



HAL
open science

Entre marge et centre, réalité et idéalisation: le récit villageois en tension autour de 1848 (Allemagne, Pays tchèques, Russie)

Cécile Gauthier

► **To cite this version:**

Cécile Gauthier. Entre marge et centre, réalité et idéalisation: le récit villageois en tension autour de 1848 (Allemagne, Pays tchèques, Russie). Cécile Gauthier. Auerbach, Grigorovitch, Němcova : trois récits villageois autour de 1848, 6, Editions et Presses Universitaires de Reims, pp.285, 2017, Héritages critiques, 9782374960302. hal-03066403v1

HAL Id: hal-03066403

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03066403v1>

Submitted on 15 Dec 2020 (v1), last revised 23 Mar 2023 (v2)

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.

Entre marge et centre, réalité et idéalisation : le récit villageois en tension autour de 1848 (Allemagne, Pays tchèques, Russie)

Cécile Gauthier

Origines et contours du récit villageois

Au fil des lectures critiques, on rencontre une grande diversité dans la terminologie littéraire rattachée, de près ou de loin, au récit villageois et aux autres formes narratives susceptibles de relever de la littérature paysanne (*Bauernliteratur*), telles que l'histoire, la nouvelle, le roman, parfois le conte. Les adjectifs se multiplient à l'envi, sans se recouper : villageois, mais également rural, rustique, champêtre, campagnard, pastoral, paysan, régionaliste. L'analyse générique est en outre complexifiée par les variations d'une langue à l'autre : en allemand *Dorfgeschichte* (histoire villageoise), *Bauernroman* (roman paysan) ; en tchèque *povídka z kraje* (conte¹ régional), *rolnický roman* ou *selský roman* (roman paysan) ; en russe, *деревенская история* (histoire de village), quand le terme de *Dorfgeschichte* n'est pas tout simplement repris tel quel². Ces difficultés, voire ces résistances, à traduire suggèrent à la fois le caractère « local » de cette littérature, et la possibilité d'appropriations diverses. La circulation des mots, preuve des transferts culturels en cours, montre que ce genre ne doit pas être enfermé dans les limites du national : à cet égard une étude comparative permet de saisir la pleine dimension transnationale, en l'occurrence, dans cet ouvrage, européenne, de cet objet d'étude³.

Un sous-genre, plutôt qu'un genre ? Il semble certes difficile de définir des critères normatifs, exclusifs, pour cerner ce qui serait un « genre » clairement définissable, d'autant plus que l'ancrage réaliste et contemporain (le plus souvent) de ces récits les lie sans doute plus que d'autres à leur contexte. On peut ainsi émettre l'hypothèse que la structure économique de la société russe, extrêmement défavorable à la plus grande part des paysans, puisque fondée sur le servage⁴, rend assez malaisée le mariage de l'idylle et du réalisme, qui est l'une des réalisations fréquentes, et débattues, du récit villageois. Diane Meur, auteur de l'article « Histoire villageoise » dans le *Dictionnaire du monde germanique*, préfère d'ailleurs parler, plutôt que de « genre littéraire », d'une « simple veine d'inspiration », ayant « donné lieu à des productions extrêmement disparates d'un point de vue narratif, stylistique et thématique⁵ ». Elle inclut ainsi dans l'histoire villageoise aussi bien des romans que des nouvelles. Tout en étant consciente de ses limites, nous emploierons néanmoins ce terme (dans la lignée de Rudolf Zellweger, Uwe Baur ou Josephine Donovan), en cherchant à tenir un juste milieu entre la vaine recherche d'une définition normative et le chaos notionnel et terminologique qui empêcherait de saisir les contours de ce qui constitue néanmoins, jusque dans sa diversité (que l'on pourrait précisément comprendre comme un des éléments de « localisme » aux fondements du récit villageois), un type de texte identifiable, auquel est souvent adossé une réflexion théorique. Plus déterminant : on peut le considérer comme le produit d'une époque, même plus précisément d'une décennie, celle du *Vormärz*, pleine d'espoirs, de rêve de justice sociale et de reconnaissance de la valeur, esthétique et politique, du « peuple ». La labilité du genre,

¹ Il existe plusieurs mots en tchèque pour désigner un conte, notamment *pohádka*, « le conte de fée », *povídka*, traduit par « conte », « récit », « nouvelle », ainsi que *báchorka*, synonyme rare et quelque peu vieilli de *pohádka*.

² Voir la citation de Tourgueniev dans l'article de Luba Jurgenson, p. 212.

³ Voir l'étude récente de Josephine Donovan sur ce qu'elle appelle le mouvement littéraire des écrivains de la couleur locale. Elle fonde son travail sur un corpus irlandais, écossais, français et germanique. Le titre de son livre donne justement à voir d'emblée cette diversité, malgré une inspiration commune : *European Local-Color Literature : National Tales, Dorfgeschichten, Romans champêtres*, New York /London, Continuum, 2010. Voir également les travaux de Cécile Roudeau sur la littérature américaine, notamment son livre *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture. Récits, genre, lieu*, Paris, PUPS, 2012. Son corpus est constitué de récits de Nouvelle-Angleterre de la fin du XIX^e siècle.

⁴ Il fut aboli en 1861.

⁵ Diane Meur, *Dictionnaire du monde germanique*, sous la dir. de Elisabeth Décultot (et al.), Paris, Bayard, 2007, p. 493.

avant et après 1848, traduit en partie les métamorphoses de ces espoirs et du programme esthétique les accompagnant.

Le récit villageois a ses origines en pays germanique, ce qui explique l'importance première, pour ce sujet, du terme *Dorfgeschichte*. Nous préférons en français faire usage du terme de « récit », pour sa plus grande ampleur, ce qui permet en outre de privilégier celui d'« histoire » pour désigner le corpus germanique. Si le *Bauernroman* se développe dès les années 1830 en Suisse, avec les romans du pasteur bernois Jeremias Gotthelf, la *Dorfgeschichte* pour sa part fait vraiment son apparition sous cette dénomination dans les années 1840. Berthold Auerbach en est présenté comme le fondateur, même s'il convient de citer également Alexander Weill, auteur alsacien, de confession juive comme Auerbach. Ses premières publications, parues en allemand en 1843 sous le titre *Sittengemälde aus dem Elsässischen Volksleben (Tableaux de mœurs de la vie populaire en Alsace)*, sont traduites par lui en français en 1853 (ce qui constitue selon Zellweger un signe du retard du mouvement rustique français sur la vogue de la *Dorfgeschichte* en pays germanique). La préface à ses *Histoires de village* commence par une affirmation aux accents revendicatifs :

Le premier j'ai écrit des histoires de village. Né dans un hameau alsacien, élevé parmi des campagnards de différentes religions, j'ai, dès l'âge de vingt ans, essayé de retracer du village les peines et les joies, les amours et les haines, les labeurs et les fêtes, les mœurs et les coutumes, en un mot, la double vie du corps et de l'esprit.⁶

On devine que Weill se sent spolié par le succès de son concurrent, et par ce qu'il considère sans doute comme une paternité usurpée. On notera en passant que, de Berne à la Souabe et à l'Alsace, la terre d'éclosion du récit villageois (du moins pour la littérature de l'Ouest de l'Europe) dessine un triangle assez restreint dans l'espace, mais dans le même temps transfrontalier – à l'image du récit villageois, circulant entre local, national, et transnational.

Le nom de George Sand doit être également cité parmi les auteurs fondateurs des années 1840 : ses premiers « romans champêtres » ou « berrichons » – plutôt que « villageois » – sont en effet contemporains des récits d'Auerbach, et se suivent tout au long de la décennie, jusqu'au début des années 1850⁷. Cette veine littéraire était bien dans l'air du temps, marqué par l'émergence du « peuple », aussi bien comme objet de curiosité nouveau que comme sujet artistique (et sujet politique en devenir). La création et la circulation de cette littérature sont soutenues par tout un réseau de riches transferts culturels : un exemple significatif en est donné avec Max Buchon, Franc-Comtois exilé en Suisse dans les années 1850, en raison de ses sympathies républicaines. Lui-même, poète et traducteur d'Auerbach, de Johann Peter Hebel et de Gotthelf, était un ami de George Sand, ainsi que de Champfleury et de Courbet : ce réseau nous ramène à la place centrale occupée par le sujet rural et villageois dans les débats des années 1850 sur le réalisme pictural et littéraire, en France comme en Allemagne.

Comment définir le récit villageois ? Pour Diane Meur, le seul point commun des romans ou nouvelles désignés par le terme de *Dorfgeschichte* est « de se dérouler dans un cadre rural contemporain et de centrer l'action sur des protagonistes présentés avec vraisemblance⁸ ». Elle cherche plutôt la cohérence de ce corpus dans sa dimension historique comme réaction littéraire, parmi d'autres, à « la crise de l'ordre féodal » : « l'histoire villageoise est un produit caractéristique des temps modernes, en tant qu'elle pose comme préalable l'avènement politique du peuple – conçu comme essentiellement

⁶ Alexandre Weill, *Histoires de village*, Paris, Hachette, 1860, Préface, p. I. Sur Weill, voir Rudolf Zellweger, *Les débuts du roman rustique : Suisse-Allemagne-France : 1836-1856*, Paris, Slatkine Reprints, 1978 (1941), p. 36-40. L'ouvrage de Zellweger constitue une monographie de référence sur le roman rustique.

