



**HAL**  
open science

# Littérature savante, culture de masse. L'exemple du modèle héroïque de Gilgameš à Luke Skywalker

Sébastien Hubier

► **To cite this version:**

Sébastien Hubier. Littérature savante, culture de masse. L'exemple du modèle héroïque de Gilgameš à Luke Skywalker. Jouve, Vincent. Nouveaux regards sur le texte littéraire, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.17-37, 2013, 978-2-915271-61-4. hal-02901584

**HAL Id: hal-02901584**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02901584v1>**

Submitted on 17 Jul 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Littérature savante, culture de masse : l'exemple du modèle héroïque de Gilgamesh à Luke Skywalker

*As societies grow and change, their heroes often do as well. As the problems faced by societies grow more complex, so do their heroes. Heroes, however, are not the only subjects of change in this interplay; people adapt to their heroes as well. People set heroes up as examples of how to live or behave, then adapt their own lives to try to live up to those standards. Heroes are modeled after the society's ideals, and the society models its behavior on that of its heroes.<sup>1</sup>*

Aborder devant un public de littéraires la question des études culturelles, je le sais, revient à agiter un chiffon rouge devant un *toro de corrida*, et comme je me refuse à endosser le costume du *torador*, je me garderai bien de prendre parti pour ou contre ce modèle qui, associant la sociologie, l'anthropologie culturelle, la philosophie, l'ethnologie, la médiologie, la psychologie et l'histoire des arts, renouvelle profondément les études littéraires hors de France en insistant, notamment, sur leur visée transdisciplinaire (terme qui, précisément, n'est pas synonyme d'interdisciplinaire), et en s'attachant à la critique des relations entre pouvoir et cultures savantes, certes, mais aussi populaires, minoritaires, contestataires, *etc.*

D'abord, c'est devenu un lieu commun, les études culturelles représenteraient une menace pour les humanités. Cet argument, Philippe Chardin le résumait récemment en affirmant que les *cultural studies* sonnaient le glas de la littérature entendue « comme création de beauté à travers le langage »<sup>2</sup> – au moment même où Michèle Gally annonçait de son côté le « bûcher des

---

1. Thomas FOSS, *The Heroic Spheres: Creating and Applying a Model to Define and Categorize Literary Heroes*, Rock Island, Press of Augustana College, 2005, p. 2.

2. Philippe CHARDIN, « Faut-il avoir peur des études culturelles » in Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier & Didier Souiller (éd.), *Études culturelles. Anthropologie culturelle et comparatisme*, 2 vol., t. I, Dijon & Neuilly-lès-Dijon, éd. du Murmure et Presses du CPTC, 2010, p. 29.

humanités »<sup>3</sup>. Reste encore à savoir de quelles humanités on parle. Les *studia humanitatis, litteræ humaniores* qui s'attachent aux textes anciens pour les annoter et les commenter ? Ou les *greater humanities* dont parlait très récemment James Clifford à l'université de Berkeley ?

Dans le premier cas : la recherche se concentre sur la littérature perçue dans sa double dimension d'archive et de tradition, sur la bibliographie matérielle, sur la philologie. Le second cas, si l'on en croit Clifford, correspond à une démarche interprétative qui, au-delà de la construction des textes, soutient une exégèse « éthico-politique » et s'attache aux phénomènes sociaux, culturels et psychologiques dont ils sont le produit (et non le reflet), à l'évolution de la littérature en termes néo-darwiniens (on reconnaît là, bien sûr, les théories de la *memetic* sur lesquelles je reviendrai).

Dans le premier cas, les humanités sont conçues comme un renouveau de l'érudition lansonnienne et, comme l'a indiqué William Marx, induisent un repli de la littérature sur elle-même, des études littéraires sur elles-mêmes. En d'autres termes – ceux de Michel Foucault, cette fois – la critique littéraire n'a plus « qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme »<sup>4</sup>. Dans les *greater humanities*, au contraire, la critique, loin d'être intransitive et tristement réflexive, se demande ce que les fictions nous disent du monde et de notre rapport, individuel et social, à lui.

Dans le premier cas, la culture est essentiellement comprise comme l'ensemble de textes fondateurs – ou prétendus tels – de la culture occidentale. On fait mine alors d'oublier un peu vite que l'Europe gréco-latine, et sa relecture renaissante et post-renaissante définissant les Belles-Lettres, n'est pas toute l'Europe et qu'il est pour le moins problématique de laisser de côté les cultures allemande, autrichienne, flamande, néerlandaise, scandinaves, anglaise, tchèque, slovaque, polonaise, bulgare, russe, ukrainienne, baltes, hongroise ou finnoise. Et que l'Europe n'est

---

3. Michèle GALLY, *Le Bûcher des humanités. Le sacrifice des langues anciennes et des Lettres est un crime de civilisation*, Paris, Armand Colin, 2006.

4. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313.

pas non plus tout l'Occident, pas plus que l'Occident n'est le monde entier. Les cultures d'Asie ou des Amériques, par exemple, imprègnent désormais profondément les nôtres, aussi bien dans le cadre de la culture de masse (*mangas et hentai*), que dans le cadre de la culture savante et, notamment, littéraire (les expérimentations de Tomomi Fujiwara, de Toshiyuki Horie, de Bryce-Echenique ou de Garcia Marquez déterminent nos propres conceptions du genre romanesque qu'elles ont au demeurant revivifiées avec bonheur). Dans le second cas, justement, la culture est étudiée dans le cadre contemporain, celui de la *globalization* des échanges qui vaut dans le champ culturel au moins autant que dans le domaine financier.

Dans le premier cas, les culturalistes sont perçus comme de dangereux farfelus, qui, *horresco referens*, osent remettre en cause l'étude de la littérature classique, laquelle concerne, étymologiquement, les citoyens de première classe. Ainsi, le reproche adressé à l'anthropologie culturelle serait d'abord, sans être jamais explicite, celui d'un crime de lèse-majesté. Au rebours des partisans des *cultstuds* qui mettent en avant l'incongruité d'étudier des textes que plus personne ne lit, la démarche épistémologique de quantité de littéraires correspond au présupposé suivant : fréquenter les textes rares est le signe qu'on est soi-même d'une belle intelligence, d'une grande *culture*. Dans le second cas, les culturalistes apparaissent comme de précieux auxiliaires, jetant des ponts entre les études littéraires, la psychologie et les sciences sociales – ethnopsychiatrie, anthropologie psychanalytique, anthropologie cognitive, *etc.* De ce point de vue, comme le note Jacques Poirier, la mésentente entre littéraires et culturalistes répète, encore une fois, la querelle des Anciens et des Modernes et joue aujourd'hui le rôle dévolu en son temps à l'algarade de Raymond Picard et de Roland Barthes ; les partisans du premier semblant du reste l'avoir finalement emporté, contre toute attente. Fondée sur de profondes divergences épistémologiques, elle recouvre cependant d'autres enjeux qui, tous, relèvent, de près ou de loin, d'une confusion, d'un quiproquo quant à la visée des *cultural studies*.

