable, ou j'ai eu une hallucination.

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p.156-157 (nous soulignons)

<sup>477</sup> *Ibid.*, p.157

<sup>478</sup> *Ibid.*, p.305 (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>479</sup> *Ibid.*, p.157 (nous soulignons)

<sup>480</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>481</sup> *Ibid.*

<sup>482</sup> *Ibid.*, p.193, 330

<sup>483</sup> *Ibid.*, p.377

Mais il y a une heure, je crois (*peut-être un siècle*, je n'en sais rien !), que *je me débats contre le diable*.<sup>484</sup>

Ce à quoi Louis répond :

Si vous ne buviez pas obstinément de l'eau claire à tous vos repas [...], je penserais que vous vous êtes mis justement dans la disposition où il faut être pour rencontrer la *Grand'Bête*, la *levrette blanche*, ou *Georgeon*, le *meneur de loups*.<sup>485</sup>

Bien que le meunier lui-même ne croie pas à la réalité des créatures qu'il mentionne, ses propos nous permettent, une fois de plus, d'associer La Bricoline à ces bêtes étranges qui peuplent les croyances des paysans berrichons de l'époque de notre roman. Sans entrer dans les détails de ces croyances folkloriques, citons ici, pour ce qui est de la « Grand'Bête » et de la « levrette blanche », ce que rapporte De la Salle :

La *Grand'Bête* est un animal diabolique, de forme et d'allure indescriptibles. [Elle] ne ressemble précisément à aucun quadrupède, et pourtant elle ressemble un peu à tous.[...]

Notre *Levrette* est ce que l'on appelle en Limousin *lou Leberou*. On la confond assez généralement avec la Grand'Bête ; [...] on dépeint la Levrette comme un animal famélique qui, la nuit [...] rôde, à mauvaise intention [...]

La Levrette et la Grand'Bête sont connues, en Berry, sous des noms bien divers. Mais, en somme, ces nombreuses dénominations semblent désigner, chez nous, ce que partout ailleurs, en France, on appelle le *Loup-Garou*.<sup>486</sup>

Quand au « meneur de loups » (ou « meneux »), le *Glossaire* de Jaubert le définit comme un « sorcier qui a la puissance de fasciner les loups, qui s'en fait suivre et les convoque aux cérémonies magiques dans les carrefours des forêts »<sup>487</sup>.

Mais puisqu'il ne s'agit pas, ici, de nous perdre dans les dédales de ce folklore, revenons à la caractérisation de La Bricoline en une espèce de bête sauvage inquiétante et à son rôle ethno-poétique dans l'économie générale de notre roman. Ce rôle, nous avons vu qu'il consiste en une charivarisation de Marcelle et Henri, tous deux se voyant soit visités soit poursuivis par la « folle ». Or dans ce cas, le charivari semble bien être mené jusqu'à son terme, l'achèvement du rituel par un paiement symbolique à la « charivariseuse » étant en effet clairement identifiable. Ce paiement symbolique, il se donne à lire lorsque Marcelle, ayant retrouvé « la

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p.306 (nous soulignons)

<sup>485</sup> *Ibid.* (c'est l'auteure qui souligne)

<sup>486</sup> LAISNEL de LA SALLE Alfred, *Souvenirs du vieux temps. Le Berry, croyances et légendes*, dans *Les littératures populaires de toutes les nations. Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1968, tome XL, p.209-214

<sup>487</sup> JAUBERT, Hippolyte François, *op.cit.* p.434.

folle » étendue par terre et lui adressant la parole pour la première fois, s'acquitte de sa dette envers les morts en offrant à l'auteure du charivari ce qu'elle cherchait en vain « *depuis cinquante-quatre ans* », dans les ruines du « vieux château » et dans la garenne : « la tendresse »<sup>488</sup>. Cela étant, le charivari dirigé contre Marcelle et Henri peut donc prendre fin et leur union se voit alors autorisée, normalisée, sur le plan « magique » et moral, seule réelle barrière, en définitive, à leur alliance.

