



Tourisme et curiosités : approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés

Hécate Vergopoulos

► To cite this version:

Hécate Vergopoulos. Tourisme et curiosités : approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés. Anthropologie sociale et ethnologie. Université d'Avignon; Université du Québec à Montréal, 2010. Français. NNT : 2010AVIG1088 . tel-00585410

HAL Id: tel-00585410

<https://theses.hal.science/tel-00585410>

Submitted on 12 Apr 2011

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.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ÉCOLE DOCTORALE
537 – Culture et Patrimoine

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT CONJOINT
EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE**

Thèse de doctorat conduite en vue de l'obtention des grades de :

DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

&

PHILOSOPHÆ DOCTOR, PH. D

HÉCATE VERGOPOULOS

TOURISME ET CURIOSITÉS

Approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés

Sous la direction de Messieurs les Professeurs Yves Jeanneret et Jacques Pierre

Soutenue le 29 novembre 2010

Jury :

Monsieur le Professeur YVES JEANNERET, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur JACQUES PIERRE, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur JEAN DAVALLON, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur YVES BERGERON, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur FAUSTO COLOMBO, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Madame le Maître de conférences ADELINE WRONA, CELSA Université Paris Sorbonne – Paris IV

HÉCATE VERGOPOULOS

TOURISME ET CURIOSITÉS

Approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés

Mes remerciements vont :

En premier lieu à, mes directeurs de thèse sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Je leur dois toute ma considération pour leur écoute, leurs conseils et remarques, mais aussi pour leur amitié. Merci à Monsieur le Professeur YVES JEANNERET de m'avoir fait confiance il y a bien longtemps et à Monsieur le Professeur JACQUES PIERRE de m'avoir accueillie parmi les siens.

Aux membres du jury, Madame le Maître de conférences ADELINE WRONA et Messieurs les Professeurs YVES BERGERON, JEAN DAVALLON et FAUSTO COLOMBO.

À tous les membres du laboratoire Culture et communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, et plus particulièrement DANIEL JACOBI, EMMANUEL ETHIS, CECILE TARDY et AGNES DEVICTOR. À EMILIE FLON, auprès de qui j'ai tant appris. Mais aussi à PASCALE DI DOMENICO, pour sa gentillesse infinie.

À tous les membres du Programme international de doctorat en « Muséologie, médiation et patrimoine » conjoint de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et de l'Université du Québec à Montréal.

À mes collègues et amis qui d'une façon ou d'une autre ont accompagné ce travail, CHEIKHOUNA BEYE, CAROLINE BUFFONI, CELINE CALIF, JESSICA CENDOYA, TANGUY CORNU, FANCHON DEFLAUX, ANNELIESE DEPOUX, BESSEM EL FELLAH, AMELIE GIGUERE, MARIE-ELIZABETH LABERGE, PIERRE LAGRANGE, MARIE LAVOREL, OLIVIER LEFALHER, PIERRIC LEHMANN, CAMILLE MOULINIER, JULIE PASQUER, AUDE SEURRAT, CELINE SHALL, VIRGINIE SOULIER, JOHANNE TREMBLAY et ANNE WATREMEZ.

Je remercie également :

CAMILLE JUTANT, l'Inlassable, à qui je serai éternellement reconnaissante d'avoir bien voulu croiser puis recroiser mon chemin.

GAËLLE LESAFFRE, avec qui j'ai partagé, entre autres, l'expérience de l'écriture, les moments d'impatience, ceux de fatigue mais aussi ceux de grâce.

DAVID, AURORE et MARC, qui, je dois l'avouer, ont cherché plus souvent à me conduire sur la voie de quelques vices anodins qu'à me guider sur celle de la science. Je les remercie, quoi qu'il en soit, pour leur bienveillance, leur amitié, leur folie chaleureuse du cœur de l'hiver et leur imbécillité fébrile du plein été.

CHARLOTTE, GERALDINE et PAULINE qui pensent sans doute avoir suivi de loin ce travail, mais auxquelles mes pensées n'ont cessé de revenir au cours de ces quatre années. ELENOULA, également, pour ses sourires bienveillants.

Ma mère, ALEXANDRA VERGOPOULOS, mon père, KOSTAS VERGOPOULOS et mon frère, VASSILI VERGOPOULOS. Je les remercie d'avoir eu la générosité de vivre, parfois à distance parfois tout proches, mais toujours au même rythme que moi, les instants de plaisirs et les plus difficiles de cette longue expérience.