⁷ *Jeanne*, 1844 ; *Le Meunier d'Angibault*, 1845 ; *Le Péché de M. Antoine*, 1845 ; *La Mare au Diable*, 1846 ; *François le Champi*, 1848 ; *La Petite Fadette*, 1848 ; *Les Maîtres sonneurs*, 1853. George Sand proposait de rapprocher la trilogie de *La Mare au Diable*, *François le Champi*, et *La Petite Fadette* sous le titre de *Veillées du Chanvreux*.

⁸ Diane Meur, *op. cit.*, p. 493, pour cette citation et la suivante.

paysan ». Ce peuple accède donc à la dignité de personnage littéraire, mais on attend également de lui qu'il soit source d'inspiration (à défaut d'être véritablement créateur d'une littérature *écrite*) et qu'il constitue, au terme d'une éducation, une communauté de lecteurs. Le récit villageois nous renvoie donc aux problématiques de la littérature « populaire », dans la complexité de ses acceptions : littérature *sur* le peuple, ou littérature *pour* le peuple. Auerbach a précisément publié en 1846 un traité intitulé *Écrit et peuple (Schrift und Volk)*⁹, et on peut lire les *Histoires villageoises de la Forêt-Noire* comme une application des idées libérales qu'il défend dans ce traité, en vue de réconcilier, dans une littérature à vocation d'harmonie nationale, des classes sociales qui se méconnaissent et ne s'entendent pas, au sens littéral du verbe. Un enjeu esthétique et politique tout particulier réside en effet dans l'usage des langues régionales : de quelle manière transcrire ou traduire cet idiome dans le récit ? L'art poétique de Sand à cet égard est formulé dans le célèbre avant-propos de *François le Champi*, dans lequel l'ami R. suggère à l'auteur de s'inspirer de l'histoire entendue le jour d'avant à la veillée, mais de la narrer en poursuivant une double exigence :

Tiens, commence, raconte-moi l'histoire du *Champi*, non pas telle que je l'ai entendue avec toi. C'était un chef d'œuvre de narration pour nos esprits et pour nos oreilles du terroir. Mais raconte-la moi comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan devant lequel tu ne voudrais pas dire une phrase, un mot où il ne pourrait pas pénétrer. Ainsi tu dois parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan.¹⁰

La quête de cet idéal esthétique de simplicité est une quête de vérité¹¹, sur le plan éthique et poétique. Cette image de dialogue idéal, avec au centre l'écrivain lui-même issu (plus ou moins) du peuple paysan et revenant au peuple, fait de l'auteur éduqué un médiateur, et même un traducteur, entre des groupes sociaux souvent étrangers les uns aux autres. Mais disons-le d'emblée : les récits villageois sont bien plutôt une littérature sur le peuple, pour les classes éduquées, avec tous les risques de sentimentalisme et/ ou d'exotisme que cela implique, qu'une littérature pour le peuple – lequel se tourne davantage vers la littérature d'almanach.

Il n'empêche que les frontières ne sont pas si étanches entre l'une et l'autre, et les origines du récit villageois combinent aussi bien des références « nobles » (comme la pastorale et l'idylle, notamment les idylles du Suisse Salomon Gessner extrêmement populaires depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle) que des formes courtes et populaires, destinées au « peuple » (telles les histoires morales typiques de la littérature d'édification), voire en partie inspirées de ses traditions (chanson, conte, histoire orale...). Auerbach célèbre ainsi dans *Schrift und Volk* la mémoire de Hebel, célèbre pour ses *Alemannische Gedichte* (1803), des poèmes rédigés en dialecte alémanique, et qui contribua par des récits courts à *L'Écran de l'Ami rhénan (Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds)*, l'almanach du Pays de Bade¹². Il faudrait en outre ajouter le succès, dans les premières décennies du XIX^e siècle, des tableaux de genre ou de la veine comique, qui peuvent prendre le microcosme villageois pour cadre : c'est le cas dans le livre d'Immermann *Les aventures du baron de Münchhausen : une histoire en arabesques (Münchhausen : eine Geschichte in Arabesken, 1839)*, en particulier dans la section consacrée à la « Grand'Cour » (Oberhof), une pittoresque communauté paysanne régie par un vieillard

⁹ Voir Auerbach, *Schriften zur Literatur*, éd. par Marcus Twellmann, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, p. 7-173.

¹⁰ George Sand, *La Mare au Diable (1846). François le Champi (1848)*, éd. par P. Salomon et J. Mallion, Paris, Garnier Frères, 1981, p. 217.

¹¹ Sur l'importance de la notion de vérité pour Sand, et la distinction qu'elle opère entre la réalité, « changeante », « éphémère », et la vérité, « immuable » et « éternelle », voir Pascale Auraix-Jonchière, « La poétique du conte dans les romans champêtres, une clé pour l'idéalisme ? L'exemple de *La Petite Fadette* », dans Damien Zanone (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, notamment p. 27-28.

¹² Voir le texte d'Auerbach « Ein Kranz auf Hebel's Haupt », dans *Schriften zur Literatur*, éd. par Marcus Twellmann, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, p. 13-16. La corrélation entre les deux auteurs est soulignée par leur traducteur, Max Buchon, qui rassemble en une même édition les *Histoires villageoises de la Forêt-Noire* et des poésies de Hebel.

sage mais facétieux. Ces quelques chapitres formant un récit dans le récit auraient tout particulièrement influencé Auerbach¹³. La veine comique de ces tableaux de genre prisés par le goût *Biedermeier* n'exclut pas une dimension sérieuse, révélatrice de la métamorphose en cours du paysan. Le sujet paysan, traditionnellement en bas de la hiérarchie des genres, était en effet dans les siècles précédents soit tourné en ridicule dans la comédie, soit totalement désincarné dans la pastorale. Cette dimension sérieuse, sur laquelle insiste Weill, serait la conséquence d'un regard nouveau, informé et soucieux d'exactitude, porté sur le paysan :

Le paysan de la littérature était jusqu'alors ou un gentilhomme travesti, enrubanné, portant houlette, ou un manant, un rustaud, une brute sans cœur et sans poésie. Mes paysans et paysannes, je les avais vus en chair et en os dans leur costume national. Seulement, en passant par le creuset de l'art, ils ont pris certains contours de mon idéal, et ils portent l'empreinte de mon esprit.¹⁴

On voit dans ces quelques lignes résumées à la fois les difficultés propres au récit villageois (tenir le juste milieu entre deux extrêmes aussi infidèles l'un que l'autre à la supposée *vérité* du paysan) et les questions théoriques qu'il soulève : le récit villageois est en effet lié de très près aux débats sur le réalisme cristallisé au tournant des années 1840 et 1850, en Allemagne, en France, en Russie, un réalisme qu'il faut envisager dans sa double dimension esthétique et socio-politique.

Des récits « réalistes » : le paysan tel qu'il est ou tel qu'il devrait être ?

Il convient en effet d'ajouter encore d'autres modèles à ceux précédemment cités, et notamment le roman historique / réaliste historique, dont le récit villageois, nous rappelle Zellweger, est directement issu. On pense bien sûr à Walter Scott, qui constitue une référence incontournable à l'époque pour bien des romanciers européens, et auprès duquel Auerbach reconnaît sa dette, ou encore à Balzac ou Dickens, dont la notoriété s'étend bien au-delà des frontières nationales. L'émergence des histoires villageoises dans les années 1840 recoupe également, eu égard à cette esthétique réaliste, la vogue européenne du genre de la physiologie, consistant en de petites études de mœurs souvent humoristiques, mi-descriptives mi-narratives, et accompagnées d'illustrations. La déferlante de ces textes bon marché dans le Paris du tout début des années 1840 a fait des émules jusqu'en Russie, où la prose était depuis les années 1830 en pleine expansion. Un des premiers textes de Grigorovitch, *Les joueurs d'orgue de Barbarie à Pétersbourg (Петербургские Шарманщики)*, 1845) est précisément une contribution à *La Physiologie de Pétersbourg (Физиология Петербурга)*, projet lancé par l'écrivain Nekrassov. Si la physiologie est plutôt à l'origine consacrée à l'observation des mœurs citadines, elle adopte en Russie un autre visage puisque s'y développent les physiologies rurales, plus couramment appelées « essais physiologiques ». Un exemple fameux en est l'ouvrage en quatre volumes intitulé *Nouvelles, contes et récits du cosaque Louganski (Повести, сказки и рассказы казака Луганского)*, 1847), dans lequel l'écrivain et lexicographe Dahl réunit des textes rassemblés depuis une quinzaine d'années, constituant ainsi une sorte de galerie ethnologique de la vie paysanne russe. On peut également renvoyer à la célèbre nouvelle « Le Putois et Kalinytch », qui ouvre les *Récits d'un chasseur* de Tourgueniev, et dont l'acuité descriptive, ethnographique comme « sociologique », est mise au service de la quête de vérité par la littérature. Ce texte est exactement contemporain du *Village* de Grigorovitch : *Le Village* est paru dans les *Annales de la patrie (Отечественные записки)* en décembre 1846, et « Le Putois et Kalinytch » dans la célèbre revue *Le Contemporain (Современник)* en janvier 1847. Tous deux se disputent le titre de premier récit russe à avoir introduit en littérature le sujet paysan dans sa vérité sans fard.