Cependant, il ne faut pas s'y tromper. La fin de ce charivari ne correspond pas pour autant à l'arrêt des cris et des manifestations violentes de La Bricoline, qui bien qu'elle ait trouvé « la tendresse », conserve pourtant ses caractéristiques (inhérentes à son état) de « bête sauvage ». C'est ainsi qu'elle interrompt, tel un « chat sauvage », la bourrée dansée lors la veillée qui précède la fête de Blanchemont, s'en prenant alors à sa mère, « lui appliqu[ant] ses griffes sur le cou »<sup>489</sup> pour l'étrangler. Remarquons d'ailleurs que cet événement se trouve, de manière très significative, musicalement annoncé :

tout à coup, le *cornemuseux* trébucha sur le tonneau qui lui servait de piédestal, et l'air contenu dans son instrument s'échappa *dans un ton bizarre et plaintif* qui força tous les danseurs stupéfaits à s'arrêter et à se tourner vers lui. Au même moment, *la vielle, brusquement arrachée* des mains de l'autre ménétrier, alla rouler sous les pieds de Rose, et la folle sautant dans l'orchestre champêtre [...] se jeta au milieu de la bourrée en criant<sup>490</sup>

C'est qu'en réalité, La Bricoline, sorte de morte-vivante jusqu'à ce qu'elle ne soit « aidée » par Marcelle, est désormais capable de signifier sa haine et son désir de vengeance à l'encontre de ses parents. Mais ne s'agit-il que de cela, d'un simple règlement de comptes entre une fille malheureuse et ses parents ? Il est permis d'en douter, car les cris incessants et potentiellement charivariques de La Bricoline, qui succèdent à cette première manifestation publique, résonnent aussi bien aux oreilles de sa grand-mère, de Rose, et de Marcelle, qu'à celles de ses parents, pour, en fin de compte, envahir tout le « château neuf ». En effet, dira Rose, « ils [ses parents] ont beau fermer les portes, je l'entends encore, je l'entends toujours !...<sup>491</sup> ». Et elle les entendra, comme toutes les personnes présentes à la ferme des Bricolin, jusqu'à l'incendie et ces dernières paroles de La Bricoline : « Ah ! Monsieur Bricolin, [...] c'est un bien beau jour pour vous que le *jour d'aujourd'hui* !<sup>492</sup> »

---

<sup>488</sup> *MA*, p.362

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.330

<sup>490</sup> *Ibid.*, p.329-330 (nous soulignons)

<sup>491</sup> *Ibid.*, p.377

<sup>492</sup> *Ibid.*, p.452

En définitive, il semble bien qu'à la suite du charivari aux veufs qu'elle a fait subir à Marcelle et Henri, La Bricoline, qui conserve ses caractéristiques de bête sauvage, s'adonne à une sorte de charivarisation généralisée. Charivarisation de ses parents, certes, mais plus encore, semble-t-il, de tout les acteurs d'un ordre social injuste et déviant. Cet ordre social, c'est celui, précisément, qui est établi au « château neuf », celui où l'on croit que l'argent (ou l'absence d'argent) peut, à lui seul, « fix[er] les parts, détermin[er] les places et régl[er] les échanges et les alliances<sup>493</sup> ». C'est un ordre, celui du présent de notre roman, qui a oublié de respecter « la loi primordiale » dont le mythe de le « Chasse sauvage » racontait l'instauration, et dont le charivari se fait, nous dit Rey-Flaud, « le gardien » :

*car toujours la loi est l'enjeu du charivari [...] Le charivari est gardien de la loi primordiale, celle du don, sans laquelle il n'y aurait ni culture ni sujet humain et dont la sexualité est le champ premier. Car la loi sexuelle n'est pas une loi parmi d'autres : c'est la Loi fondatrice de toutes les petites « lois » des hommes. Voilà pourquoi [...] le charivari a pu [...] intervenir contre ceux qui [...] détournaient la loi à leur profit.<sup>494</sup>*

Aussi pouvons-nous dire que La Bricoline, victime irrécupérable de ce détournement de la loi, consacre ses derniers efforts à mettre en œuvre une sorte de charivari dans lequel se joue, à travers elle, « le retour des créatures sauvages primitives, qui faisaient irruption parmi les hommes dans le bruit et la fureur, lorsqu'était oubliée la Loi<sup>495</sup> ». Ce faisant, elle permet le rétablissement de la loi, le retour au calme et à l'équilibre, qui s'incarnent dans les alliances, enfin rendues possibles, de Rose et Louis et de Marcelle et Henri, conditions de l'instauration de l'ordre idéal rêvé.