Et MICHAËL BOURGATTE qui a supporté sans doute un peu moins que pas mal des mésaventures de certains héros lovecraftiens. Me voyant virer du vert au monstre, entre fatigue ancestrale et colère gélatineuse, il a su calmer mes inquiétudes, m'a fait l'honneur de sa confiance, s'est tenu près de moi, m'a accompagnée et m'a encouragée tout au long de ce travail et à travers les pays.

AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION.....	31
PREMIERE PARTIE : LE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES DE VOYAGE COMME ETRE CULTUREL ANECDOTIQUE.....	53
CHAPITRE PREMIER. L'EVENEMENT LEGENDAIRE	61
1. L'EVENEMENT COMME RUPTURE D'INTELLIGIBILITE	63
1.1. <i>Une approche phénoménologique de l'événement.....</i>	63
1.2. <i>La rupture d'intelligibilité.....</i>	64
1.3. <i>La béance du sens.....</i>	68
2. LA POETIQUE DE L'ABERRANT	70
2.1. <i>Le légendaire et la figure du monstre.....</i>	70
2.2. <i>Le monstre et le dire monstrueux.....</i>	73
2.3. <i>L'innommable et l'aberrant.....</i>	75
3. L'ORDONNANCEMENT D'UN MONDE LEGENDAIRE	79
3.1. <i>La question du sacré.....</i>	79
3.2. <i>Le « ganz anderes » et la hiérophanie dans le légendaire.....</i>	85
3.3. <i>L'incertitude.....</i>	87
CHAPITRE 2. L'INSIGNIFIANCE DU LEGENDAIRE	93
1. LA NEUTRALISATION SEMIOTIQUE DU LEGENDAIRE	95
1.1. <i>Le soin éditorial dans les guides de voyage.....</i>	95
1.2. <i>Les positions nodales du guide.....</i>	98
1.3. <i>Les procès de la neutralisation sémiotique du légendaire.....</i>	100
2. LA NEUTRALISATION, LE NEUTRE ET L'INSIGNIFIANT	108
2.1. <i>Le Neutre de Roland Barthes.....</i>	108
2.2. <i>Un exemple de Neutre selon Roland Barthes.....</i>	111
2.3. <i>Le neutre dans le légendaire des guides généralistes.....</i>	112
3. LA NEUTRALISATION, LE PARADIGME ET L'INSIGNIFIANT.....	117
3.1. <i>Le légendaire méconnu.....</i>	117
3.2. <i>Le légendaire face aux institutions du savoir.....</i>	121
3.3. <i>Le légendaire et le paradigme de l'insignifiant.....</i>	122
CHAPITRE 3. LE LEGENDAIRE ET L'ANECDOTIQUE	125
1. DEFINIR L'ANECDOTE ET DE L'ANECDOTIQUE	127
1.1. <i>L'anecdote comme seuil : entre secret et publicité.....</i>	127
1.2. <i>L'anecdote comme geste discursif.....</i>	130
1.3. <i>L'anecdote et la situation de communication.....</i>	134
2. LE LEGENDAIRE COMME ETRE CULTUREL ANECDOTIQUE	137
2.1. <i>Qu'est-ce qu'un « être culturel » ?.....</i>	137
2.2. <i>Le légendaire : un « être culturel » anecdotique.....</i>	140
2.3. <i>Le légendaire et la « polychrésie » anecdotique.....</i>	143