En effet, le reproche majeur adressé à ces dernières tient à ce que, négligeant la qualité des productions qu'elles analysent, elles les nivelleraient toutes. Certes, les études culturelles sont bien explicitement relativistes, ce qui n'est pas étonnant dans la me-

sure où elles dépendent étroitement « de la philosophie “postmoderne” selon laquelle l’illusion de la vérité en matière de valeurs aurait été définitivement démasquée »<sup>5</sup>. Cependant, il me semble que cette objection pourrait tout aussi bien être adressée aux partisans des anciennes humanités qui ne laissent pas de s’attacher à des *pœtae minores* dont les productions sont très inégales, tant d’un point de vue esthétique que des intérêts psychologiques ou sociaux qu’elles suscitent chez les lecteurs. Les poèmes bucoliques de Bion de Smyrne, le roman à clef de Claude-Barthélémy Morisot ou les vers de Mlle de Gournay sont-ils vraiment plus dignes d’étude que les *clips* de Madonna ou les épisodes de la série *Dallas* pour reprendre un exemple qui sert souvent à ridiculiser les études culturelles – et s’ils le sont, pourquoi le sont-ils ?

En outre, sans être totalement infondé, le reproche fait aux *cultstuds* est en partie contrefait. En effet, comme l’a bien montré Michele Cometa commentant une déclaration de Gramsci associant la poésie de Pouchkine aux *Trois petits cochons* : « il n’est pas question des objets, mais de la méthode qu’on utilise pour les aborder »<sup>6</sup>. Bien entendu, il ne s’agit pas d’affirmer tout de go que les *Trois petits cochons* valent *Le Cavalier d’airain*, cette *ekphrasis* de la statue équestre et péterbourgeoise de Pierre I<sup>er</sup>. Il s’agit simplement d’avancer l’hypothèse que l’on peut fonder sur les premiers des analyses tout aussi intéressantes et rigoureuses que sur le second. La démonstration pourrait s’arrêter sur cet argument qui, difficilement réfutable me semble-t-il, déboucherait sur une façon de consensus.

Il est toutefois possible d’oser pousser un peu plus avant la réflexion – d’aucuns diront la provocation.

De même que la question des valeurs axiologiques, des productions culturelles humaines – littéraires ou non – est désormais assez bien circonscrite, celle de la valeur – ou de la qualité, si l’on préfère – de ces mêmes œuvres est pour partie résolue. Les travaux des chercheurs de Yale me semblent très probants, en ce sens qu’ils croisent diverses perspectives, non seulement for-

---

5. Raymond BOUDON, « Pluralité culturelle et relativisme » in *Comprendre*, n° 1, Paris, PUF, 2000, p. 311-339.

6. Michele COMETA, *Studi culturali*, Naples, A. Guida, 2010, p. 196 : « non si tratta degli oggetti, ma del metodo per accostarsi a questi oggetti ».

melles, mais aussi psychologiques, sociologiques et anthropologiques. Dans un article trop méconnu, hélas, Victoria Ripperer synthétise très clairement les résultats de cette méthode. Pour être de qualité, une œuvre devrait offrir à la fois une *mimesis* et une *semiosis*. Il lui faudrait être, aux yeux du récepteur, émotionnellement efficiente et moralement recevable. Elle devrait également être ordonnée par des contraintes génériques, être polysémique, formellement attrayante et rhétoriquement conséquente<sup>7</sup>.

Pour filer l'exemple de Gramsci et si l'on se réfère à ces critères qualitatifs, on repère bien dans *Three Little Pigs* de Disney une *mimesis* mettant en œuvre un double processus d'imitation et d'identification ; une *semiosis*, c'est-à-dire une organisation de tous les éléments du dessin animé en signes faisant sens, conformément au genre du conte, orientée vers une morale acceptable puisqu'en l'occurrence le court-métrage valorise le courage et le sens des responsabilités, fustigeant *a contrario* l'insouciance et la tromperie, conformément en cela aux traits essentiels de l'*american dream* : rêve de la bonne vie virginienne, rêve d'ascension sociale, rêve d'égalité, et, bien sûr, rêve de la maison individuelle<sup>8</sup>. Enfin, le dessin animé de Disney est bien polysémique, en ce qu'il n'est pas réductible à la présence d'un message unique mais n'induit pas, pour autant, une pluralité anarchique d'interprétations.

Si l'on use des notions et concepts de la textanalyse forgés par Jean Bellemin-Noël et précisés par Philippe Bonnefis, Pierre Glaudes, Alain Buisine ou Gérard Cogeze – et qui sont assez loin des hypothèses jadis formulées par Bettelheim – on montrerait sans peine, par exemple, que, pour l'inconscient, les *Three Little Pigs* tirent leur intérêt de ce qu'ils représentent un jeu, en contrepoint, avec *Le Roman de Renart* et *Le Petit Chaperon rouge*, histoire qui obséda longtemps Disney. L'adaptation de ce conte folklorique, avec *Goldie Locks and the Three Bears*, autre grand succès de la *pop culture* pour enfants aux États-Unis, fut l'une des premières réalisations du premier studio Laugh-O-Gram, à Kansas City en 1921-1922 ; et, en 1934, Disney réalisa

---

7. Victoria L. RIPPERE, « Towards an Anthropology of Literature » in *Yale French Studies*, n° 36-37, 1966, p. 249-250.

8. Cf. Bernard GENTON, Le « Rêve américain » : idéal-type ou slogan de circonstance ? » in *Sources*, printemps 2005, p. 95-112. Voir, notamment, p. 97.

*The Big Bad Wolf*, autre adaptation de ce conte auquel il mêle *Practical Pig* qui réapparaît pour conseiller à la petite fille d'éviter les bois où sévit le loup. Le rapprochement de ces deux contes est bien sûr favorisé par le fait que l'un et l'autre sont des contes d'avertissement, genre, qui, aux États-Unis, est aussi prégnant dans la littérature enfantine que l'est la *chick lit* dans la culture des adolescentes<sup>9</sup>.