Cette analyse de la présence et de la textualisation du rituel charivarique dans *Le Meunier d'Angibault* nous aura donc permis de prendre acte de la richesse folklorique de notre texte, qui met en place un ensemble de signes et de pratiques culturels cohérents. En effet, aux situations et aux préoccupations romanesques des personnages correspondent un certain nombre de comportements culturels ethno-logiques, dont le rituel charivarique est l'expression la plus évidente. Seulement, ces phénomènes ethno-logiques, parce qu'ils s'insèrent dans une logique romanesque, subissent naturellement quelques adaptations et transformations nécessaires à la cohérence ethno-poétique du texte. C'est ce que notait déjà Privat, dans son analyse de *Mme Bovary* :

---

<sup>493</sup> REY-FLAUD Henri, *op.cit.*, p.18

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> *Ibid.*, p.17

La textualisation romanesque du charivari implique adaptations et modifications. Les données charivariques sont ainsi nécessairement réélaborées pour se fondre dans le tissu romanesque selon un mode spécifique.<sup>496</sup>

Ce « mode spécifique », s'exprime, en réalité, à travers tous les phénomènes textuels que nous avons relevés, des plus petits détails du portrait de certains personnages, aux cris les plus significatifs, en passant par le son produit pas une cornemuse ou la mention d'un moyen de transport particulier. Si les personnages du *Meunier d'Angibault* « ne sont pas charivarisés en bonne et due forme, sur le mode traditionnel<sup>497</sup> », parce que les charivaris qu'ils subissent ne sont pas ouvertement déclarés, la lecture ethno-critique à laquelle nous nous sommes livrée nous aura pourtant permis d'identifier un véritable potentiel charivarique dans notre roman, et partant ce qui fonde une bonne partie de son ethno-poétique.

Nous voici donc au terme de notre analyse ethnocritique du *Meunier d'Angibault*, qui nous a permis, dans un premier temps, d'identifier la structuration du roman selon trois ordres socio-culturels en conflit, puis de révéler la (ré-)solution charivarique de ce conflit et, partant, ce qui fonde véritablement l'ethno-poétique de notre roman. Mais avant de conclure, nous voudrions encore brièvement aborder, à travers une lecture que nous avons qualifiée, plus haut, d'« auto-ethnologique », ce qu'il convient d'appeler une « acculturation par le texte ».

### ***L'acculturation par le texte***

À travers notre analyse, et en montrant notamment comment s'exprime le conflit socio-culturel qui est au cœur du *Meunier d'Angibault*, nous n'avons rien fait d'autres que de rendre compte de la polyphonie culturelle à l'œuvre dans notre roman. Seulement, parmi les multiples voix (générationnelles, urbaines et campagnardes, savantes et populaires) qui s'opposent et se répondent dans ce texte, il en est une dont nous n'avons jusqu'ici que très peu parlé : il s'agit de la voix narrative. Cette « voix narratrice », nous l'avons appelée ainsi parce qu'il n'y a pas, dans *Le meunier d'Angibault*, de « narrateur » ou de « narratrice » s'interposant entre la romancière et ses personnages. En effet, dans ce texte dont la construction en « journées » fait penser aux récits oraux, et aux « veillées » qui structureront *Les Maîtres Sonneurs*, c'est

---

<sup>496</sup> PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994, p.98

<sup>497</sup> *Ibid*, p.59

l'auteure elle-même qui raconte, après avoir expliqué, dans sa « Notice », comment lui est venue l'idée de « ce roman ».