3. LES APPORTS DE L'APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DU LEGENDAIRE.....	147
3.1. <i>Les approches des « formes triviales simples »</i>	147
3.2. <i>Le problème de la valeur sociale et scientifique des formes triviales simples</i>	151
3.3. <i>La question de leur « vérité »</i>	152
DEUXIEME PARTIE : LA PRODUCTION DES SAVOIRS INCLASSABLES	161
CHAPITRE 4. LA QUESTION DU RECIT ET L'ART DE DIRE LEGENDAIRE	169
1. LA QUESTION DU RECIT ET L'ÉNONCIATION DU LEGENDAIRE DANS LES GUIDES	171
1.1. <i>Énoncés légendaires synthétiques et énoncés légendaires développés</i>	172
1.2. <i>Énoncés synthétiques et interstices énonciatifs</i>	174
1.3. <i>Interstices et mise en intrigue</i>	179
2. LE RECIT ET L'« EFFET DE RECIT » LEGENDAIRE.....	181
2.1. <i>L'« effet de récit » et l'image narrative selon Pierre Fresnault-Deruelle</i>	181
2.2. <i>Le récit chez Maurice Blanchot et l'« effet de récit »</i>	184
2.3. <i>Les formes narratives du légendaire et l'« effet de récit »</i>	188
3. L'EFFET DE RECIT ET LA STRATEGIE D'OPACIFICATION DU RECIT	190
3.1. <i>L'opacification des discours</i>	190
3.2. <i>Le dire et sa mobilité</i>	193
3.3. <i>L'art de dire légendaire dans les guides de voyage</i>	194
CHAPITRE 5. DU CROIRE AU SAVOIR	197
1. LA POLYPHONIE DU LEGENDAIRE	199
1.1. <i>L'énoncé légendaire comme tissu de voix</i>	199
1.2. <i>La polyphonie légendaire</i>	201
1.3. <i>L'écoute et la question du point de vue</i>	205
2. LA PRISE DE DISTANCE VIS-A-VIS DE L'ÉVENEMENT LEGENDAIRE	210
2.1. <i>Les trois degrés de discours de Ruth Amossy</i>	210
2.2. <i>Le discours de l'adhésion et son absence systématique dans le légendaire des guides</i>	215
2.3. <i>Le discours légendaire de la distanciation</i>	216
3. DU REGISTRE DU CROIRE AU REGISTRE DU SAVOIR	219
3.1. <i>Le travail de la citation et le déplacement des référents du discours</i>	219
3.2. <i>Faire avec la contrainte assertive du langage</i>	222
3.3. <i>La prétention documentaire des guides de voyage</i>	225
CHAPITRE 6. LA PRODUCTION DES SAVOIRS INCLASSABLES	231
1. LA LOGIQUE SYMBOLIQUE : DU VISIBLE A L'INVISIBLE	233
1.1. <i>Les symboles dans les guides spécialisés</i>	233
1.2. <i>Des symboles « sémiophores »</i>	238
1.3. <i>Symboles et signification</i>	243
2. LA FABRIQUE DE L'INCONGRU	245
2.1. <i>Encyclopédie et casse-têtes chinois</i>	245
2.2. <i>Les symboles et l'incongru</i>	248
2.3. <i>L'incongru et son Ailleurs</i>	252
3. CURIOSITE ET INSOLITE : CONNAISSANCE DE L'HÉTÉROCLITE ET JOUISSANCE DE L'INCONGRU	255
3.1. <i>L'hétéroclite et la connaissance du monde</i>	255
3.2. <i>Les guides de l'hétéroclite et la curiosité</i>	257
3.3. <i>Les guides de l'incongru et l'insolite</i>	263

TROISIEME PARTIE : LE LEGENDAIRE ET LE DISCOURS CULTUREL 271

CHAPITRE 7. LE LEGENDAIRE ET LA CONSTRUCTION DE L'ETRANGETE 279

1. L'ETRANGETE ET L'AUTHEENTICITE TOURISTIQUES	281
1.1. <i>Tourisme et voyage</i>	281
1.2. « Réalité » et « apparence » de l'étrangeté.....	284
1.3. <i>Le guide comme marqueur d'authenticité</i>	286
2. LE LEGENDAIRE COMME MARQUEUR D'AUTHEENTICITE TOURISTIQUE	290
2.1. <i>Brève histoire approximative du monstre du Loch Ness</i>	290
2.2. <i>La réticence légendaire face au « monstre moderne » dans les guides</i>	293
2.3. <i>L'authenticité légendaire</i>	296
3. LE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES ET L'APPROPRIATION DES ALTERITES TOURISTIQUES	301
3.1. <i>Le légendaire et l'Autre</i>	301
3.2. <i>Le légendaire et le territoire autre</i>	303
3.3. <i>Le légendaire et l'autre soi-même</i>	307

CHAPITRE 8. LA PASSATION DES DISCOURS DANS LES GUIDES DE VOYAGE 311

1. PRATIQUES DE LECTURE ET PRATIQUES DE VISITE.....	313
1.1. <i>Le guide est un livre</i>	313
1.2. <i>La tabularité dans les guides</i>	316
1.3. <i>L'écriture de la liste et l'asyndète</i>	319
2. LE GUIDE DE VOYAGE COMME LIVRE DONT LE LECTEUR/VOYAGEUR EST LE HEROS	323
2.1. <i>L'écriture de la subjectivité</i>	323
2.2. <i>Du sujet à l'actant</i>	327
2.3. <i>Le guide et le récit à venir</i>	329
3. LA PASSATION DU DISCOURS TOURISTIQUE.....	333
3.1. <i>La mise en intrigue touristique du monde</i>	333
3.2. <i>Tourisme et rite de passage</i>	336
3.3. <i>Le légendaire et l'histoire longue du dire</i>	340