¹³ Voir le texte « Immermann », dans *Schriften zur Literatur*, op. cit., p. 245-248.

¹⁴ Alexandre Weill, *Histoires de village*, op. cit., p. I-II.

Comme le montrent les diverses parentés que nous venons d'énumérer, la littérature villageoise, que l'on imagine souvent vouée à la célébration des vertus d'un monde rural « pré-moderne », s'inscrit elle-même dans le processus de la modernité, notamment en tant qu'elle participe de l'émergence du réalisme. Mais de quel(s) réalisme(s) parle-t-on ?

Les trois récits que nous présentons dans ce volume présentent une réalité contemporaine et évoquent tous la vie au village de façon concrète : traditions, coutumes, métiers, travaux des champs, topographie du village... Ce peut être sous forme de petits tableaux ou scènes de genre relativement autonomes (la « vie champêtre » dans *Ivo*, les jeux enfantins, les scènes de veillée, les fêtes religieuses) ou encore de pratiques illustrées directement dans les actions et les dialogues des personnages (tribunal populaire, marchandage d'un animal)... Ces divers tableaux sont censés être « vrais » : Auerbach revendique l'authenticité des mœurs et coutumes qu'il présente, tirées de son village natal de Nordstetten qu'il n'hésite pas à nommer. C'est intentionnellement, explique-t-il dans la préface, qu'il a refusé de se tourner vers la représentation, certes plus spectaculaire, des grands événements du passé, de l'Histoire monumentale. Il ambitionne à rebours de donner forme à « tous les aspects de la vie paysanne contemporaine » (« alle Seiten des jetzigen Bauernlebens »). Sa démarche est donc réfléchie par lui-même comme étant réaliste.

Les textes du corpus ouvrent une fenêtre au lecteur sur un monde qu'il méconnaît souvent, pour des raisons géographiques (Auerbach remarque ainsi dans sa préface que les spécificités régionales sont plus marquées en Allemagne que dans des pays plus centralisés comme la France), ou encore sociales, et ce d'autant plus que l'écart est grand entre les classes opposées, d'où le choc causé par *Le Village* et *Anton* en Russie. On pourrait aller jusqu'à parler de méconnaissance « ethnique », le paysan étant perçu, en bonne ou en mauvaise part, comme un être différent, « primitif ». Cela est nettement illustré, et sur un mode accusatoire, par Grigorovitch, à travers son portrait des maîtres : des citadins, évidemment francophones, venus à contrecœur passer l'été à la campagne parce qu'il faut bien s'occuper du domaine. Ils s'ennuient, et un de leurs divertissements va consister en l'organisation d'un mariage (celui de l'orpheline Akoulina), puisqu'ils ont entendu dire que c'était un rituel typique et coloré. Les scènes de la vie paysanne sont donc au sens premier pour eux un objet mis à distance, un *spectacle*. Le ton violemment sarcastique du narrateur dénonce le gouffre opposant les deux pôles de la société et mettant en jeu la position du lecteur lui-même. En effet, le rapport des maîtres aux paysans (notamment les affirmations du barine qui « adore parler avec ces gens », lesquels peuvent s'avérer si drôles¹⁵), est dépeint de telle façon qu'il renvoie en miroir au lecteur une certaine image qui n'est peut-être pas éloignée de la sienne. Il y a de fortes probabilités pour que celui-ci soit cultivé, citadin, sans doute curieux des mœurs rurales, qu'il pourrait bien lui aussi considérer avec un œil amusé et extérieur, étranger – voire méprisant. De façon plus ambiguë, cette accusation pourrait même s'étendre à la littérature elle-même : la veine villageoise, rurale, champêtre, dans son ensemble, n'est en effet pas toujours à l'abri de ce type de déformations. Mais l'accusation de Grigorovitch dessine dans le même temps une nouvelle voie pour la littérature, en désignant sur un mode ironique ce qui est, très sérieusement, le nouvel objet à traiter : « les moujiks et les bonnes femmes¹⁶ ». L'indignation face au scandale que constitue la condition paysanne dicte à l'écrivain son devoir, éthique et esthétique. Grigorovitch répond à cette exigence en renversant le point de vue pour adopter celui des paysans.

Ce renouvellement de la perspective ne suppose pas solution de continuité avec ce qui a précédé. Ainsi la poétique de ces récits est marquée par une forme de réalisme ethnographique issue du romantisme, particulièrement attentive à la culture populaire dans son aspect poético-linguistique : l'écrivain a le souci de restituer le parler des paysans, les proverbes, considérés comme réceptacles d'une sagesse ancestrale, voire la spécificité régionale de la langue, ce qui nécessite parfois une explication et/ou un

¹⁵ Voir dans le présent volume p. 113.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

commentaire, dans le texte ou en note – cette dernière pratique rappelant l'exercice de la traduction. Cette langue est souvent imagée¹⁷, ce qui suggère à la fois l'acuité de l'expérience du réel, avec lequel le paysan serait plus en prise, et la créativité innée de cet homme perçu comme « primitif », dont l'expression serait naturellement poétique. Cette propension à l'image est donc un trait caractéristique de la langue paysanne, ou, plus exactement, de sa représentation littéraire : la frontière n'est pas toujours nette entre enregistrement de la langue populaire et invention de l'auteur (ce qui renvoie finalement aux ambiguïtés du réalisme en art, qui prétend ne faire que reproduire, mais, justement, « prétend »).

Les récits villageois sont aussi souvent ponctués de chants paysans, témoignages de la grande entreprise de collecte romantique des trésors de la culture populaire. Dans les *Histoires villageoises de la Forêt-Noire*, ces chants constituent, au sein du texte, le lieu d'accueil privilégié de la langue régionale souabe. Auerbach affirme la dimension mémorielle et ethnographique de son œuvre en transcrivant des chants encore jamais répertoriés, les sauvant ainsi de l'oubli. Grigorovitch lui aussi transcrit des chants populaires, lesquels, reprenant les prénoms des personnages de la fiction, entrent en résonance avec celle-ci, anticipant ou commentant l'action. La poésie, par exemple celle du poète Koltsov, lui-même issu du monde paysan, prend le relais de la voix inaudible de la jeune orpheline¹⁸. L'écrivain recourt donc au mode d'expression considéré comme le plus propre à la paysannerie, et surtout, il affirme et démontre, dans la lignée d'une Sand, la nature profondément poétique de l'âme paysanne, et d'une poésie toute d'*instinct*. Le narrateur ne cesse d'ailleurs d'affirmer tout au long du récit l'incapacité qu'a Akoulina à accéder à la pleine conscience et expression de ses sentiments, ce qui la condamne à ce mutisme tragique qui ne trouve artistiquement un exutoire que dans le dispositif des épigraphes, lieux de l'épanchement et de l'élégie, ou dans quelques tableaux de solitude apaisée au sein de la belle nature, à la fin du chapitre II.

Le fait que la consolation par la poésie soit dans le récit de Grigorovitch principalement cantonnée aux marges du récit nous renvoie à la diversité des réalisations du « réalisme » dans les littératures européennes, en l'occurrence à « l'école naturelle » en Russie. La tonalité du *Village* diffère des deux autres récits de ce volume : beaucoup plus sombre, grinçante, désespérée, elle serait au service d'un réalisme non complaisant, qui montre le monde paysan tel qu'il est, dans son dénuement, sa violence, sa misère sociale et morale. D'autres exemples existent, et non des moindres : les romans champêtres de Sand sont en partie une réponse à la noirceur de la peinture faite par Balzac dans *Les Paysans* (roman inachevé commencé en 1838, et paru en feuilleton en 1844). De fait pour Sand un réalisme trop cru peut manquer sa cible :

Certains artistes de notre temps, jetant un regard sérieux sur ce qui les entoure, s'attachent à peindre la douleur, l'abjection de la misère, le fumier de Lazare. Ceci peut être du domaine de l'art et de la philosophie ; mais, en peignant la misère si laide, si avilie, parfois si vicieuse et si criminelle, leur but est-il atteint, et l'effet en est-il salutaire, comme ils le voudraient ?¹⁹

La réponse risque fort d'être négative : une telle peinture peut s'avérer contre-productive car susceptible de nourrir la crainte de la classe paysanne, classe laborieuse, classe « dangereuse ». Quant au paysan qui souffre, l'art échoue à jouer auprès de lui le rôle de consolation qui est le sien dans l'optique de Sand. Il est vrai que le roman de Balzac, lequel n'est certes pas célébré pour avoir embrassé la cause du peuple mais pour avoir traduit la complexité des rapports sociaux, ne relève pas de la veine sociale ou

¹⁷ Un exemple, parmi tant d'autres : l'assimilation entre la jeune fille et le bouleau. Le sort réservé au « fin bouleau » livré aux intempéries, dans la chanson populaire russe ouvrant *Le Village*, préfigure la cruelle destinée d'Akoulina. Dans le premier paragraphe de *Bára la sauvageonne*, on retrouve ces arbres longs et minces, qui viennent égayer le paysage, à l'image de Bára qui elle aussi dispense malice et joie de vivre au village.