Ce roman, c'est l'histoire d'une jeune veuve aristocrate, amoureuse d'un ouvrier socialiste, partie s'installer à la campagne avec le projet « romanesque » d'y vivre une vie idéale en devenant « du peuple ». C'est l'histoire de sa rencontre avec la culture paysanne de la Vallée Noire, avec ses habitants, ses coutumes, ses croyances et ses conflits, trop lointains, trop illégitimes, trop « populaires » pour être familiers à une riche Parisienne éduquée. C'est l'histoire, en somme, de l'acculturation de Marcelle, puis d'Henri qui la rejoint, au monde paysan, phénomène que George Sand connaît intimement pour avoir vécu toute sa vie entre Paris et le Berry, pour s'être nourrie simultanément de cultures savante et populaire. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la voix narrative du *Meunier d'Angibault*, nécessairement savante, ménage une place importante au langage des paysans, lui accordant, par-là une certaine légitimité. Mais il y a plus, car l'attention qu'elle porte au langage et au niveau d'éducation de ses personnages paysans, qui, pour n'être pas savants n'en sont pas moins porteurs d'une solution sociale à la grande crise qui agite le présent, amènent en réalité le lecteur à réfléchir sur sa propre culture. En ce sens, *Le meunier d'Angibault*, c'est aussi l'histoire de l'acculturation, par le texte, du lecteur qui, forcé de repenser la dichotomie qui oppose « culture savante » et « culture populaire », fait l'apprentissage d'un monde dans lequel le savoir du peuple tient un rôle essentiel et légitime. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que la lecture de ce roman ethno-logiquement construit, qui suppose - et c'est le propre de la littérature - « un minimum de coopération culturelle<sup>498</sup> », doit être regardée comme une véritable expérience anthropologique dont on ne ressort pas comme on y est entré.

---

<sup>498</sup> PRIVAT Jean-Marie, «À la recherche du temps (calendaire) perdu : pour une lecture ethnocritique », *Poétique*, n°123, septembre 2000, p.312.

# Conclusion

Arrivée au terme de ce qui aura effectivement été, pour nous, une expérience telle que celle dont nous venons de parler, nous pouvons maintenant mesurer toute la valeur de l'approche ethnocritique que nous avons choisi d'adopter. Seulement, nous voudrions rappeler combien la richesse des résultats obtenus lors de notre analyse du *Meunier d'Angibault* contraste avec le caractère méconnu de l'ethnocritique, état de fait qui justifie l'importante partie théorique de notre travail. En effet, face à ce champ encore à défricher (et George Sand apprécierait certainement l'image...), un retour sur les grands principes de l'ethnologie contemporaine, sur les liens avec la littérature, et sur ce qu'est l'ethnocritique, nous sont apparus essentiels. C'est donc en connaissance de cause et dotée d'une précieuse méthodologie que nous avons ensuite pu, loin des préoccupations plus classiques de la critique sandienne, faire ressortir la polyphonie et, partant, la logique culturelle globale qui structure ce roman du conflit social qu'est *Le Meunier d'Angibault*. Poursuivant notre analyse à la recherche d'éléments ethno-poétiques éclairant les événements de l'intrigue et plus précisément la résolution du conflit que nous avons identifié, c'est tout naturellement que la composante hautement charivarique et mythique du roman s'est imposée à nous. Par-là, nous sommes parvenue à (re)donner du sens à certains détails du texte oubliés par la critique, et avons pu révéler une dimension originale et jusqu'alors inconnue de ce roman sandien quelque peu oublié.