CHAPITRE 9. LE LEGENDAIRE DANS LE MONDE SOCIAL 345

1. LE DISCOURS, L'HABITER ET LA PRATIQUE SOCIALE DE SOI	347
1.1. <i>L'habiter touristique</i>	347
1.2. <i>L'habiter, le monde spatial et le monde social</i>	350
1.3. <i>L'habiter comme technique de soi</i>	352
2. LE LEGENDAIRE COMME OCCASION SOCIOCULTURELLE DISCURSIVE.....	356
2.1. <i>La notion d'occasion chez Michel de Certeau</i>	356
2.2. <i>Le légendaire comme occasion discursive</i>	358
2.3. <i>L'habitabilité du monde et la culture occasionnelle</i>	362
3. LE LEGENDAIRE ET LE GOUT DU LUXE SOCIOCULTUREL.....	365
3.1. <i>Le marché linguistique</i>	365
3.2. <i>Le légendaire, le luxe et la distinction</i>	368
3.3. <i>Culture et habitus social</i>	371

CONCLUSION.....379

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES 391

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES PRESENTEES PAR ORDRE ALPHABETIQUE	393
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES RAISONNEES.....	403

ANNEXES	413
DOCUMENT 1 : ANALYSE DES ENONCES LEGENDAIRES DANS LES GUIDES GENERALISTES	415
DOCUMENT 2 : ANALYSE DU TRAITEMENT DU MONSTRE DU LOCH NESS DANS LES GUIDES D'ÉCOSSE	453
DOCUMENT 3 : ANALYSE DES INTRODUCTIONS DES GUIDES SPECIALISES	467
DOCUMENT 4 : ANALYSE DES TEXTES DE MEDIATION DE L'ESPACE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES SPECIALISES	487
DOCUMENT 5 : ANALYSE DES SYMBOLES DANS LES GUIDES SPECIALISES	511

AVANT-PROPOS

Il serait peut-être bon, cher lecteur, et, à coup sûr, il serait convenable de vous dire pourquoi nous partons, où nous allons, et aussi quelles raisons nous pouvons avoir pour désirer qu'il vous plaise de venir avec nous ?

Il se pourrait pourtant qu'une pareille confidence eût ses dangers.

Pourquoi voyage-t-on, en effet ? N'est-ce pas, en outre de l'avantage incontestable que chacun ne peut manquer de trouver à changer de place ici-bas, n'est-ce pas surtout pour courir après l'imprévu, par exemple, et faire (en tout bien tout honneur) les yeux doux au hasard ?

Le peu que nous pourrions vous dire de nos projets, si engageants qu'ils puissent être d'ailleurs, ne vous gâterait-il pas par avance ce qu'il y a de meilleur dans tout voyage, le petit bonheur des surprises, le bénéfice des rencontres, etc. ? En somme, irait-on quelque part si l'on savait bien où l'on va ?

Vous le voyez, cher lecteur, dans l'intérêt même de vos plaisirs nous devons nous taire : aussi nous taisons-nous, ou peu s'en faut, nous contentant, pour vous engager à être des nôtres, de vous assurer que partir vaut toujours mieux que rester.

[Johannot, Musset & Stahl, 1979 (1842-1843) : 1]

Au mois de mai 2010 s'est tenu à Tallinn en Estonie, un colloque international qui apportait sur le geste sémiotique. Intitulé *De l'observation au texte. Du texte à la culture. Deux parcours de la sémiotique ?*, il avait pour projet d'engager une réflexion sur deux axes distincts et pourtant fortement liés¹. Dans un premier temps, il invitait les participants à étudier *l'observation sémiotique* du texte et à se demander en quoi elle peut contribuer à façonner les objets culturels. Dans un second temps, il proposait de questionner *la dimension culturelle des textes* et cherchait à comprendre comment leur analyse permet d'atteindre les spécificités d'une culture.

Ce colloque posait donc deux questions. La première concernait le texte et cherchait à comprendre ce qu'impliquent le découpage d'un fragment du réel et l'institution de ce fragment comme texte. Autrement dit, il s'agissait de saisir le rapport que l'objet culturel et l'objet scientifique entretiennent. La seconde question concernait, quant à elle, le statut documentaire du texte. Il s'agissait alors de comprendre ce qu'un texte constitué sémiotiquement peut permettre de dire de la culture, ou encore de tenter de comprendre ce que le texte peut documenter de la culture en général. Ces deux axes de réflexions, je les évoque dans cet avant-propos car ils rassemblent la très grande majorité des interrogations que ma recherche doctorale a soulevées, et ce dès son origine.