Si l'on en revient à la psychologie de l'inconscient qui, malgré quelques désaccords, est une approche essentielle des *cultural studies*, on précisera que si le loup, vieux et crédule, est dans *Le Roman de Renard* une figure paternelle clairement postœdipienne, quoique dégradée, il apparaît dans *Le Petit Chaperon rouge* comme une image de l'oralité dévorante. C'est celle-ci, précisément, qui sera érotisée par Tex Avery dans ses *cartoons* où, comme le remarque justement Pierre Floquet, « les connotations de la nourriture et de la sexualité se rejoignent : le loup va manger la *Girl* du regard avec des pupilles érectiles »<sup>10</sup>. Dans *Three Little Pigs*, le fauve est, très différent, une image de l'analité destructrice, tandis que les trois pourceaux représentent des stades différents de l'évolution psychique humaine. Stade archaïque caractérisé par la croyance en l'omnipotence des pensées pour *Fifer Pig* et *Fiddler Pig* – doublés significativement par des voix féminines, Dorothy Compton et Mary Moder – ; volonté d'être une figure paternelle, porteuse de la loi, de la raison et du salut, pour *Practical Pig*, qui est le seul cochon des trois à porter culotte et à être doublé par un homme, Pinto Colvig. Un spectateur attentif notera que le salon de la solide maison de brique de *Practical Pig* connote l'opposition des deux mondes paternel et maternel. En effet, deux portraits soigneusement encadrés s'y répondent : dans l'un, portant l'inscription dorée *Mother*, une truie nourrit généreusement son abondante portée, dans l'autre, au bas duquel est soigneusement calligraphié *Father*, une image de son propre père ou, plus exactement de ce qu'il est devenu : un alléchant chapelet de saucisses. Ce père passé par les mains du charcutier et qu'il doit désormais remplacer.

---

9. Voir Claire HUCHET, « La Littérature enfantine des États-Unis » in *Enfance*, vol. IX, n° 3, *Les Livres pour enfants*, 1956, p. 191-195.

10. Pierre FLOQUET, *Le Langage comique de Tex Avery : dix ans de création à la Mgm (1942-1951)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 135.

Le temps me manque, bien sûr, pour développer tous ces aspects, mais je résumerai ainsi les hypothèses qui s'y rapportent : comme quantité de productions de la *pop culture* mais aussi de la culture savante, *Three Little Pigs* semble fondé sur la concurrence de deux phases, la précœdipienne, fondée sur le « Grand Autre Maternel », et la post-œdipienne, qui correspond conjointement à la mise en place d'interdictions et d'un système de représentations symboliquement enchaînées les unes aux autres. C'est cette dialectique qui assure l'adhésion inconsciente du spectateur. Or selon le principe énoncé par Althusser qui sert de postulat aux *cultural studies*, « l'Inconscient fonctionne à l'idéologie »<sup>11</sup> ; et autour de l'organisation inconsciente de *Three Little Pigs* s'étaient des discours idéologiques, et, au-delà, politiques et économiques, d'ailleurs particulièrement embrouillés.

Dans le sillage de l'idéologie puritaine, Disney place en effet les hommes – en l'occurrence, les cochons – dans l'ignorance tragique de leur destinée, faisant de la lutte du Bien et du Mal l'origine de tous les autres conflits axiologiques<sup>12</sup>.

Dans le champ économique, son dessin animé est une façon de traiter obliquement de la grande crise des années 1930 : le loup n'est pas simplement un emblème des créanciers qui dépouillent la foule des petits porteurs de la *white bread America* qui, rêvant de s'enrichir, ont hypothéqué leur maison pour acheter des actions ; il est l'allégorie même de ladite crise.

Par parenthèse, puisqu'il est ici question de considérer les nouvelles approches de la littérature, n'en serait-ce pas une que de relire la littérature sociale américaine à l'aune des fictions disneyennes, tout comme Florence Dupont propose de relire les chants de l'*Odyssée* d'Homère à la lumière du *Grand Bleu*, des

---

11. Louis ALTHUSSER, *Les Faits*, Paris, Stock/IMEC, 1992, p. 356. Il précisait ainsi sa pensée : « Nous sommes d'accord qu'une fois constitué, l'inconscient fonctionne comme une structure "intemporelle". J'userai ici d'une comparaison : une fois qu'il a été monté, et monté pour être capable de fonctionner, un moteur "fonctionne" toujours à quelque chose. Par exemple un moteur à essence fonctionne à l'essence. Or je me demande si on ne peut pas dire que l'inconscient a lui aussi besoin de "quelque chose" pour fonctionner : et ce "quelque chose" est, me semble-t-il, en dernier ressort de l'idéologique » in « Lettres à Diatkine », *Écrits sur la psychanalyse*, Paris, Stock/IMEC, 1993, p. 108.

12. Voir, entre autres, J. CULLEN, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford UP, 2003.



publicités télévisées pour les pâtes Panzani et de Dallas, le célèbre *soap opera* qui, écrit-elle, « est encore de la littérature »<sup>13</sup> ?

Dans le champ politique, enfin, le dessin animé de Disney suscite des interprétations contradictoires. Lorsqu'il cherche à pénétrer dans la maison de briques, le loup prend l'apparence d'un colporteur juif, en tout point semblable à ce que l'on voit, au même moment, en Allemagne, dans la série éditée par le *Stürmer Verlag*, *Die Juden stellen sich vor*. Est-ce à dire qu'il faut supposer que *Three Little Pigs* est l'expression des idées antisémites de Disney, lequel fut du reste parfois soupçonné de sympathies fascistes, voire national-socialistes<sup>14</sup> ? Ce serait oublier un peu vite que, dans *The Thrifty Pig*, un *remake* de *Three Little Pigs*, le loup incarne, en 1941, un nazi tentant de détruire la maison d'un des cochons construite avec des bons de guerre canadiens. Réalisé alors en coopération avec le *Department of National Defense*, ce court-métrage montre, avant même l'entrée en guerre des États-Unis, le danger que représente l'Allemagne hitlérienne. Ce dessin animé inspira directement *Blitz Wolf*, dessin animé de Tex Avery, qui, en 1942, met en scène trois petits cochons en guerre contre un grand méchant loup incarnant Adolf Hitler.

Ainsi, suivant les leçons des *cultural studies*, qui doivent en cela beaucoup aux théories de la déconstruction derridienne, ce n'est pas tant aux certitudes idéologiques des œuvres qu'il conviendrait de s'attacher qu'à leurs contradictions ; c'est moins à ce qu'elles disent qu'il faut s'intéresser qu'à ce qu'elles taisent, moins à l'univocité de leurs héros qu'à leur plasticité.