Cependant, il nous faut ici admettre que nous n'avons, en réalité, examiné qu'une infime partie de la richesse que renferme *Le Meunier d'Angibault* et qui reste à explorer. Nous aurions, par exemple, voulu parler plus amplement du rôle du père Cadoche, de la représentation de la folie dans notre roman, de l'intertextualité qui existe entre George Sand et les folkloristes de son époque, ou encore de la vision sandienne du peuple comme artiste. Aussi, face à ce sentiment d'inachèvement, nous faut-il reconnaître que si l'approche ethnocritique que nous avons choisi d'adopter s'est avérée très pertinente, elle ne nous apparaît, finalement, que comme une possibilité d'appréhension des textes littéraires, qui, à elle seule, ne saurait suffire à épuiser les potentialités d'une oeuvre. En outre, nous voudrions insister ici sur une problématique dont nous avons pu mesurer tout le poids et qui explique

peut-être la rareté des analyses ethnocritiques: il s'agit des compétences que cette approche exige de la part des chercheurs qui, pour mener à bien une telle démarche, se doivent avant tout d'être capables d'identifier le savoir ethnologique ou folklorique, extrêmement varié, contenu dans les textes. Cette difficulté, il est vrai, se trouve en partie réduite, dans le cas d'études de romans réalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle, par le fait que les travaux d'ethnocritique antérieurs, bien souvent consacrés à ce type de textes, ont déjà identifié certains éléments folkloriques coutumiers - comme le Carnaval ou les charivaris - très répandus à l'époque et donc fortement représentés dans la littérature de cette période. Mais il reste que, malgré l'« auto-alimentation » de la démarche dans ce cadre bien précis, dès lors que l'on se trouve confronté à des textes littéraires appartenant à d'autres genres, d'autres « domaines », d'autres époques, la tâche nous apparaît autrement plus complexe. Car, en effet, il n'est pas sûr que le partage, établi *a priori*, entre une « littérature écrite, dominante, savante, cultivée, légitime » et des « formes de culture dominée, populaire, folklorique, illégitime »<sup>499</sup> sur lequel repose l'ethnocritique, s'avère toujours opératoire face à des modes de pensée et d'écriture étrangers aux préoccupations des romanciers réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. La démarche ethnocritique restera-t-elle tributaire de son premier objet d'étude ? Ce serait l'objet d'un autre travail de se le demander.

---

<sup>499</sup> SCARPA Marie, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », article en ligne..

# Bibliographie

## *Edition de référence :*

SAND George, *Le Meunier d'Angibault*, éd. de Béatrice Didier, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1985.

## *De George Sand*

SAND George, *François le Champi*, éd. d'André Fermigier, Paris, Gallimard, « folio classique », 2005.

- *Promenades autour d'un village*, publié sur [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (licence n° 12889), 2004.  
Consulté le 30.03.09

- *La Mare au Diable*, éd. de Léon Cellier, Paris, Gallimard, « folio classique », 1999.

- *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Editions Complexes, « Le regard littéraire », 1992.

- *Légendes rustiques*, dans Sand George, *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Editions Complexes, « Le regard littéraire », 1992, p. 117-223.

## *Sur George Sand*

BELMONT Nicole, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, vol.5, n° 9, 1975, p.29-38.

BERNARD Daniel, « Le regard ethnographique de George Sand », dans Noëlle Dauphin [dir.], *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 81-103.

BESSIS Henriette et GLASGOW Janis [éd.], *Questions d'art et de littérature*, Henriette, Paris, des femmes, 1991.

CHEVREAU Anne, *Agendas (1852-1876)*, 5 vol., Paris, Jean Touzot, 1990-1993.

DAUPHIN Noëlle [dir.], *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

DIDIER Béatrice, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998.

- « Préface » à George Sand, *Le Meunier d'Angibault*, Paris, Librairie Générale Française, le Livre de Poche, 1985.

DIDIER Béatrice et NEEFS Jacques [éds.], *Écritures du romantisme II : George Sand*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

FERMIGIER André, « Préface » à George Sand, *François le Champi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005 [1976, préf.]

HECQUET Michèle, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992.

HOOG NAGINSKI Isabelle, *George Sand. L'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999 [1991].

LACASSAGNE Jean-Pierre, *Histoire d'une amitié : Pierre Leroux et George Sand*, Paris, Klincksieck, 1973.