¹⁸ Voir les vers au début du chapitre IV : « L'âme s'apprête à bondir/ De ma jeune poitrine./ Être libre elle désire./ Veut une vie différente ! »

¹⁹ George Sand, *La Mare au Diable*, éd. par P. Salomon et J. Mallion, Paris, Garnier Frères, 1981, p. 9.

philanthropique qu'adopte en partie le réalisme en Russie, dans la lignée, entre autres, de la romancière française, très admirée par les écrivains russes²⁰. Si Grigorovitch expose aux yeux du lecteur le sordide quotidien de son héroïne orpheline, on peut l'interpréter comme un désir de lui faire prendre conscience du caractère intolérable de la situation dans les campagnes russes. On retrouve là la fonction critique confiée à la littérature en Russie, en l'absence de lieux de débats dans la presse, muselée par la censure. Sans doute serait-il excessif de lire ce récit, ou le suivant, *Anton le pauvre hère*, comme des appels à la révolte, ainsi que le fait Mérimée à propos des récits paysans de l'écrivaine ukrainienne Marko Vovtchok (1857), dont la tristesse (autre nom du réalisme) est selon lui « de nature à encourager les serfs à éventrer leurs seigneurs²¹ » ; ne serait-ce tout d'abord que parce que les récits de Grigorovitch ne sont justement pas adressés aux serfs analphabètes et privés de tout libre arbitre. Les lecteurs visés sont les hommes éduqués, susceptibles d'exercer leur responsabilité en *agissant* – secouant par là une torpeur coupable, un des visages de l'*oblomovisme* dont souffre cette classe possédante, travers immortalisé par Gontcharov en 1859. Ainsi ces récits illustrent en quoi le souci de réalisme dans la représentation de la société a une portée sociale et politique, même s'il ne s'agit pas exactement d'une littérature « à thèse » – Jean Bonamour préfère parler, pour la littérature russe, d'une « littérature d'idées ».

N'est-il pas dès lors surprenant que le réalisme, dans le cadre du récit villageois, soit le plus souvent qualifié de réalisme poétique ou idéaliste, ou encore, dans les années 1850 en Allemagne, de réalisme bourgeois (*Bürgerlicher Realismus*). Est-ce un effet de la tradition littéraire et artistique de représentation du monde paysan, évoluant paisiblement au rythme des saisons, au sein de la « belle nature », lieu de l'idéal et de l'idylle ? Sans doute en partie. Mais cette volonté de poétiser, de « transfigurer » (*verklären*) ce monde peut découler aussi d'une conception de la littérature (et notamment du roman) comme étant au service du dévoilement de la vérité. Le récit villageois ne serait donc pas moins en prise avec la réalité : si l'auteur montre le paysan sous un jour poétique, c'est pour affirmer que cette dimension poétique est *aussi* vraie. C'est alors au lecteur de convertir son regard – la littérature étant instrument de la conversion. A cet égard, les deux récits de Grigorovitch sont peut-être moins éloignés de ce réalisme poétique qu'il n'y paraît : si l'écrivain n'avait peint la misère que sous un jour vicieux et criminel, métamorphosant le paysan en un être abject, Tolstoï en aurait-il retenu le devoir de vénération envers lui²² ? N'apparaît-il pas, à rebours, comme un modèle de patience et de sagesse, digne d'être imité ? Bien sûr, on peut se poser la question fondamentale du réalisme, réitérée à chaque époque : le paysan est-il vraiment ainsi ? Ou, pour reprendre, en la transposant, la distinction qu'aurait opérée Balzac (ou Sand²³ ?) entre sa propre poétique romanesque et celle de Sand, est-ce le paysan tel qu'il est, ou le paysan idéal, tel qu'il devrait être ? C'est-à-dire : si la justice régnait au village, si les inégalités sociales ou le servage étaient abolis, si le paysan était éduqué, sans pour autant avoir perdu son innocence naturelle à la Rousseau etc. On le voit, la question esthétique est indissociable de la question sociale et en ce sens le récit villageois veut faire advenir ce qu'il crée dans la fiction, à savoir

²⁰ Sand était très lue et admirée en Allemagne, en Europe centrale, en Russie. Němcová l'a lue, dans des traductions en allemand. L'influence de Sand doit donc être particulièrement prise en compte pour une étude comparative de cette littérature villageoise : voir notamment *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, dir. par Suzan van Dijk, CRIN, 30, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1995 ; et le livre de Françoise Genevray, *George Sand et ses contemporains russes. Audience, échos, réécritures*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²¹ Cité par Michel Cadot dans *Contes russes et ukrainiens, d'après Alexandre Afanassiev, Marko Vovtchok et Ivan Tourguéniev*, Paris, Hachettes littératures, 1999, p. 10. Mérimée ajoute à propos des nouvelles de Vovtchok : « Ici on les prendrait pour un sermon socialiste, et les honnêtes gens, qui n'aiment pas à voir les plaies saignantes, jetteraient les hauts cris. »

²² Voir la lettre de Tolstoï à Grigorovitch en 1893, rappelée dans l'article de Luba Jurgenson (note 14, p. 215).

²³ Voir l'article de Damien Zanone « Idéalisme/ Réalisme », dans le *Dictionnaire George Sand. Volume I. A-J*, sous la dir. de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, H. Champion, 2015, p. 543-551. Balzac aurait dit à Sand (à moins qu'elle n'ait elle-même la première présenté leurs « chemins » respectifs sous cet angle) : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est. Croyez-moi, nous avons raison tous deux. Ces deux chemins conduisent au même but. (...) vous faites bien de ne pas vouloir regarder des êtres et des choses qui vous donneraient le cauchemar. Idéalisez dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme. », p. 544.

la dignité du paysan, auparavant dégradé ou invisible car travesti sous des oripeaux d'emprunt. Faut-il alors parler d'utopie à propos du récit villageois ? Et quelle place faire à la rupture de 1848 dans l'interprétation de cette forme littéraire ? L'idéalisme des années 1840 aurait-il versé dans la nostalgie, le passéisme, accompagnant la réaction en cours dans bien des pays européens ? Mais en France et en Allemagne, le réalisme est théorisé dans les années 1850, et c'est au cours de cette décennie que les *Dorfgeschichten* connaissent leur plein essor : y a-t-il une inflexion dans leur lecture et leur interprétation, dans un sens justement plus conservateur ? Cette inflexion serait alors de nature déformante, si l'on associe bien l'éclosion des récits villageois dans les années 1840 à un contexte intellectuel et artistique bouillonnant, gros de l'ambition de transformer la société et de la croyance dans le pouvoir de la littérature à être une force d'action. A moins que ces ambiguïtés n'eussent déjà été présentes dans les récits des années 1840, inhérentes à cette forme littéraire ? Il semble bien en tous les cas que la pleine mesure du phénomène ne puisse être saisie que dans ce chevauchement, ce décalage apparent, ce continuum entre les décennies, qui met en cause le caractère trop radical des périodisations d'histoire littéraire.

Voix villageoises : entre unisson et dissension

Si les auteurs de récits villageois sont parfois en butte à des accusations d'idéalisation et de poétisation, c'est au prix d'une certaine distorsion dans la lecture, car la vie au village n'est pas toujours évoquée sous son meilleur jour. C'est évident pour les récits de Grigorovitch, mais les autres textes font également entendre des voix discordantes, même si le corpus que nous présentons dans cet ouvrage illustre bien l'ampleur du spectre des représentations de la réalité rurale, de l'idylle aux tableaux les plus sombres, les plus naturalistes.

Les *Dorfgeschichten* d'Auerbach sont sans doute les récits qui se situent le plus nettement dans une veine d'inspiration pastorale, dont un des caractères majeurs est de célébrer la paix, durablement installée dans un monde rural rêvé, en marge de l'histoire et de ses violences répétées. Le cadre villageois et champêtre rassurant, « moyen », susceptible d'être embrassé d'un regard, la beauté et l'harmonie de la vie paysanne traditionnelle, ritualisée, donc offrant des repères stables, s'écoulant paisiblement et sans surprise au gré des saisons, dans une communion avec une nature bienfaisante et protectrice : ces données sont centrales dans l'évocation du petit monde clos que constitue le village où se déroule l'ensemble des récits du recueil²⁴. Cette impression de microcosme protecteur est en outre accentuée dans *Ivo*, et tout particulièrement dans les premiers chapitres ici traduits, par le fait qu'il s'agisse d'un récit d'enfance : il s'y mêle une évocation rétrospective du temps passé, par un narrateur adulte, impliqué de façon intime dans ce qu'il faut comprendre comme une sorte d'autobiographie cryptée. Dans une veine sentimentale, le récit multiplie de charmants petits tableaux, reflet du caractère idyllique de l'enfance : jeux et disputes enfantins, attachement pour les animaux, plaisir des contes entendus et répétés à l'envi... Le narrateur porte un regard à la fois tendre et juste sur les comportements propres à l'enfance, les rapports de genre déjà bien ancrés, qui n'excluent pas les ambiguïtés (ainsi de l'amitié passionnée entre Ivo et son « Herzbruder » Clemens, dans la suite du récit, qui a son pendant dans le récit de Němcová avec Bára et Elška), les interrogations candides de l'enfant découvrant le monde. Cet apprentissage est aussi celui des premières désillusions, ce qui donne à la voix narrative l'occasion de se faire moraliste²⁵. Saisi par les doubles coordonnées du temps et de l'espace, le village est donc un lieu du passé, regardé à hauteur d'enfant avec des yeux émerveillés, et relaté par un narrateur nostalgique et prompt à l'idéalisation de ce paradis perdu. Si l'on ajoute à cela le fait déterminant que le village est, tout particulièrement en contexte germanique, l'incarnation privilégiée de la *Heimat* –

²⁴ Auerbach explique dans la préface qu'il a voulu représenter un village, de la première à la dernière maison. Le recueil met en place un système d'échos d'un récit à l'autre, notamment par le retour des personnages.