De ce point de vue, l'étude du modèle héroïque apparaît essentielle dans le cadre d'études littéraires revivifiées par l'approche culturaliste. Pourquoi ? D'abord parce que le héros est un modèle qui « incarne et révèle – c'est-à-dire symbolise un système de valeurs considéré comme idéal, une image à laquelle chacun

---

13. Florence DUPONT, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1990, p. 147.

14. Il est vrai qu'en 1932, dans *The Wayward Canary*, Mickey, personnage valorisé s'il en est dans l'œuvre de Disney, utilise un briquet frappé de la croix gammée et il est avéré qu'un an plus tard, Disney fut très proche du *German American Bund*, mouvement américain pro-nazi fondé par Fritz Kuhn qui avait lui-même fréquenté le *Führer* en personne. Disney aurait-il connu un parcours parallèle à celui de Henry Ford ? On lira, sur cette question, l'ouvrage de Marc ELIOT, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, New York, Burch Lane Press, 1993.

participe par un processus inconscient de projection et d'identification »<sup>15</sup>. En cela il s'inscrit à la croisée du psychologique, du social et des usages politiques de la fiction comme de la mémoire, carrefour qui, précisément, est le champ d'investigation premier de l'anthropologie culturelle « analys[ant] les relations de l'homme et de son environnement d'un point de vue historique »<sup>16</sup>.

C'est là précisément l'approche que proposa Joseph Campbell à l'université Sarah Lawrence de New York, et que développent actuellement ses disciples, notamment à l'*institute of film and television* de la *Tisch School of the Arts* à la NYU et à l'*UCLA School of Theater, Film and Television*, plaçant l'analyse du modèle héroïque dans les cadres, non seulement de l'anthropologie culturelle et de la critique de l'imaginaire, mais dans ceux de la mythocritique et du structuralisme. À bien des égards, les travaux de Campbell apparaissent comme un prolongement des analyses d'Arnold Van Gennep et de Propp, lesquelles ont d'ailleurs engendré quantités d'études essentielles dans la théorie américaine<sup>17</sup>.

Certes, les déceptions qu'induit une telle méthode sont à la hauteur des espérances qu'elle a suscitées ; et la critique a pu se gausser de ces théoriciens s'extasiant de retrouver dans chaque récit un début, des actions, des complications, une résolution et une fin. Kurt Vonnegut, le célèbre romancier, a ainsi brocardé le système campbellien du *monomyth* et son corollaire qu'est le modèle du « héros aux mille visages », lequel pouvait selon lui se résumer très simplement : « *the hero gets into trouble. The hero gets out of trouble* ». Il est vrai que l'on retrouve chez Campbell bien des hypothèses avancées par les fonctionnalistes et qu'une approche qui cherche davantage à mettre au jour des invariants qu'à

---

15. Laurence VAN YPERSELE, Myriam WATTHE-DELMOTTE & Paul-Augustin DEPROOST, « Héros et héroïsation : approches théoriques » in *Les Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 2, *Héroïsation et questionnement identitaire en Occident*, Louvain-la-Neuve, 2003-2004, p. 1.

16. Alain MONTANDON, « Nuit et modernité : questions pour une anthropologie culturelle » in Antonio Domínguez Leiva, Sébastien Hubier & Didier Souiller (éd.), *op. cit.*, p. 11.

17. Cf. Claude BREMOND, « Postérité américaine de Propp » in *Communications*, n° 11, Paris, Seuil, 1968, p. 148-164.

expliquer des divergences dans une logique contrastive est nécessairement quelque peu frustrante.

Il convient cependant de considérer la richesse de la logique de Campbell qui apparaît comme une façon particulièrement habile et stimulante de renouveler l'approche du modèle héroïque.

D'une part, en effet, Campbell ne s'est point seulement intéressé au héros mais a précisément analysé toutes les figures qui l'accompagnent, le déterminent et le métamorphosent (*mentor, threshold guardian, herald, shapeshifter, shadow, trickster*, « *woman as temptress* », etc.). Ainsi, la structure héroïque est avant tout une relation, et c'est précisément pourquoi elle est chargée d'une valeur heuristique : qu'est-ce, par exemple, que le juste et l'injuste ? Qu'est-ce que le Mal que le héros affronte, qu'est-ce que le Bien qu'il incarne ? Qu'est-ce que la grandeur et la gloire ? L'imaginaire héroïque est en cela toujours un imaginaire moral qui ne se peut point comprendre par la seule littérature mais nécessite le recours à la philosophie, à la psychologie, à l'histoire sociale – et ce, aussi bien dans le cas du guerrier que du martyr, les deux prototypes du héros. De même, si les valeurs qui définissent ce dernier peuvent paraître assez stables, leur nature et leur importance changent considérablement aussi bien au fil du temps que d'une aire géographique à une autre : courage, tempérance, générosité, don de soi, maîtrise de soi, puissance, excellence, habileté, loyauté, ténacité, patience, etc.

D'autre part, parce que les héros entretiennent des relations pour le moins problématiques avec le pouvoir, et parce qu'ils forment un patrimoine idéologique, le socle de nos identités collectives, Campbell a compris qu'il ne servait de rien de décrire des fonctions et des variantes, mais qu'il s'agissait d'expliquer leur importance et de les interpréter en termes sociaux et, plus encore, psychologiques. Il s'agit d'une part d'interpréter les invariants du schéma : scène initiale où le héros est appelé à partir à l'aventure, voyage dans un monde inconnu gardé par une sinistre sentinelle qui le malmène ou en vient à l'occire, l'envoyant ainsi, pour un autre voyage, aux royaumes des ombres. Il subit alors une série d'épreuves, récursives, dont il finit par triompher. Cette récompense peut prendre des formes variées : triomphe, hiérogamie, reconnaissance par le père créateur, apothéose, transfiguration, libération, illumination. Lui reste alors à revenir en son foyer,

vivre « le reste de son âge » « plein d'usage et raison » — et, surtout, à restaurer l'ordre du monde<sup>18</sup>. Il convient, d'autre part, d'analyser les modifications qui peuvent affecter ce schéma, car, ainsi que le souligne Campbell lui-même : « *Many tales isolate and greatly enlarge upon one or two of the typical elements of the full cycle (test motif, flight motif, abduction of the bride), others string a number of independent cycles into a single series* »<sup>19</sup>. Pleinement conscient de la complexité de l'héroïcité, il propose en effet de l'étudier en réarticulant profondément les théories jungiennes de l'inconscient collectif et de la notion d'archétype sur laquelle ont longtemps reposé les études de l'imaginaire. En effet, si dans les théories de Jung – auxquelles les neurobiologistes donnent depuis peu un sens nouveau<sup>20</sup> –, « les archétypes ne sont pas déterminés [par l'expérience culturelle] »<sup>21</sup>, Campbell et ses élèves, au contraire, cherchent à mettre au jour, dans une perspective sociologique, les univers mentaux qui sous-tendent l'imaginaire héroïque et modèlent, au fil de l'Histoire, la notion de grandeur.