LANE Brigitte, « George Sand, "ethnologue" et utopiste: rhétorique de l'imaginaire », *Revue des Sciences Humaines*, n°226, avril-juin 1992, p. 135-160.

LUBIN Georges [éd.], *George Sand, Correspondance*, 25 vol., Paris, Garnier, 1964-1991.

MICKELSEN David J., « Building on Sand: From Narrative Zoos to Imagined Communities », dans David A. Powell, *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p.306-307.

PERROT Michelle [éd.], *Politique et polémiques (1843-1850)*, Paris, Imprimerie nationale, 1997.

PRIVAT Jean-Marie, *La Mare au Diable ou comment « faire le populaire »*, texte accessible sous forme numérisée sur le site du LAHIC / CNRS- EHESS (à paraître in "Romantisme et ethnologie", sous la dir. de D. Fabre, Editions de la MSH-Paris).

SCHOR Naomi, *George Sand and Idealism*, Columbia University Press, New York, 1993.

SZABO Anna [éd.], *Préfaces de George Sand*, 2 vol., *Studia Romanica de Debrecen*, Bibliothèque française, n° 2, Debrecen.

VAN GENNEP Arnold, « George Sand folkloriste », dans J.-M. Privat [dir], *Chroniques de folklore d'Arnold van Gennep : recueil de textes parus dans Mercure de France. 1905-1949*, Paris, Editions du C.T.H.S., 2001, p.281-291.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « Biffures, chutes et repentirs dans le *Meunier d'Angibault* », dans Mosele Elio, *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, Genève, Slatkine, n°3, Tome II, 1995, p.909-930.

- « Puissance du roman : George Sand », *Romantisme*, n°85, 1994-3, p.79-92.

- « Le fond e(s)t la forme. Réflexions à partir du *Meunier d'Angibault* et du *Péché de Monsieur Antoine* », dans Gorilovics Tivadar et Szabo Ana [dir.], *Le chantier de George Sand : George Sand et l'étranger*, Debrecen, Hongrie, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p.163-171.

- « Le manuscrit du *Meunier d'Angibault*. Découpages et réécritures », dans Didier Béatrice et Neefs Jacques [éds.], *Ecritures du romantisme II : George Sand*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p.88-113.

### ***Critique littéraire***

BONNET Gilles (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.

BRIX Michel, « Une renaissance romantique : les chansons populaires », dans Grenouillet Corinne (et al.), *Les Voix du peuple dans la littératures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Actes du colloque de Strasbourg, 13, 13, 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006. p. 29-40.

COURTINAT Nicolas, *Philosophie, histoire et imaginaire dans le Voyage en Orient de Lamartine*, Paris, Honoré Champion, 2003.

GENGEMBRE Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « mémo », 1996.

MARX William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

SANGSUE Daniel, « Quelques observations sur la recherche dix-neuviémiste en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 60, mai 2008, pp. 43-53.

THERENTY Marie-Eve, « Voix, causes et cris du peuple : le laboratoire journalistique des écrivains », dans Grenouillet Corinne (et al.), *Les Voix du peuple dans la littératures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Actes du colloque de Strasbourg, 13, 13, 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006. p. 113-124.

TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2007.

VAILLANT Alain, « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », dans Grenouillet Corinne (et al.), *Les Voix du peuple dans la littératures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Actes du colloque de Strasbourg, 13, 13, 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006. p. 101-112.

### ***Ouvrages généraux : ethnologie, anthropologie***

BELMONT Nicole, *Aux sources de l'ethnologie française : l'Académie celtique*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1995.

CUISENIER Jean, SEGALIN Martine, *Ethnologie de la France*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

HARTOG François, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris, Gallimard, 1980.

KILANI Mondher, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 2000 [1994].

- *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 1996 [1992].

RIVIÈRE Claude, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, 2002 [1995, 1999].

### ***Folklore et charivaris***

BELMONT Nicole, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans Le Goff, J. et Schmitt, J.-CL. (publ.), *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981, p.17-21.