²⁵ Voir le dernier paragraphe du chapitre IV.

dans un rapport analogique entre « petite patrie » et « patrie » au sens supra-régional du terme, et que l'auteur, de confession juive, est en proie à un questionnement identitaire douloureux, en quête d'une *Heimat* qui échappe²⁶, on comprend que l'attachement au village, et sa possible idéalisation, puisse s'exprimer avec cette ferveur quelque peu pathétique.

Dans *Bára la sauvageonne* également, l'enfance est au cœur du récit : cette récurrence n'est sans doute pas le fait du hasard, et reconduit l'idée que le récit villageois serait une forme à fort « ancrage », entendu aussi bien comme ancrage local que comme ancrage intime, lequel se confond parfois avec cette territorialité, dans le cas d'une évocation directe par l'auteur des lieux de son enfance. Cela se vérifie pour Grigorovitch et Auerbach, mais aussi pour Sand ou Tourgueniev dans ses *Récits d'un chasseur*. Ce n'est certes pas directement le cas dans *Bára la sauvageonne*, mais Nĕmcová a déjà célébré dans *Babička* la vallée de son enfance (désormais rebaptisée « *Babiččino údolí* », la vallée de Babicka), et par ailleurs on devine que cette héroïne rebelle et éprise de liberté emprunte bien des traits à son auteure. On retrouve, dans le premier chapitre du récit où domine le mode itératif, et spécialement dans les évocations des moments de jeu au presbytère, cette superposition entre microcosme paysan et premier âge de la vie, tous deux des univers clos où s'ébat une enfance gaie et joueuse, dans un cadre protecteur et nourricier. L'idylle est par ailleurs une référence claire chez Nĕmcová du fait de l'horizon amoureux du récit : si le premier chapitre s'apparente à un tableau d'enfance, dans un cadre qui pourrait sembler immuable, l'intrigue s'accélère dès le début du deuxième chapitre, avec le projet de mariage d'Elška (nièce du curé et amie de Bára), qui vient contrecarrer son amour secret pour un beau médecin rencontré à Prague. Parallèlement à cette idylle contrariée, se laisse deviner l'amour inavoué de Bára pour le mystérieux garde-chasse : la naissance du désir, qui suscite un effroi indicible chez la jeune fille, est décrite selon les mêmes modalités que dans *Babička*, à propos du personnage romantique de Viktorka, ayant sombré dans la folie à la suite d'un envoûtement amoureux²⁷. Dans *Bára la sauvageonne*, l'idéal trouve à se réaliser et le récit se clôt favorablement par l'assurance du mariage de chaque jeune fille avec l'élu de son cœur – bien loin du récit de mariage forcé qui occupe une bonne partie du *Village*. Le mariage, motif romanesque s'il en est, est également une composante fondamentale du récit réaliste : signe et garantie d'intégration dans la communauté villageoise, il constitue un enjeu social et économique de première importance.

Le caractère idyllique, plus ou moins marqué, du récit villageois, ne signifie pas une méconnaissance des tensions qui sont bel et bien à l'œuvre dans le monde rural. La violence de l'histoire, l'existence des conflits armés (par exemple le souvenir des guerres napoléoniennes) et l'engagement militaire des paysans, contraints ou consentants, ne sont pas des mentions rares dans les récits villageois²⁸, autre preuve de leur ancrage historico-réaliste. Le monde paysan, s'il est rêvé comme un monde préservé, est bien lui aussi atteint par les mutations de la modernité. Il souffre également des discordes humaines et sociales entre les membres d'une communauté moins uniformément soudée que ne le laissent croire les croyances en une solidarité paysanne ancestrale. Les récits ne mettent pas nécessairement en scène une lutte des classes à proprement parler, mais le statut social des personnages joue un rôle central dans l'intrigue, au sein d'une société extrêmement hiérarchisée et déterminée par les rapports d'argent et / ou de prestige social. L'antagonisme de classe est sans surprise le plus criant dans le récit de Grigorovitch, puisque les maîtres ont tout pouvoir sur le devenir des serfs, comme le montre la décision arbitraire de marier Akoulina. Mais même dans une communauté plus égalitaire en apparence, la place sociale de

²⁶ Nous renvoyons à l'article de Hans Otto Horch dans ce même volume.

²⁷ Le récit enchâssé relatant l'histoire de la malheureuse Viktorka qui, après avoir noyé son enfant, erre comme une femme sauvage dans la forêt, constitue un morceau d'anthologie pour la littérature tchèque.

²⁸ De nombreux textes évoquent les stratégies des paysans pour éviter le service militaire, ainsi *La Pipe de guerre* d'Auerbach (un paysan se mutile volontairement), *Karla* de Nĕmcová (une mère déguise son fils en fille), ou *Anton le pauvre hère* (le frère du héros se cache dans un lieu retiré et vit de larcins). Comme le rappelle Antoine Marès à propos de l'Europe centrale, sans les paysans, « la défense de l'Empire autrichien serait impensable », *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995, p. 201. Le service militaire était passé à 10-14 ans au début du XIX^e siècle, puis à 8 ans en 1845.

chacun est bien déterminée, et celui qui prétend s'en écarter ne le fait pas sans risque. Bára par exemple est d'autant plus la cible des attaques que les portes du presbytère lui sont ouvertes, du fait de son amitié avec Elška : cette faveur suscite des jalousies. C'est que l'autorité de l'Eglise reste intacte : si Nĕmcová dresse un portrait favorable du bon curé, indulgent et hostile aux manifestations de superstition des paysans, Auerbach montre également le risque de dévoiement des pratiques religieuses. En effet l'accession à la prêtrise est avant tout perçue par les paysans, ainsi par le père d'Ivo, comme un moyen d'ascension sociale. L'éducation religieuse d'Ivo, hostile à la rigidité et la fausseté du dogme qui heurtent la sincérité de sa foi, tourne court et à la fin du récit le prêtre en herbe retourne à ses premières amours terriennes. La fin du récit de Nĕmcová est pour sa part tout à fait ambiguë, dans la mesure où l'héroïne à la fois se réconcilie avec le village, qui les a ostracisés, elle et son père, mais ne peut finalement y trouver sa place. Elle cherche un refuge encore plus loin, plus haut, dans les montagnes où l'emmène le garde-chasse, après de sa vieille mère, figure compensatrice de la mère que Bára n'a pas eue. Le fait de repousser le microcosme protecteur dans un autre lieu indique que le village, même s'il a pu être le cadre de l'idylle, est encore trop réaliste.

Le village comme entité littéraire accède à l'existence par une polyphonie très marquée. Les récits villageois font la part belle aux manifestations orales de ces cultures populaires que sont les cultures paysannes, c'est-à-dire qu'ils donnent à entendre une multiplicité de voix à travers de nombreux dialogues, des chants populaires (ainsi les joutes chantées entre les deux enfants, qui réactivent la tradition des bucoliques), des scènes de veillées où l'on raconte des contes et des histoires effrayantes. Il s'agit d'ailleurs d'un des rares moments au cours desquels Akoulina, quoiqu'avec un extrême effacement, participe à la vie communautaire, et ressent, à l'unisson avec les autres, les émotions que cherche à susciter le conteur²⁹. La polyphonie confère à la narration son caractère enlevé, vivant, pittoresque, d'autant qu'elle fait entendre les expressions populaires, les trouvailles linguistiques, les proverbes imagés, autant de sources d'un supposé bon sens paysan. La truculence des villageois, volontiers railleurs, peut prendre un caractère subversif, rejouant les rites carnavalesques mis en lumière par Bakhtine. Les moqueries lancées par Bára contre l'intendant (prétendant d'Elška), sous la forme d'une chanson populaire³⁰, rappelle la pratique du charivari par laquelle les jeunes hommes d'un village désapprouvaient le mariage d'une jeune fille avec un homme plus riche et plus âgé. Il faut d'ailleurs noter la transgression de genre qui s'exerce ce faisant, dans la mesure où Bára exécute là un rituel masculin.

Mais, si l'intendant a bien mérité d'être chahuté, ce n'est pas le cas de tous les personnages malmenés : cette expression villageoise bruyante et spontanée peut en effet se faire le porte-voix d'une condamnation de l'individu par la foule, révélant la facette sombre d'une communauté paysanne profondément conformiste et sujette aux commérages. Le récit villageois exerce alors sa fonction critique, mettant en questionnement la valeur de cette communauté qui certes protège, mais aussi étouffe les individus, leur refuse le droit à la différence, les contraint, en leur imposant, avec plus ou moins de violence, un mariage, une carrière professionnelle ou religieuse... L'instrument de la condamnation est la parole, une parole de jugement hâtif, de diffamation, qui circule et s'abat avec cruauté, sans appel, sur l'être faible ou marginal. La violence prend donc racine dans le discours, et tout particulièrement dans le geste de nomination, qui contraint l'autre à n'être que ce à quoi on le réduit. Considérons l'exemple des surnoms, très courants dans les récits : ils sont propres à la langue populaire, mais, bien plus, perçus comme un trait de style propre à la pittoresque langue paysanne, constituant l'expression rassurante d'un monde familial (à l'opposé du supposé anonymat de la vie citadine). Néanmoins, ils s'avèrent aussi à l'occasion des étiquettes encombrantes, s'apparentant à des stigmates. Les récits d'Auerbach multiplient les exemples de personnages marginaux, peinant à trouver une place dans la

²⁹ Voir le récit des veillées chez Domna dans le chapitre III.