Celle-ci a débuté avec la rencontre d'un véritable fragment du réel : la légende dans les guides de voyage. Elle s'inscrit dans la continuité de mes travaux précédents qui portaient sur ce que j'ai appelé « l'écriture de l'espace » dans les guides de voyage, c'est-à-dire à la fois la médiatisation de l'espace et le déploiement, dans l'espace de l'ouvrage, de l'écriture médiatisante². M'étant alors particulièrement intéressée aux questions des économies de l'absence et de la présence à l'œuvre dans la médiation touristique, la légende s'est imposée par la suite comme un des lieux privilégiés pour étudier ce type d'économies. En effet, ce qui caractérise cet objet, c'est qu'il énonce ce qu'il a à dire, sans l'épuiser pour autant, sous peine de se transformer en récit de fiction ou en événement historique. Autrement dit, si l'événement légendaire cesse de constituer un problème (c'est-à-dire si la question de sa véracité ne se pose plus), c'est que le cadre interprétatif doit être modifié soit pour neutraliser

¹ Ce colloque, organisé par l'Institut Estonien des Études Humaines et l'Institut des Langues et Cultures Germaniques et Romanes de l'Université de Tallinn en collaboration avec l'Université de Liège, s'est tenu du 7 au 9 mai 2010 à l'Université de Tallinn.

² Mémoire de Master 2 Recherche, soutenu en juin 2006 au CELSA (Université Paris-Sorbonne, Paris IV) sous la direction de Monsieur le Professeur Yves Jeanneret. On trouvera certains résultats de cette recherche, notamment dans les chapitres 7 et 8 de ce mémoire de thèse.

la question de sa véracité (fiction), soit pour la déplacer (science historique). C'est cet objet, ainsi défini dans un premier temps, qui est à l'origine de la présente recherche.

La question s'est alors immédiatement posée – et elle est, par ailleurs, restée en suspens bien longtemps – de savoir comment isoler ce fragment légendaire dans les guides et comment, malgré son isolement le penser dans un ensemble plus large duquel il participe et qu'il définit par sa manifestation. Autrement dit, comment circonscrire un objet de sorte qu'il puisse – momentanément – apparaître comme « négation de la totalité » et comment le questionner de sorte qu'il puisse, malgré tout, faire la « synthèse du dispersé » [Zumthor, 1978 : 76] afin de renseigner ainsi sur les conditions qui l'ont produit mais aussi sur la totalité qu'il représente ?³

Pour isoler et circonscrire la légende dans les guides, j'ai d'abord essayé de la comprendre en la comparant aux contes et aux mythes ou encore aux rumeurs à partir des travaux d'Arnold van Gennep [1920 (1910)], Pierre Saintyves [1987 (1912 ; 1923 ; 1931)], Marc Soriano [1977 (1968)], Edgar Morin [1969], ou encore de ceux de Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard [2002 (1992)]. Il est apparu que certains auteurs avaient tenté de catégoriser ce qu'André Jolles appelle les « formes simples » [1972 (1930)], c'est-à-dire ces petits objets de langage à caractère narratif qui circulent dans nos sociétés, qui n'appartiennent pas vraiment au domaine de l'art et qui pourtant procèdent, comme ce dernier, d'un travail du langage à l'instar des légendes, des mythes, des anecdotes ou encore des proverbes.

L'ethnologue et folkloriste Arnold van Gennep, et près d'un siècle plus tard, dans une discipline sensiblement différente, à savoir celle de la rumorologie (sociologie de la rumeur), Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard ont cherché à établir une typologie de ces formes simples en comparant les mythes, légendes et contes, notamment. Leurs indicateurs sont constitués par des éléments semblables relevant de l'énoncé narratif (structure du récit, types ou « qualités » des actants, définition de l'espace/temps), de la création et de la médiation de ces formes (création collective ou non) et de leur fonction sociale (objet de croyance ou non, à visée moralisatrice, éducative ou encore esthétique).

³ C'est en effet en ces termes que Paul Zumthor définit le fragment. Il s'agit, pour lui, d'un objet pris dans une apparente contradiction en ce sens qu'il s'y joue « à la fois [une] synthèse du dispersé et [une] négation de la totalité » [1978 : 76].

Or, ces catégorisations souffrent de tellement de cas particuliers qu'elles en deviennent vite obsolètes. Arnold van Gennep l'avait déjà noté en 1910 quand, prenant comme exemple l'indicateur renseignant sur la croyance, il écrivait :

« La difficulté consiste seulement à discerner quand et où un même récit ou thème est, ou non, "objet de croyance". L'enfant croit-il à l'existence du Petit Poucet ou de Cendrillon ? Où rangera-t-on les "contes merveilleux", dont les personnages sont des fées, des ogres, où l'on parle d'objets magiques, de métamorphoses ? Ne serait-ce pas là des légendes ? [...] Toutes les définitions proposées sont donc à la fois exactes et inexactes : chacune d'elles embrasse un groupe plus ou moins considérable de faits, sans tenir compte des cas intermédiaires, qui ne sont négligeables ni par leur nombre, ni par leur diffusion. »
[Gennep, 1920 (1910) : 28-29].