L'analyse des épopées primitives a joué un rôle privilégié dans l'élaboration de la méthode campbellienne qui montre que l'épopée mésopotamienne de Gilgamesh, antérieure de mille ans aux aèdes homériques, conjugue mythes cosmogoniques, anthropogoniques et théogoniques<sup>22</sup>, ce qui débouche sur trois pers-

---

18. *Ibid.*, p. 245-246.

19. *Ibid.*, p. 245.

20. Voir notamment Arthur NIESSER, « Neuroscience and Jung's Model of the Psyche: A Close Fit » in Lyn Cowan (éd.), *Edges of Experience: Memory and Emergence, Proceedings of the 16<sup>th</sup> International IAAP Congress for Analytical Psychology*, Einsiedeln, Daimon Verlag, 2006, p. 1174 sq.

21. Carl G. JUNG, *Memories, Dreams, Reflections*. Trans. R. and C. Winston (London: Fontana Paperbacks, 1983), p. 392-393.

22. Dans la première partie de cette épopée, Gilgamesh apparaît dans sa perfection : il est, comme le sera plus tard l'Alkinoos d'Homère, un monarque exceptionnel et prestigieux qui, prenant conscience de son extraordinaire vigueur, ne tarde pas à s'inverser et à tyranniser ses sujets et à suborner, voire à violenter, les jeunes filles qui l'attirent. Ces débordements mettent les dieux en émoi, et pour le contraindre à s'apaiser, ils créent un rival à son image, Enkidu, l'opposé, l'envers mais aussi le double de Gilgamesh. Autant ce dernier est un être urbain, civilisé, raffiné et érudit, autant Enkidu est farouche, un fauve, primitif, né, solitaire, « dans la steppe » et qui vit au milieu des « animaux sauvages et [de] leurs hardes » dont il a épousé les mœurs. Averti par un songe prophétique de l'existence de cet être extraordinaire, Gilgamesh brûle de l'appivoiser. À cette fin, il dépêche à ses côtés une très belle courtisane qui, *de facto*, séduit Enkidu, lequel, durant six jours et sept nuits, s'unit à elle. Dès lors, le

pectives d'études au moins. D'abord, elle permet, ainsi que l'a montré Jean-Daniel Forest, de comprendre que se déploie dans l'histoire de Gilgamesh une même pensée du sacré issue du Néolithique, une même symbolique faisant conjointement référence au cycle du Soleil et de la Lune et à un récit primordial de la Création. C'est ce qui lui permet d'isoler dans cette épopée une structure que l'on retrouvera dans l'*Iliade*, l'*Odyssée* ou le *Mahābhārata*<sup>23</sup>. Ainsi, l'étude est-elle prise dans un temps très long qui excède de beaucoup la périodisation littéraire. C'est, entre mille autres exemples, le même type de travail auquel se livre Michel Pastoureau (examinant les variations qui affectent la représentation des ours, du paléolithique aux actuels *teddy bears*, en passant par Pline, saint Augustin et Mérimée) ou Antonio Domínguez Leiva (observant l'évolution de la représentation de la vie comme songe, depuis le paléolithique inférieur jusqu'à nos angoisses contemporaines, celles de *Matrix* et du désenchantement postmoderne). La théorie de la mémétique, affinée à l'université libre de Bruxelles, à Oxford et à Toronto, joue un rôle essentiel dans ce type de culturalisme où il s'agit à la fois de considérer la fonction adaptative des productions culturelles et d'examiner *pourquoi* certains motifs ont réussi à s'adapter pour survivre dans les dites productions au fil de l'Histoire, tandis que d'autres ont irrémédiablement disparu.

---

reconnaissant comme un homme, les animaux le fuient. Son initiatrice le conduit à Uruk où il rencontre Gilgamesh. Débute alors pour ce dernier une série d'épreuves qui renforcent, les unes après les autres, l'orgueil de Gilgamesh, et c'est autant pour éprouver que pour humilier celui-ci que les dieux décident de faire mourir Endūku. Après un intermède tout entier consacré à la déploration de son ami et au chant funèbre qu'il consacre à la mémoire de son *alter ego*, Gilgamesh se met en quête de l'immortalité. Se trouvent alors à nouveau enchaînés les archétypes analysés par Campbell : entrée dans un monde extraordinaire (lisière de l'univers des dieux), rencontre extraordinaire (Uta-Napishtī, un survivant du Déluge devenu immortel et auquel il rêve d'arracher son secret), lutte avec des ennemis terribles (couple d'hommes-scorpions, dont « la vue suffit à donner la mort »), parallèle entre la situation actuelle du monde et une situation immémoriale (Âge d'or qui, commun à toutes les cultures archaïques, irrigue encore notre topos imaginaire), crise dramatique (déluge), objet magique (herbe de vie, plante épineuse qui vit au fond de la Mer), appropriation d'une sagesse et d'une morale de l'acceptation : l'homme, au contraire des dieux, n'est pas immortel.

23. Jean-Daniel FOREST, *L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité*, Paris, éd. « Méditerranée », 2003.

Dans ce type d'étude, on le devine aisément, la distinction entre la culture de masse et la littérature savante, qui n'est jamais qu'un produit culturel parmi d'autres, est peu opérante ; et il serait quelque peu vain d'étudier, par exemple, la problématique du héros américain en se bornant à l'étude de Poe, de Henry Longfellow, de Melville ou de Mark Twain et en délaissant la littérature de colportage du XIX<sup>e</sup> siècle, les productions de la Marvel ou des *D.C. Comics* et les films hollywoodiens qui en sont issus et ont beaucoup à nous apprendre sur notre monde et sur nous-mêmes.