FABRE Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992

FORTIER-BEAULIEU Paul, « le veuvage et le remariage », *Revue du Folklore français*, XI (2), avril-juin 1940, p.67-69.

JAUBERT Hippolyte François, *Glossaire du Centre de la France*, suivi du *Supplément*, Genève, Slatkine reprints, 1970.

KARNOUHU Claude, « Le charivari ou l'hypothèse de la monogamie », dans Le Goff, J. et Schmitt, J.-CL. (publ.), *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981, p.33-43.

LAISNEL DE LA SALLE Alfred, *Souvenirs du vieux temps. Le Berry, mœurs et coutumes*, dans *Les littératures populaires de toutes les nations. Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, tome XLIV, 1968.

- *Souvenirs du vieux temps. Le Berry, croyances et légendes*, dans *Les littératures populaires de toutes les nations. Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, tome XL, 1968.

MARCEL-DUBOIS Claudie, « La paramusique dans le charivari français contemporain », dans Le Goff, J. et Schmitt, J.-CL. (publ.), *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981, p.45-53.

REY-FLAUD Henri, *Le Charivari : Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.

SEGALEN Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'ethnologie historique », 1980.

VAN GENNEP Arnold, *Manuel du Folklore français contemporain*, tome premier, II, « Du berceau à la tombe (fin), mariage-funérailles », Paris, Picard, 1946.

### ***Ethnocritique***

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », NRF, 1984 [trad. fr.].

- *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1970.

- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHÉLEMY Guy, *Littéarité et anthropologie dans le Voyage en Orient de Nerval*, 1996. Article en ligne : <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>. Consulté le 05.11.08.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'Art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

- *Choses dites*, Paris, Seuil, 1987

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », *Littérature*, Larousse, n°1, 1971

FABRE Daniel, « Carlo Levi au pays du temps », *L'Homme*, 1990, Volume 30, n° 114 p. 50 - 74

FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Gallimard, 1977

GREIMAS Algirdas Julien, " Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques complexes ", *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 63-72

GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, Hautes Etudes, 1989.

JAKOBSON Roman, " Le folklore, forme spécifique de création ", *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973, pp. 59-72

JOLLES André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

JURT Joseph (éd.), Introduction à *Littérature et ethnologie*, Fribourg en Brigsau, Frankreich-Zentrum, 2003, p.7-11.

LASSAVE Pierre, « Retour sur les liens entre sciences sociales et littérature », *Cahiers internationaux de Sociologie*, Paris, PUF, volume CIV, 1998, p.167-183.

LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques, Le cru et le cuit*, tome premier, Paris, Plon, 1964.

LE WITA Béatrix, *Ni vue ni connue : approche ethnographique de la culture bourgeoise*. Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1988.

MONTANDON Alain (dir.), Introduction à *Littérature et anthropologie*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », p.7-18.

PRIVAT Jean-Marie, " Relectures ethnocritiques", dans Jurt Joseph (éd.), *Littérature et ethnologie*, Fribourg en Br. Frankreich-Zentrum, 2003, p. 59-76.

- « À le recherche du temps (calendaire) perdu : pour une lecture ethnocritique », *Poétique*, n°123, septembre 2000, p. 301-319.

- *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994.

PROPP Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983

REICHLER Claude, "De la représentation à l'interaction. Comment aborder un corpus ethno-historique et littéraire?", dans Jurt Joseph (éd.), *Littérature et ethnologie*, Fribourg en Br. Frankreich-Zentrum, 2003, p. 29-43.

- « Littérature et anthropologie. De la représentation à l'interaction dans *Une Relation de la Nouvelle-France au XVIIe siècle* », *L'Homme*, 164, 2000, p.37-56.

SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, « La couleur des idées », 2005 [1978] [1995] [2003].

SCARPA Marie, *Pour une lecture ethnocritique de la littérature*, article en ligne. [www.ethnocritique.com](http://www.ethnocritique.com) (consulté le 05.02.09)

- « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *Poétique* 133, 2003, p.61-72.

- *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000.

VERDIER Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », NRF, 1995.

- *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », NRF, 1979.