Cette limite à l'institution catégorielle permet de mettre en évidence le fait que la légende et les formes simples en général supportent mal d'être enfermées dans un genre. En somme, elles se définissent notamment par le fait qu'elles peuvent circuler d'un état à l'autre (rumeur, conte ou légende par exemple) sans changer nécessairement la qualité de leurs personnages ou encore la nature de leur espace/temps. Comment donc saisir la spécificité légendaire ?

Pour répondre à cette question, je me suis alors tournée vers une éventuelle littérarité des légendes. J'ai alors cherché à l'aborder comme un objet littéraire en m'inspirant une fois encore des travaux d'Arnold van Gennep [1920 (1910)], mais aussi de ceux de Vladimir Propp [1970 (1928)] ou de Claude Bremond [1982]. Un autre problème est ici apparu : comment ne pas tenir compte du fait qu'en définissant la légende comme une œuvre littéraire (orale ou non), on entre dans une dimension politique et idéologique qui dépasse le cadre de l'analyse et la détermine ? La lumineuse aura de la littérature et le cachet dont elle bénéficie dans nos sociétés m'auraient naturellement amenée, en étudiant cet objet presque souterrain qu'est la légende, vers la problématique de la légitimité culturelle que je voulais délibérément évacuer. Mon objectif n'a en effet jamais été de dire la valeur culturelle de la légende et la voie littéraire aurait pu conduire certains à me prêter de telles intentions. Je crois que si l'on peut éventuellement parler d'un art de dire légendaire – je tenterai d'ailleurs de le montrer –, mieux vaut ne pas prendre cependant pour argent comptant le caractère littéraire de la légende, comme le voudraient pourtant des institutions culturelles et politiques telles que l'Unesco. Au contraire, il semble nécessaire de questionner la dimension littéraire de la légende et, qui plus est, quand c'est dans les guides de voyage qu'on la rencontre, car le jeu qui s'y établit entre le légendaire et le littéraire – et qui repose donc sur une distinction irréductible entre légende et littérature –, mérite que l'on s'y attarde.

Quant à la question documentaire évoquée au début de cet avant-propos, j'ai également testé plusieurs pistes. J'ai ainsi reconnu dans la légende l'un des nombreux conflits de la « modernité » (touristique) contre la « tradition » (légendaire) en suivant les traces du sociologue des loisirs Dean MacCannell qui questionne le rapport à l'authenticité que notre conscience d'être « modernes » engage, notamment dans le domaine du tourisme [1999 (1976)]. J'y ai également vu un cas remarquable de mise en danger du système de la science et de la construction du discours scientifique, notamment historique, en lisant Michel de Certeau [1975] et Paul Veyne [1971 ; 1983]. J'y ai enfin décelé les traces exemplaires du pouvoir assertif du langage dont parle Roland Barthes [1978] en remarquant les diverses stratégies de mises à distance que ce dispositif documentaire met en œuvre pour dire l'incertain légendaire. On retrouvera, tout au long de ce mémoire de thèse, de nombreuses traces de ces tentatives et de ces ébauches. Plus particulièrement, on croisera le chemin, à diverses reprises, de la question du rapport au langage, qui s'est maintenue d'elle-même comme une toile de fond de la recherche.

Si ces diverses tentatives ne sont pourtant pas au cœur de ce texte, c'est que le caractère proprement marginal de l'objet – la légende dans les guides – a toujours fini par s'imposer comme une limite à l'institution documentaire. Je veux dire par là que la prétention documentaire que j'assignais, pour ainsi dire de force, à l'objet (la légende dans les guides comme document du rapport à notre « modernité », à la science ou encore au langage) était inappropriée étant donné sa marginalité culturelle en général et dans le domaine de l'édition touristique en particulier. En effet, s'il existe des légendes dans les guides généralistes, on ne les trouve pas à toutes les pages ; par ailleurs, s'il existe des guides spécialisés dans l'histoire dite « secrète » ou « légendaire », ils sont minoritaires et s'imposent, vraisemblablement, comme des produits de niche. Ainsi, comment, étant donné l'étroitesse de cet objet, questionner des faits sociaux et culturels aussi structurants que notre rapport à la science, au langage, ou encore notre représentation de ce que nous appelons la « modernité » ? Autrement dit, pourquoi s'intéresser à l'infime pour prétendre dire une forme du tout ? L'infime – le « minuscule » comme diraient Michel Maffesoli [1998 (1978)] ou encore Pierre Mayol [1994 (1980)] –, n'a-t-il pas quelque chose à dire, précisément parce qu'il est infime ?