On retrouve bien, dans ces derniers, les traits essentiels du schéma mis au jour par Campbell : un *common man* subit une épreuve qui est pour lui une renaissance et qui en fait un individu détenteur d'un grand pouvoir et *ipso facto* d'une grande responsabilité — « *with great power comes great responsibility* » est la devise de Spiderman, Peter Parker, qui la tient de son oncle. La double logique du clivage du Moi et de l'objet est au cœur de personnages qui sont conjointement homme et héros, ce qui est à la fois leur drame et leur grandeur, leur force et leur faiblesse. Car ce type de personnage a toujours en lui une faille qui corrige sa nature de surhomme. L'opposition binaire du Bien et du Mal, réinterprétée par Campbell, est renforcée dans le cadre des productions de masse où au héros s'oppose un ennemi qui n'est que son double diabolique, le *supervillain*. Ces films sont évidemment des fables sur la puissance et le pouvoir, la maîtrise et le chaos, le devoir moral et le droit du plus fort. Au-delà, cependant, ils permettent de questionner le rapport humain à l'artifice et à la science : créature contre-nature, le héros a paradoxalement pour fonction première d'aider la Nature elle-même à renouer avec l'ordre, avec la normalité.

La plupart des super-héros qui ont été récemment portés sur les écrans réactualisent ou, plutôt, resémantisent ces traits : Tony Stark, devenu Iron Man, Peter Parker, devenu Spiderman, Bruce Banner qui, devenu Hulk, conçoit sa force comme une maladie effrayante, et même le malingre Steve Rogers devenant Captain America. Cependant, dans le cas de Captain America, le schéma campbellien fait apparaître un écart signifiant par rapport à la structure héroïque habituelle. En effet, le changement intervient volontairement : Steve, le rabougré de Brooklyn, se livre inten-

tionnellement aux expériences du professeur Reinstein et c'est, du reste, par accident qu'il est seul à profiter du « *Super-Soldier Serum* » destiné originellement à toute l'*US Army*. *Ipsa facto*, point de masques, point de double identité, point de métamorphoses obscures, ni de pouvoir étrange pour ce super-héros humain, trop humain. Il est simplement éperdument fort, comme l'Amérique dont il est l'allégorie et qui, elle, n'a nul besoin de potion magique, ni d'élixir d'aucune sorte pour l'emporter sur ses ennemis. De ce point de vue, c'est probablement de Batman dont Captain America est le plus proche puisque ce dernier est, lui aussi, un super-héros sans pouvoir. Ce qui assure la force de Bruce Wayne, c'est qu'il est orphelin – et toutes ses aventures reposent sur ce *Familienroman*, cette quête des origines comme l'indiquent du reste le titre et l'intrigue de *Batman Begins* – et sur sa colossale fortune. Ainsi, c'est une autre image de l'Amérique qui se dessine en filigrane dans ce schéma héroïque : la force tient à une façon singulière de réinterpréter un passé problématique et d'accumuler les richesses financières.

Les atouts de la méthode campbellienne apparaissent multiples.

D'un côté, en étudiant les productions humaines depuis les anciennes sociétés claniques jusques aux nations industrielles contemporaines, elle montre que chaque production culturelle – quelle qu'elle soit – est sous-tendue par une mythologie latente qui elle-même renvoie aux mêmes motifs narratifs, les *story-patterns* du *monomyth*, lesquelles, en retour, ne cessent de modifier notre rapport au monde. La conséquence directe d'une telle hypothèse est d'étendre assez largement la mythologie telle qu'on l'entend habituellement dans nos études littéraires, d'en faire non une topique de motifs, mais « les clés des possibilités mentales de la vie humaine »<sup>24</sup>.

Certes, les analyses campbelliennes éclairent sous un jour nouveau les épopées de la quête dont on a l'habitude, à tort ou à raison, de faire des récits fondateurs de notre rapport à la fiction, celle de Gilgamesh, l'altesse sumérienne des Enfers, d'Ulysse, l'homme au mille ruses, de Jason le guérisseur ou d'Œdipe, le roi aux pieds enflés condamné à une errance aveugle. Mais, plus

---

24. « Myths are clues to the spiritual potentialities of the human life ». Joseph CAMPBELL & Bill MOYERS, *The Power of Myth*, American Pbs, 1988.

encore, elles justifient, par exemple, le lien indéfectible qu'il est non seulement possible, mais indispensable, de tisser entre mythes et religion – deux champs d'études que l'on a trop souvent tendance à séparer dans nos enseignements universitaires. Car le modèle interprétatif de Campbell conduit à rapprocher les héros que j'ai précédemment cités de Moïse, de Jésus ou de Mahomet qui, tous, connaissent voyages fabuleux, mise à l'épreuve, etc.

Ainsi, des récits absolument différents, du point de vue de l'espace, du temps et de leurs enjeux, peuvent être rapprochés pour être, non seulement expliqués, mais aussi et surtout interprétés : un conte indien rapportant les épousailles d'une princesse<sup>25</sup>, l'épopée de Gilgamesh qui, effrayé par l'idée de la mort se met en quête de l'immortalité, le film rapportant la quête d'Indiana Jones rêvant le Graal, le monologue autonome de Molly Bloom, ce personnage de Joyce auquel Campbell eut l'idée de génie d'appliquer ses hypothèses – je rappellerai au reste que le terme même de *monomyth* est tiré de *Finnegans Wake*. Dans ce cadre, il ne s'agit plus de considérer la transmission, au fil du temps, de tels ou tels modèles, mythes, motifs, thèmes ou images – tous termes, au demeurant, équivoques –, mais d'examiner *comment* et, surtout, *pourquoi* des structures à la fois psychiques et ethnologiques expliquent nos *Weltanschauungen*. Ces structures, il ne s'agit pas de les décrire, mais de les expliquer en lien avec les mécanismes culturels qui les déterminent. Parallèlement, de telles analyses montrent qu'il ne suffit pas d'étudier les fonctions et les effets des mythes dans la littérature ou les arts mais plutôt de considérer, encore une fois, *comment* et *pourquoi* ces derniers peuvent expliquer l'ensemble des productions humaines.

Les hypothèses de Campbell présenteraient donc l'intérêt de n'être point exclusivement destinées à l'étude de la littérature mais de mêler dans un même ensemble des récits, des fragments de philosophie, des paraboles religieuses, des œuvres d'art de toute sorte – en somme, tout ce qui est le produit des croyances, des pensées, des sentiments humains. C'est bien un intérêt, majeur, des *cultural studies* que de subsumer la littérature sous la

---

25. *Ibid.*



catégorie, plus vaste, de fiction. Dans ce cadre, on le devine, le comparatisme n'est plus simple littérature comparée, fût-elle, générale, fondée « sur des ressemblances, sur des coïncidences », « moins soucieuse de savoir encyclopédique que de suggestion »<sup>26</sup>.