³⁰ Voir dans le présent volume p. 173.

communauté, mis au ban en raison d'une difformité physique, telle Vefele qui est « marquée³¹ » par le fait qu'elle boite, ou encore d'une difficulté à agir à l'unisson des autres, comme le personnage éponyme du premier récit du recueil, Aloys, dit « Tolpatsch » (c'est-à-dire le « balourd », le « maladroit³² »), celui-là même que l'on retrouve dans *Ivo*, à travers la lettre qu'il envoie d'Amérique où il a émigré. Cette compassion particulière pour les personnages en marge chez Auerbach n'est pas sans évoquer la fragilité de l'intégration des juifs dans la société allemande. Bára quant à elle est en butte, depuis l'épisode fondateur du sort jeté par la *polednice* (fée de midi), aux commérages des femmes du village qui la perçoivent comme une créature ensorcelée. Toutefois elle assume fièrement sa différence, et son surnom de « sauvageonne » : elle adopte une posture qui accentue sa marginalisation mais signe sa liberté. Au-delà du cas des personnages transformés en boucs émissaires, la récurrence des mentions de médisances, d'un récit à l'autre, indique plus généralement que la discorde règne au village en raison des égoïsmes individuels, des luttes de conflit d'intérêt – dues parfois à une pauvreté tragique, ainsi que l'illustre la cruelle dispute qui ouvre *Le Village*. Cette discorde se niche même au plus intime, au sein du foyer parental, comme le découvre avec une grande tristesse Ivo, accédant à la lucidité et quittant ses illusions d'enfance³³.

L'expression de la discorde passe donc par un dialogisme relativement prononcé, et cela de manière exacerbée dans le récit de Grigorovitch, qui a une charge violente plus accentuée que les autres. Il fait éclater aussi bien l'ironie sarcastique de la voix narrative que les querelles des personnages entre eux, parfois jusqu'à la plus grande confusion, ce qui ne fait que rendre plus paradoxalement « criant » le mutisme de l'héroïne, incapable de se défendre, et faisant de son silence une marque de résistance. Ainsi, face à l'absence d'harmonie d'un monde paysan dont les travers sont bel et bien dévoilés, les postures sont très diverses, aussi bien du point de vue du personnage que de la voix narrative. Là où dans *Le Village* une dissonance rageuse, mêlée d'accents désespérés, se fait entendre, dans le récit de Němcová une voix de défi, unissant personnage et narrateur, semble s'élever contre les autres, trouvant une consolation dans la douceur de l'idylle et l'idéalisation des sentiments amicaux et amoureux. Quant à Auerbach, la lucidité de l'observateur moraliste donne chez lui naissance tantôt à une tristesse tirant vers la déploration, tantôt à une indulgence bienveillante, signe que la croyance humaniste doit persister. C'est que le tableau du village signifie plus que lui-même³⁴ : à travers cette petite communauté, ce sont les mécanismes de la société dans son ensemble qui sont mis au jour.

³¹ « Mais autant par pitié que par contentement du fait, presque tout le monde faisait observer, quand on parlait d'elle, qu'elle était *marquée*, car elle avait hérité du pied court de sa mère. A cette expression de *marquée* se joint une idée désobligeante ; on appelle ainsi les *rouges*, les bossus, les borgnes, les boiteux, et l'on veut dire par là que Dieu les a ainsi marqués, parce qu'ils sont ordinairement dangereux et méchants. Comme on traite ces sortes de malheureux avec ironie et défiance, ils deviennent assez ordinairement rusés et malins, et ce préjugé, injuste dans le principe, entraîne des conséquences que l'on accepte comme sa confirmation. », *Hébel et Auerbach. Scènes villageoises de la Forêt-Noire*, trad. de l'allemand par Max Buchon, Paris, Berne, Borelli et Droz, 1853, p. 73 (« Halb aus Mitleid, halb aus Schadenfreude bemerkte fast jeder, wenn von ihm die Rede war, es sei eben doch eine « Gezeichnete », denn es hatte den kurzen Fuß von der Mutter geerbt. Mit dem Ausdruck « Gezeichnet » verbindet sich ein schlimmer Nebenbegriff ; man nennt die Rothen, Buckligen, Einäugigen, Hinkenden so und will damit sagen, daß Gott sie damit gezeichnet habe, weil sie gewöhnlich gefährliche und ungutmüthige Menschen seien. Weil man nun solche Unglückliche spöttisch und argwöhnisch behandelt, werden sie meist schalkhaft, bitter und hinterlistig ; das anfänglich ungerechte Vorurtheil ruft die Folgen hervor, die man dann als Bestätigung für das Vorurtheil annimmt. », *Schwarzwälder Dorfgeschichten. Band 1-4*, éd. par Michael Holzinger, Berliner Ausgabe, 2013, p. 39).

³² Dans son édition des *Récits villageois* en allemand, destinée à l'enseignement, M. B. Lévy commente ainsi le mot « Tolpatsch » : « Sobriquet donné en Hongrie aux fantassins, désigne, au figuré, un homme gauche, lourdaud, etc. Comparez Töpel. », dans *Choix de récits villageois de la Forêt-Noire*, texte allemand, éd. par M. B. Lévy, Paris, Hachette, 1882, p. 1. Dans la traduction qu'en fait E-B Lang (toujours chez Hachette), le mot n'a pas été traduit et le personnage est appelé « Tolpatsch ».

³³ Voir la fin du chapitre VII.

³⁴ A propos de l'œuvre sandienne, Damien Zanone évoque « le village de France recréé comme une scène pour penser l'unité du monde », dans *Dictionnaire George Sand, op. cit.*, p. 543.

Le récit villageois : un laboratoire pour la fabrique du national ?

Le récit villageois, et à travers lui ce lieu d'expérimentation intellectuelle et formelle que constitue le microcosme villageois, se saisit très directement de la question sociale et de la question nationale, les deux étant indissociables. Nombre de récits villageois sont empreints, dans cette enthousiaste décennie précédant 1848, d'idées libérales, humanistes, d'un désir de justice sociale³⁵ amené à s'accomplir dans une conception généreuse de la nation incluant toutes les classes de la société, y compris les plus modestes – et même surtout les plus modestes, dans la continuité de l'idéalisation romantique du « peuple ». Si la question nationale et la question sociale convergent dans les récits villageois, c'est donc tout spécialement parce que la paysannerie occupe la place centrale dans cette littérature : or le peuple, à cette époque, c'est par excellence le peuple paysan. Michelet affirme dans *Le peuple* que « le paysan n'est pas seulement la partie la plus nombreuse de la nation, c'est la plus forte, la plus saine, et, en balançant bien le physique et le moral, au total la meilleure³⁶ ». Le caractère prédominant de l'élément « paysan » dans la nation se vérifie en Allemagne, en Europe centrale et en Russie, ne serait-ce que sur un plan numérique. L'Allemagne est restée longtemps, encore sous Bismarck, « un pays rural et provincial³⁷ ». Dans les Pays tchèques, la répartition linguistique entre Allemands et « Slaves » recoupe en partie la répartition géographique et l'appartenance sociale : les habitants des campagnes sont majoritairement de langue tchèque ou slovaque³⁸, tandis que les germanophones dominent dans les villes. (Il est vrai néanmoins que cette proportion, de même que le possible rapport de force subséquent, s'inverse nettement à Prague au cours du siècle.) L'élite constitutive de la Renaissance tchèque (grammairiens, historiens, artistes) se fonde sur la culture populaire, et au premier chef sur la langue parlée dans les campagnes, pour définir les fondements d'une nation culturelle. Ce modèle de la nation est en partie inspiré du modèle allemand, et de ses fondements romantiques. Le paysan est vénéré pour sa nature « primitive » qui en fait par essence un poète, un dépositaire de l'« âme du peuple », des traditions ancestrales et de la langue populaire et nationale (nationale car populaire). Cette conception a des échos partout en Europe, en Russie également. La proportion écrasante de la classe paysanne dans l'empire tsariste rend en outre incontournable sa prise en compte dans la définition de la nation, et la situation de grande misère dans laquelle elle végète ne peut là encore que conduire à une articulation entre question nationale et question sociale. Le paysan, modèle d'endurance et de foi, indique un chemin de rédemption pour « l'homme russe » – voire pour l'homme en général.

Le récit villageois peut être qualifié de laboratoire où s'élabore le national, et ce sur plusieurs plans, en interaction les uns avec les autres : la littérature, la langue, la communauté. Pour ce qui est de la littérature nationale, son élaboration est à l'ordre du jour au XIX^e siècle, et ce de façon encore plus déclarée pour les aires culturelles et linguistiques ici considérées, soit que, comme dans le cas de l'Allemagne et de la Bohême, l'Etat-nation soit encore en devenir, soit que, pour la Russie, la nation soit considérée comme encore jeune, en train de s'affirmer aussi bien politiquement qu'artistiquement. Dans ce cadre les écrivains sont appelés à participer à la création de cette littérature nationale, elle-même vouée à donner corps à la nation, à en enregistrer les formes de vie constitutives. Et le « genre » réaliste du récit villageois en constitue une illustration exemplaire, en tant qu'il jette un éclairage sur une frange

³⁵ Les récits champêtres de Sand doivent par exemple beaucoup à la pensée de Pierre Leroux, à son socialisme aux accents chrétiens.