C'est en tout cas la piste que j'ai choisi de suivre. Il a donc fallu découper autrement le fragment, le prélever, le jauger, le tester différemment de sorte que *son caractère documentaire de*

l'infime puisse être institué à l'épreuve de l'observation. C'est en lisant les travaux de l'historien du tourisme Marc Boyer que les questions du texte et du document ont su trouver leurs réponses. Si l'on en croit ce dernier, le tourisme serait né de la rencontre du voyage et de la curiosité [1999 ; 2000 ; 2005]. En effet, selon lui, le tourisme a été *inventé* et les prémices de son invention datent du moment où les voyages ont cessé d'être contraints (parce que politiques, diplomatiques, bellicistes ou même religieux) et où le mobile du déplacement est devenu le fait de la curiosité :

« Pendant des siècles, des voyageurs ont emprunté les mêmes chemins, franchi les mêmes cols pour se rendre en Italie ; des malades sont allés boire les mêmes eaux, des croyants ont marché vers les mêmes lieux de culte qui, de païens, étaient devenus pèlerinages chrétiens. C'est un abus de langage que les qualifier de touristes. A. Siegfried avait raison : "C'est le mobile qui fait le touriste". Et les motifs des hommes qui se déplaçaient avant le XVI^e siècle, sinon le XVIII^e siècle étaient tous différents : beaucoup étaient contraints ; les voyages individuels, plus rares, avaient pour fin la quête d'un bénéfice dans ce monde ou dans l'autre. Il faut un autre contexte, une civilisation qui ne soit plus "traditionnelle", pour qu'il y ait voyage désintéressé ; quitter son domicile par curiosité de l'ailleurs ou de l'autre, ou simplement se fuir, n'est pas un comportement de l'homme éternel. Traiter du tourisme, c'est faire de l'histoire moderne et contemporaine. » [Boyer, 1999 : 77-78].

Ainsi, c'est dans cette curiosité que le tourisme aurait puisé ses racines. C'est dans un changement de mobile pour le voyage, ou encore, dans un renversement de perspective : dans la production de nouvelles valeurs associées au déplacement et donc de nouvelles pratiques. L'avènement de la curiosité a, en ce sens, constitué une véritable rupture des représentations et fait exister le voyage dans un univers autre que religieux, politique ou diplomatique, soit dans un univers proprement culturel (du moins dans un premier temps).

Cette rupture, il est donc important de la comprendre pour saisir du même coup que le tourisme est un *phénomène culturel*, c'est-à-dire qu'il se définit nécessairement dans un rapport à une culture localisée dans le temps et dans l'espace : il procède du culturel en même temps qu'il s'y confond et qu'il le modifie. Ainsi, comme le dit Marc Boyer, s'intéresser à la curiosité touristique dans un espace-temps donné, c'est également penser le rapport qu'un moment de l'histoire (moderne et/ou contemporaine) entretient avec sa culture et c'est aussi, déjà, étudier les spécificités de cette culture.

Or la légende, étant donné son caractère marginal dans les guides, apparaît comme *une curiosité touristique*. Pour prendre la mesure de cette proposition mais aussi pour en comprendre les implications, il convient de préciser ce que l'on entend par curiosité. C'est à

partir des mots de Michel Foucault que je souhaite expliciter ce qui se cache derrière ce terme :

« La curiosité est un vice qui a été stigmatisé tout à tour par le christianisme, par la philosophie et même par une certaine conception de la science. Curiosité, futilité. Le mot pourtant me plaît : il me suggère tout autre chose : il évoque le "souci" ; il évoque le soin qu'on prend de ce qui existe et pourrait exister ; un sens aigu du réel mais qui ne s'immobilise jamais devant lui ; une promptitude à trouver étrange et singulier ce qui nous entoure ; un certain acharnement à nous défaire de nos familiarités et à regarder autrement les mêmes choses ; une ardeur à saisir ce qui se passe et ce qui passe ; une désinvolture à l'égard des hiérarchies traditionnelles entre l'important et l'essentiel. » [Foucault, 2001 (1980) : 927].