On ne voit d'ailleurs pas bien pourquoi, après tout, le comparatisme ne devrait confronter entre eux que des récits et non point des théories et des interprétations qui, elles aussi, sont des fictions : « *interpretation are thus fictions; fictions in that sense that they are "something fashioned" – not that they are false, un factual, or merely "as if" thought experiments* »<sup>27</sup>. J'ajouterai que si la *monomyth theory* renouvelle si profondément notre rapport à la culture de masse, c'est parce qu'elle met au jour la manière dont celle-ci duplique, transforme ou subvertit les principes de la *high culture* – à partir de schémas communs, de motifs identiques. C'est pourquoi, elle a joué un rôle essentiel dans la constitution de l'imaginaire *New Age* – qui est l'assemblage syncrétique de pratiques et de croyances<sup>28</sup> – aussi bien que dans la philosophie postmoderne qui est fondamentalement collage, mixage et mélange d'éléments hétérogènes.

Il est vrai que les travaux de Campbell ont joué un rôle essentiel dans l'élaboration des nouveaux grands récits de notre *pop culture*. C'est ainsi que George Lucas, le réalisateur de *Star Wars*, film qui fait le lien entre le Nouvel Hollywood et le cinéma de masse de l'ère Reagan, a toujours revendiqué son film comme l'adaptation à l'écran des recherches de Campbell qu'il connaissait très bien depuis qu'il avait été étudiant à la *Southern California School of Cinematic Arts* ; et, à plusieurs reprises, il a affirmé que le succès de sa saga était précisément dû à ce qu'elle mettait en scène les structures immémoriales mises au jour et interprétées

---

26. Pierre BRUNEL, introduction à P. BRUNEL & Y. CHEVREL (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 21.

27. Clifford GEERTZ, *Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 15.

28. On se reportera à Marilyn FERGUSON, *The Aquarian Conspiracy* (1980), véritable manifeste du *New Age* et à l'analyse qui en est proposée par Françoise CHAMPION, « Religieux flottant, éclectisme et syncrétisme dans les sociétés contemporaines » in Jean Delumeau (éd.), *Le Fait religieux aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1993, p. 741-772.

par Campbell<sup>29</sup>. On identifie d'ailleurs clairement, dans ce long conflit interstellaire, les grands moments du schéma campbellien – moments où se nouent les identifications inconscientes du spectateur : le monde ordinaire (Luke Skywalker sur Tatooine), l'appel de l'aventure (le message crypté de R2D2), le refus initial du héros (Luke récusé la quête jusqu'à ce qu'il apprenne la mort de son oncle et de sa tante), l'entrée dans l'inconnu, l'aide surnaturelle (en l'occurrence Obi-Wan Kenobi), le talisman (le célèbre *lightsaber* des Jedis et des Siths), les différentes luttes contre l'adversité et l'épreuve finale (la destruction de *Death Star*), la récompense, le retour en gloire au foyer. Mais, encore une fois, on aurait tort de croire que le modèle héroïque est simpliste ; il est pris *a contrario* dans un système de dédoublements successifs : Leia apparaît ainsi également en posture héroïque, faisant le lien entre les deux héros masculins, Luke, son frère jumeau, dont elle reproduit en miniature le parcours, et Han Solo qui contrefait, sur le mode de la parodie, le modèle du héros cynique et audacieux du western-spaghetti. On notera d'ailleurs que le même système de dédoublement – que Campbell a minutieusement analysé à travers le concept de *shadow* – explique aussi les relations entre Luke et Dark Vador, son père.

Cependant, on se souvient que pour Campbell, ces structures, loin d'être immuables, sont continuellement modifiées pour répondre aux attentes culturelles qui elles-mêmes déterminent nos aspirations inconscientes. C'est là tout le paradoxe résumé dans l'alliance des mots *anthropologie culturelle*. Car si la première vise à l'universalité, la seconde s'attache à des représentations particulières variant considérablement d'une époque à l'autre. La première dégage des archétypes – lesquels, au demeurant, jouent sur plusieurs plans –, la seconde étudie les variations que les déterminismes culturels imposent à ces derniers. Un exemple : si

---

29. On pourrait, naturellement, multiplier les exemples : Christopher VOGLER a écrit pour les studios Disney un rapport sur les théories campbelliennes – rapport qui a beaucoup servi lors de la réalisation de *Beauty and the Beast* (1991), *Alladin* (1992), *The Lion King* (1994). Ce rapport est devenu un ouvrage *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (1992) qui a servi d'ossature à la série *Matrix* (1999-2003). De même, Richard Adams, l'auteur de *Watership Down* (1974), n'a jamais caché sa dette à l'égard de la notion de *monomyth*, qui est également essentielle pour Neil Gaiman, le scénariste du roman-graphique *Sandman*, ou Joanne Rowling, l'auteur du célèbre *Harry Potter*.

l'on suit les démonstrations de Campbell, qui, en cela, s'inscrivent dans le sillage jungien, il existe une organisation archétypique – universelle et transhistorique, c'est-à-dire anthropologique – des figures féminines associant dans l'imaginaire trois motifs, des *imagos* : la Vierge, la Mère et la Putain<sup>30</sup>.

Cependant, si *Star Wars* captive davantage le public d'aujourd'hui que l'épopée de Gilgamesh, c'est parce que le film retravaille les contenus manifeste et latent du modèle héroïque dans un sens qui correspond plus étroitement aux attentes de la société néo-conservatrice qui était, précisément, en train de naître en 1977 et qui perdure depuis. Cette resémantisation passe essentiellement dans le film de Lucas par un renversement des rôles habituels. Aussi la princesse n'est-elle qu'en partie conforme au motif issu des traditions orales et de la comédie sentimentale : certes, elle tombe amoureuse d'un homme du commun, Han Solo, mais, d'un autre côté, elle est aussi une combattante, impliquée comme personne dans la guerre, prenant l'initiative à moult reprises. Cette variation sur la tradition héroïque s'explique culturellement par l'ambivalence à l'égard des femmes de