³⁶ Jules Michelet, *Le Peuple* (1846), éd. par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1979, p. 89.

³⁷ Jacques Le Rider rappelle qu'en 1880, 59,2 % de la population vit dans des communes de moins de 2000 habitants ; 28,7 %, dans des petites villes ou des villes de taille moyenne. Voir son livre *L'Allemagne au temps du réalisme. De l'espoir au désenchantement (1848-1890)*, Paris, A. Michel, 2008, p. 84. Il faut signaler que le mot allemand *Dorf*, traduit par « village », peut désigner une réalité intermédiaire entre le village et le bourg.

³⁸ La langue tchèque restait encore au début du XIX^e siècle « la langue des paysans astreints à la corvée, la langue des serviteurs, des artisans, avec un statut d'infériorité accentué par le fait qu'elle avait abandonné la scène savante pendant deux siècles, qu'elle s'était dégradée et appauvrie. Les limites linguistiques étaient donc géographiques, le pourtour des Pays tchèques étant dominé par l'allemand, comme les villes, mais ces frontières étaient également sociales. », Antoine Marès, *op. cit.*, p. 202-203.

de la société que le mythe romantique du peuple a tenté de ramener de la marge au centre. Cette exemplarité est très présente à l'esprit d'Auerbach, qui est écrivain mais aussi théoricien de cette littérature populaire à laquelle ressortit la *Dorfgeschichte*. Elle prend une inflexion propre dans le contexte allemand, puisque l'ancrage régional de cette forme, dans un territoire encore fragmenté, est un appel à élaborer le national à partir du régional, à renvoyer l'un à l'autre. Auerbach formule cette exigence dans la préface de ses *Histoires villageoises* :

Dans les pays de centralisation, d'unité historique et d'uniformité, un auteur peut sans mal composer des types nationaux. Les Anglais ou les Français ont grandi sous les mêmes lois, dans des conditions de vie et des impressions historiques semblables ; leur caractère a des traits communs, non seulement en général, mais même dans les détails, dans les habitudes, les opinions, etc. Tandis que nous qui avons été séparés par l'histoire, nous représentons plus volontiers les formes de la vie provinciale. La poésie puisée dans l'âme du peuple [*Volkstum*] devra donc, comme la recherche historique actuelle qui se tourne vers les provinces, s'ancrer dans la vie locale [*sich lokalisieren*]. De même que nous devons donner une forme politique à la particularité, nous devons lui donner aussi une forme poétique ; la conscience de l'unité doit nous guider et mettre en évidence une vie diversifiée. L'élément provincial [*das Provinziale*] a été fragmenté par l'agrandissement des pays, mais son noyau demeure.³⁹

Il en découle la conception du récit villageois comme une forme nationale par excellence, et nationale parce qu'ancrée dans le régional. C'en serait un des critères déterminants de définition, pour qui cherche à en cerner les contours et la nature. Preuve en est que, cent ans plus tard, Rudolf Zellweger, affirme qu'il est une pure production du terroir, par essence fondamentalement national :

(...) par l'absence de tout lien avec l'étranger, le roman rustique suisse est un produit essentiellement helvétique. Ailleurs il n'en est guère autrement. Cette sorte de récits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment, *portant, plus que tout autre genre, le cachet du génie littéraire national.*⁴⁰

On ne peut qu'être frappé par le déni des transferts culturels qui sont bel à bien à l'œuvre dans l'élaboration de cette littérature, et que l'étude même de Zellweger contribue à mettre au jour. Cette idée rejoint par ailleurs le préjugé selon lequel ces récits, notamment par leur recours à des régionalismes, seraient intraduisibles (préjugé qui a par exemple longtemps nui à la diffusion de l'œuvre de Gotthelf). Cette définition du genre par le biais du national pourrait en expliquer en partie les variations idéologiques : le récit villageois serait d'une certaine manière tributaire des conceptions de la nation, laquelle semble avoir évolué au cours du siècle d'une idéologie libérale et progressiste à une idéologie conservatrice, voyant dans le peuple paysan, non plus une force en marche, mais le garant des traditions et de la stabilité. Le récit villageois, genre national, se serait dégradé en un genre nationaliste – à moins qu'il n'ait couru ce risque dès le départ, et que le ver n'ait déjà été présent dans le fruit ?

S'il est, plus que d'autres, national, ce serait aussi parce qu'un de ses enjeux esthétiques est de faire entendre et *lire* la langue villageoise, c'est-à-dire de participer, par un acte de baptême littéraire, écrit, à la légitimation de la langue *parlée* par le peuple comme source possible de la littérature. Celle-ci est supposée authentiquement nationale, pour la raison qu'elle serait plus « pure », plus préservée des

³⁹ « In den Ländern der Centralisation, der geschichtlichen Einheit und Einerleiheit, kann der Dichter weit eher Nationaltypen aufstellen. Engländer, Franzosen, sind unter denselben Gestzen, ähnlichen Lebensbedingungen und geschichtlichen Eindrücken aufgewachsen ; ihr Charakter hat nicht bloß in der Richtung auf das Allgemeine, sondern auch in Einzelheiten, in Gewohnheiten, Ansichten etc. etwas Gemeinsames. Wir aber, durch die Geschichte getrennt, stellen weit mehr die Ausbildung des Provinciallebens dar. Die aus dem Volksthume genommene Poesie wird sich daher ähnlich der neueren Richtung geschichtlicher Forschung auf das Provinzielle, immer mehr lokalisieren müssen. Wie wir die Einzelheit politisch auszubilden haben, so haben wir auch poetisch diese Aufgabe ; das Bewußtsein der Vereinigung und Einheit muß hindurchgehen, und so auch hier ein in sich gegliedertes Leben sich herausstellen. Durch die Länderarrondirungen ist das Provinziale freilich vielfach zerschnitten, aber noch steht der Kern desselben fest. », *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, *op. cit.*, p. 6 (Avant-propos des *Récits villageois*, trad. par J. Le Rider dans *L'Allemagne au temps du réalisme*, *op. cit.*, p. 303-304).

⁴⁰ Rudolf Zellweger, *op. cit.*, p. 51 (je souligne).

échanges avec les langues étrangères, lesquelles peuvent être perçues comme des langues dominantes (en l'occurrence, en fonction des contextes, le français ou encore l'allemand). Notons-le, ce programme poétique tient parfois davantage de l'intention que de la réalité. Katrin Berwanger⁴¹ remarque ainsi que, si Auerbach limite de façon assez artificielle l'usage du souabe aux interventions des personnages dans le discours direct, Nĕmcová pour sa part, dans *Babička*, crée une prose au sein de laquelle la variabilité du point de vue conduit à mêler de façon bien plus harmonieuse la voix narrative et la voix des personnages, concourant de façon plus durable, car plus moderne, à la création d'une langue littéraire tchèque, marquée du sceau de l'oralité populaire.

Cette assimilation de la langue paysanne à la langue nationale ne va pas sans soulever de questions : elle paraît plus théorique qu'avérée, notamment dans le cas d'un fort régionalisme. Celui-ci ne révèle-t-il pas les limites de ce déplacement de la paysannerie de la marge vers le centre, et donc les limites de la conception d'une définition du national par le biais du régional ? Est-ce à dire que la langue des paysans reste fondamentalement périphérique ? Et par rapport à quel centre ? Les analyses demandent à être poursuivies et approfondies en ce sens, notamment par une prise en compte de la diversité des échelles, du local au global⁴². Si la restitution de la langue paysanne court le risque d'en rester au stade de l'intention, c'est aussi que se pose la question de son intelligibilité par le lecteur, pour qui la frontière peut être mince entre la langue régionale et la langue étrangère. Katrin Berwanger rappelle d'ailleurs que, pour Auerbach (ce en quoi il se singularise des héritiers du romantisme allemand), la diversité des langues régionales est moins perçue comme une richesse que comme un obstacle à la réalisation de l'unité nationale. Le problème de l'intelligibilité, de la compréhension, doit en outre être abordée non pas par le seul angle de la fragmentation territoriale, mais aussi par celui de la rupture sociale entre classes éduquées, voire possédantes, et classes populaires paysannes (appréhendées dans ce cas de manière assez homogène, quoique la paysannerie soit bien plus composite, et puisse comprendre, en fonction des situations, une frange aisée et éduquée). Lorsque, dans l'avant-propos de *François le champi*, l'auteur⁴³ se présente comme une figure intermédiaire, un traducteur, entre le citadin et le villageois, il faut l'entendre aussi bien comme une médiation linguistique que sociale et politique. L'entente désirée vise à une harmonie du corps national. Ce vœu devient d'autant plus pressant que ce corps national est livré aux violences des combats fratricides en juin 1848 : en l'occurrence les récits champêtres de Sand, dont les dates de publication épousent la tourmente de 1848, dessinent les contours tout autant de l'espoir que de l'échec du projet de fraternité nationale, faisant basculer le récit villageois d'un idéalisme tourné vers l'avenir à une utopie consolatrice, mêlée de nostalgie.