---

30. Je noterai au passage que le succès planétaire de Madonna tient précisément à la réorchestration de ces trois *imagos* – réorchestration qui excède de beaucoup les titres célèbres *Like a Virgin*, *Like a Prayer* ou *The Immaculate Conception*. Le vidéo-clip de *Take a Bow*, jeu réflexif sur les amours postmodernes et post-SIDA, joue ainsi systématiquement des représentations virginales, jusqu'à l'imposante statue qui, *in fine*, arbore le visage de Madonna selon un double mouvement d'identification et d'introspection. La même alliance – légèrement modifiée en pécheresse et sainte – se retrouve dans l'incarnation par Madonna d'Eva Perón, Evita, qui était elle-même surnommée la *Madonna de los descamisados*. C'est le même processus qui explique le paradoxe sur lequel *the Queen of the pop* a forgé sa célébrité : elle feint de se dénuder mais se pare d'accessoires qui masquent autant qu'ils révèlent cette nudité. C'est pour une raison identique que son livre, *Sex*, comme le clip d'*Open Your Heart*, et tous ses rôles sont littéralement recouverts de références, conformément à la pratique citationnelle de la postmodernité. Des chansons comme *Don't Stop* ou *Inside of Me* sont emplies d'emprunts à Walt Whitman et le clip de *Bad Girl* est une réécriture évidente, quoique pervertie, de *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders. En somme, la dialectique de la maman, de la vierge et de la putain justifie psychologiquement que Madonna ait cherché à se présenter comme une *good-bad-girl*, synthèse de « la *vamp*, de l'amoureuse et de la vierge », personnage éminent de la postmodernité qui si l'on en croit les sociologues, « se présente sous les traits de la femme impure : toilettes légères, attitudes hardies et lourdes de sous-entendus, métier équivoque, fréquentations louches » mais qui fait preuve également de « toutes les vertus de la vierge : âme pure, bonté native, cœur généreux » (Edgar Morin). Voir aussi Georges-Claude GUILBERT, *Madonna as Postmodern Myth*, Jefferson, McFarland, 2002.

l'Amérique d'alors, prise entre l'émancipation des *seventies* et l'annonce de la révolution conservatrice reaganienne<sup>31</sup> analysée avec une grande rigueur par Emilie Bourque-Bélanger à l'université de Sherbrooke au Québec.

Une telle hypothèse explique que si les productions du passé peuvent continuer à nous affecter, elles ne répondent pas nécessairement à nos attentes sociales, psychologiques et culturelles. De là à penser que l'actualisation est un gage de qualité, il n'y a qu'un pas que de nombreux culturalistes se sont hâtés de franchir faisant tomber toute distinction entre la littérature savante et la culture de masse, et esquissant, du même coup, un système d'analogies : tel scénario est pour nous ce que telle histoire ancienne était à l'humanité de ce temps — et même, tel ou tel *medium* nous est aujourd'hui ce qu'était la littérature pour les lecteurs d'hier. C'est bien ce que fait, par exemple, Florence Dupont lorsqu'elle compare, notamment à partir de l'étude du modèle héroïque, *L'Odyssée* homérique et *Dallas*, le monde cruel des prétendants d'Ithaque et l'univers impitoyable de la famille Ewing.

\*

Qu'on le veuille ou non, depuis une quinzaine d'années, un *cultural turn* s'est produit, comme il y eut un *linguistic turn* aux Etats-Unis à la fin des années 1960 et en Europe au penchant des années 1980.

On peut toujours voir dans de telles études qui, considérant que la littérature n'est qu'une production culturelle parmi d'autres, s'intéressent moins à la qualité formelle des œuvres qu'à leurs enjeux psychologiques, sociaux, anthropologiques ou ethno-folkloriques, un regrettable nivellement, une fâcheuse indistinction, une déplaisante descente des Belles-Lettres de leur piédestal. Et faire un véritable « crime de civilisation »<sup>32</sup> du rapprochement, audacieux, de *Three Little Pigs*, de la légende de Gilgamesh, des épopées homériques, des romans de Joyce, des

---

31. Émilie BOURQUE-BELANGER, « Les femmes violentes dans le cinéma hollywoodien à l'ère Reagan » in *Communication, Lettres et Sciences du langage*, publication de l'Université de Sherbrooke, vol. II, n° 1, 2008, p. 21-40.

32. Michèle GALLY, *op. cit.*

exploits de Captain American ou de Batman, de la saga *Star Wars* et des clips de Madonna.

On y peut voir à l'inverse une possibilité de renouvellement des études littéraires qui, sans être tout à fait moribondes, se sont, tout de même, quelque peu essoufflées ces derniers temps. Essoufflement bénin, ou suffocation avant la paralysie, puis la mort ? Marie-Jeanne Rossignol décrivait la situation, sans fard, dans un article récent : « puisqu'on se renferme de plus en plus sur des formations CAPES-agrégation, il y aura encore moins de gens qui feront des lettres et sciences humaines et des humanités en France », et « les départements auront à gérer [...] une diminution mécanique des postes vu l'évolution prévisible des effectifs étudiants »<sup>33</sup>. C'est également là l'avis d'Armand Mattelard et d'Erik Neveu qui citent l'exemple d'un étudiant affirmant sans ambages : « la plupart d'entre nous préfèrent Madonna à Mozart [...] Bref, nous sommes les enfants de notre temps »<sup>34</sup>. Pour eux, le culturalisme ouvre la voie d'un possible salut.

Il est indubitable qu'une telle méthode permet de tisser des liens étroits avec les nouvelles disciplines des sciences humaines et d'accorder, par exemple, une place importante à la *memetic theory*, laquelle, connaissant depuis une dizaine d'années de nouveaux développements, s'impose comme indispensable à qui veut étudier les transferts de concepts d'un champ à l'autre du savoir humain, aussi bien qu'à tous ceux qui s'intéressent à la transmission des modèles culturels.

Quoi qu'il en soit, l'interrogation de William Marx me semble à cet égard s'imposer d'elle-même : « vaut-il mieux maintenir coûte que coûte un enseignement spécialisé de la littérature, en sachant qu'il a perdu toute valeur auprès du corps social, ou bien l'intégrer dans une approche globale de la culture où le peu de littérature qui subsistera représentera à nouveau quelque chose ? Pour provocante qu'elle soit, la question invite au moins à poser un regard nouveau sur des études culturelles très décriées de ce côté-ci de l'Atlantique, et qui pourraient pourtant, malgré les

---

33. *Ibid.*, p. 30.

34. A. MATTELART & E. NEVEU, « *Cultural Studies' Stories*. La domestication d'une pensée sauvage », *Réseaux*, n° 80, Volume 14, CNET, 1996, p. 26.

Littérature savante, culture de masse

apparences, réamorcer une seconde période d'expansion de la littérature »<sup>35</sup>.

Sébastien HUBIER  
Université de Reims Champagne-Ardenne

---

35. William MARX, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Minuit, 2005, p. 170.