Cela est d'autant plus net pour Auerbach que, précisément, la constitution d'une nation politique est encore au stade de projet en Allemagne. Le récit villageois est ainsi sciemment érigé par lui en instrument de constitution de la communauté nationale en devenir : il y œuvre par la création d'un imaginaire commun, qui participe d'une entreprise de réconciliation entre des classes sociales qui se méconnaissent, puisqu'Auerbach a notamment pour visée dévoiler cette vie paysanne, quasi exotique, aux bourgeois citadins. Mais il rêve aussi, dans une conception libérale humaniste héritée des Lumières, d'élever les paysans, de les faire accéder à la *Bildung*, défini comme un idéal pour tous⁴⁴. La *Dorfgeschichte*, par son format et sa simplicité, y contribue, et ce n'est pas un hasard si l'éducation est

⁴¹ Voir son article « Teorie „psaného lidového jazyka“ Bertholda Auerbacha a *Babička* Boženy Nĕmcové », dans Karel Piorecký (dir.), *Božena Nĕmcová a její Babička*, Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, p. 97-105.

⁴² On consultera avec profit l'ouvrage de Cécile Roudeau sur la Nouvelle-Angleterre : elle rappelle dans le prologue que « régionaliste » peut avoir le sens de « contre-hégémonique », contestant « le monopole que détiendrait un centre, région, ou capitale, sur l'expression de la généralité nationale », *op. cit.*, p. 13. Cécile Roudeau propose d'analyser le lieu (dans les récits de Nouvelle-Angleterre de la fin du XIX^e siècle) comme moins contre-hégémonique qu'« anti-idéologique ».

⁴³ Au masculin car l'auteur est une instance masculine chez Sand.

⁴⁴ Voir notamment les articles de Fabian Sandelmann (« Liberal, national, jüdisch : Zum eklektistischen Denken des politischen Idealisten Berthold Auerbach ») et de Carsten Rast (« Vermittler zwischen Volk und Gebildeten. Zur Volkspädagogik Lew Tolstojs und Berthold Auerbachs ») dans *Das Berthold Auerbach-Projekt*, dir. par Jutta Osinski, Marburg, Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2012.

un sujet abordé et discuté à maintes reprises dans les *Schwarzwälder Dorfgeschichten* : Auerbach interroge notamment, dans *Ivo*, la possibilité pour l'individu de trouver sa voie propre, entre la singularité d'un choix qui peut être douloureux car il suppose des ruptures (avec les dogmes et la tradition) et la réintégration dans la communauté, sans pour autant renoncer à exercer son libre arbitre et son esprit critique. A cet égard *Ivo* se situe bien dans la tradition germanique du *Bildungsroman*, ce dont atteste aussi sa longueur inhabituelle par rapport aux autres histoires du premier volume.

Ce « petit » genre est donc investi à l'origine d'une grande ambition, apparemment éloignée de ce qu'est devenu par la suite le récit villageois, métamorphosé en un genre bourgeois consensuel et rassurant (les récits d'Auerbach ont ainsi été largement diffusés dans la revue *Die Gartenlaube* [La Tonnelle], qui promouvait une « littérature pour les familles »). Il a constitué le support de la théorisation du réalisme bourgeois, ou réalisme poétique⁴⁵. Dans cette optique, la « poétisation » (*Verklärung*) ne vise pas tant à idéaliser le microcosme villageois (comme avant 1848) pour montrer en quoi il pourrait constituer un modèle social, être porteur d'un projet utopique, qu'à nimer ce monde paisible d'une douce nostalgie, celle d'un passé harmonieux où chacun savait où était sa place. Il a d'ailleurs été reproché à Auerbach de faire marche arrière par rapport à ses positions des années 1840. Les écrits d'Auerbach constituent, pour les auteurs européens de *Dorfgeschichten*, un modèle, à la fois sur le plan poétique et théorique. Les contradictions que l'on peut relever en étudiant son cas sont donc peut-être plus fondamentalement celles du genre. Il est vrai que, là encore, l'interprétation de son œuvre risque d'être quelque peu déformée si l'on ne tient pas compte de sa situation d'écrivain juif : ce qui peut être compris comme une régression (même si Auerbach n'était certes pas un révolutionnaire radical, déjà dans les années 1840) est aussi la marque d'une inquiétude. Le projet de nation qu'il défend est une nation qui garantirait une place à tous, juifs y compris. Mais précisément, les ambiguïtés du genre viennent peut-être en partie de cette difficulté à définir la communauté. De fait, pour ce qui est de la pierre apportée à l'édifice de la fabrique du national, on constate que la résolution des conflits n'est pas le schéma dominant dans le récit de Grigorovitch (preuve que, sans éradication préalable de la misère, l'harmonie sociale reste hors d'atteinte), et qu'elle ne laisse pas d'être ambiguë dans le récit de Němcová, puisque le bonheur est finalement à chercher en-dehors du village (mais pas non plus en ville, ce qui complique la traditionnelle polarité). La création de la communauté nationale reste donc un chantier en cours, de même que sa traduction en littérature.

Le récit villageois autour de 1848 apparaît donc comme un genre plus complexe qu'il n'y paraît, dont l'ambition esthétique et sociale est masquée par la modestie apparente, et dont l'appréciation est certainement faussée par l'évolution ultérieure vers une littérature beaucoup plus ouvertement tournée vers l'apologie du terroir, avec tous les excès nationalistes qu'elle comporte. Cette évolution est-elle le signe d'un échec de ces ambitions généreuses ? A cet égard la date de 1848 constituerait une date charnière, un point pivot. Mais on peut aussi considérer qu'il y a plus de continuité qu'il ne semble entre l'avant et l'après : en ce sens l'évolution, à moyen et long terme, du récit villageois, viendrait dénoncer les ambiguïtés d'un genre qui porterait en lui-même ses propres limites.

En effet, les récits villageois sont souvent empreints d'une forme de sentimentalisme nostalgique, et, soit qu'ils imaginent en creux une société plus juste, dans un hypothétique futur, soit qu'ils se tournent vers un passé plus ou moins réel dans lequel la fraternité paysanne garantissait l'harmonie du groupe, ils donnent dans les deux cas le sentiment d'un présent et d'une historicité problématiques. Certes, les textes que nous étudions se situent à un âge où le monde rural connaît de profondes et réelles mutations.

⁴⁵ Nous renvoyons aux analyses de Jacques Le Rider dans *L'Allemagne au temps du réalisme*, op. cit., p. 160 et sq. Il rappelle la place accordée par Friedrich Theodor Vischer à Auerbach dans son *Esthétique comme science du beau* (*Ästhetik als Wissenschaft des Schönen*, 1846-57). Selon Vischer, Auerbach a su éviter le double écueil de la littérature de divertissement et de la littérature didactique. Ses récits se rattachent au genre de l'idylle par leur poésie mais ne craignent pas d'évoquer de façon « naturaliste » les difficultés du monde rural.

Mais ces mutations, qui d'ailleurs se produisent de façon échelonnée et diversifiée selon les pays, sont-elles restreintes dans le temps ? Ne sommes-nous pas encore (ou de nouveau ?) dans un âge de transition ? Il est en tous les cas remarquable que, quelle que soit l'époque, la littérature champêtre au sens élargi semble constater (et le plus souvent, déplorer) la disparition du monde rural tel qu'il était. Y a-t-il sur ce point une impossibilité à se défaire de l'héritage littéraire de la pastorale, de ses fondements imaginaires, historiques et/ou anthropologiques, qui reconduisent la rêverie primordiale d'une nature préservée, d'un Eden primordial et apolitique où l'homme pourrait trouver refuge contre les douleurs de la vie et les violences de l'Histoire ?

Cette évolution, et les questions qu'elle pose, de façon rétrospective, au sujet de la *Dorfgeschichte*, doit-elle être comprise aussi comme une aporie de l'idée de nation, incapable d'ouverture, vouée à la valorisation de l'entre-soi, de la pureté, de l'homogénéité du groupe ? C'est sans doute là une des questions les plus fondamentales, et les plus actuelles, que nous pose la lecture de ces récits villageois, jusque dans ses limites et ambiguïtés. L'analyse demande à être poursuivie. Une réflexion devrait être menée sur le lieu d'où s'opère la construction du national dans ces textes. Il n'est sans doute pas anodin que la position de chacun de ces auteurs soit, à des degrés divers, marginale : en tant que femme pour Němcová, juif pour Auerbach, et « semi-étranger » pour Grigorovitch (petit-fils d'une émigrée française), qui n'a appris le russe que tardivement et s'illustre pourtant dans un genre *a priori* ancré dans une ruralité linguistique ? Cette position qui ne relève pas de l'évidence, pour des auteurs s'illustrant dans un genre présenté, et ce durablement, comme exemplairement « national », ne peut que retenir notre attention. Et nous conduire à penser, inversement, que cette position périphérique serait une des raisons conduisant à ce choix, et une des causes de la complexité sous-estimée du genre. En l'occurrence, elle pourrait générer un regard plus critique sur le fait national, conduisant à en mettre en lumière la composante plus hétérogène que ne le laissent croire les chantres de la pureté nationale. Le texte littéraire pourrait alors, et notamment par une poétique du plurilinguisme, faire réellement entendre toutes les voix de la nation, les plus « étrangères », les plus étouffées.