En effet, la curiosité a été prise en tension, dès son premier âge, entre des systèmes axiologiques forts et structurels, notamment moraux. Elle s'est ainsi imposée – avec Saint Augustin par exemple ou, bien des siècles plus tard, avec Erasme –, comme *un seuil de l'univers du questionnable et du connaissable* ; seuil qui définit précisément à la fois le champ possible des interrogations et le « hors champ », celui où le questionnement et la connaissance doivent cesser. *Pias* ou *impias*, la curiosité est alors une sorte de matrice du savoir, une structure organisatrice de l'énonçable, en tant qu'elle est, bien évidemment, morale au sens large.

C'est en opposition à cette curiosité que se situe ici Michel Foucault. La sienne tient en effet plus de l'humanisme que d'un éventuel moralisme. Elle trouve ainsi son fondement dans la Renaissance, à partir du moment où l'on se concentre de plus en plus volontiers sur la seule *valeur heuristique* de la curiosité avec, par exemple, Michel de Montaigne – et son *Journal de voyage* – qui selon Marc Boyer peut être considéré comme l'un des premiers ancêtres du tourisme. Ou encore, avec les chambres des merveilles au XVI^e siècle puis leurs héritiers, les cabinets de curiosités du XVII^e, ces espaces qui avaient pour fonction de permettre l'accumulation hétéroclite d'objets singuliers.

La curiosité ne définit plus le seuil – moral – du connaissable, mais s'impose comme un principe de connaissance. Elle n'est plus seulement une posture – condamnable ou non – du sujet, mais elle organise également l'univers de l'existant en s'appliquant aux objets et en les qualifiant dans leur essence. C'est en effet à partir du XV^e siècle, que le terme « curiosité » a pris un sens métonymique : il a ainsi commencé à désigner non plus seulement certains individus, mais également certains objets du monde. Le plus souvent au pluriel, le terme « curiosités » qualifie alors un certain type d'objets inconnus, insolites ou étranges.

Ce glissement du sujet à l'objet est important pour comprendre la curiosité. C'est que celle-ci se définit à la fois comme posture du sujet et comme essence de l'objet, mais aussi, il convient de ne pas l'omettre, comme champ de savoirs et/ou de désirs. La curiosité est donc un dispositif socioculturel qui régit la raréfaction des énoncés : elle organise l'univers du connaissable et du questionnable, du dicible et de l'énonçable, que ce soit du point de vue moral, éthique, ou scientifique, voire même esthétique ; elle identifie, en outre, certains objets du monde, et le rapport que les sujets entretiennent avec ces objets. La curiosité engage donc une certaine *situation de communication* : elle définit à la fois ses objets et la posture de l'énonciateur vis-à-vis de ceux-ci ; c'est-à-dire, une modalité d'appropriation des objets du monde, définissant ainsi un certain rapport à une culture qui implique un système de valeurs.

Michel Foucault n'entend pas autre chose lorsqu'il dit que la curiosité « évoque le "souci" qu'on prend de ce qui existe et pourrait exister » (approche générale de la posture du sujet curieux) ; « un sens aiguisé du réel mais qui ne s'immobilise jamais devant lui ; une promptitude à trouver étrange et singulier ce qui nous entoure ; un certain acharnement à nous défaire de nos familiarités et à regarder autrement les mêmes choses » (modalité d'appropriation des objets du monde et construction d'un rapport à la culture) ; « une désinvolture à l'égard des hiérarchies traditionnelles entre l'important et l'essentiel » (production d'un système de valeurs construit en rapport à un savoir sur le monde et un désir d'être au monde) [2001 (1980) : 927].

À cette approche de la curiosité on ajoutera également l'idée d'un geste technique (pensé comme une série d'opérations) qui semble fondamentale pour clore sa définition en tant que dispositif énonciatif. En effet, la curiosité, en tant qu'elle engage une situation de communication singulière, résulte de, et engendre, une somme de gestes techniques, discursifs ou non (accumulation, singularisation, ou encore monstration comme dans le cas des cabinets de curiosités). Ce sont ces gestes, précisément, qui rendent possible la production du sens dans la série hétéroclite ainsi que la consommation culturelle des singularités dans leur hétérogénéité, qui sont toutes deux caractéristiques de la curiosité.

Considérer que la légende dans les guides de voyage est une curiosité, c'est ainsi orienter la recherche selon plusieurs axes, tous concomitants cependant. Cela revient à formuler l'idée que la légende, quand elle est dite dans les guides, réalise plusieurs actions dans le social. Elle dit le curieux et institue ainsi le caractère curieux de certains objets en

mobilisant un geste technique discursif. Elle énonce, à travers elle, l'intelligence sociale et culturelle de celui qui parle (sa compréhension des hiérarchies de valeurs par exemple), mais elle énonce également son « impertinence » puisqu'en disant la curiosité, le guide est censé vouloir déjouer ces hiérarchies et s'en amuser. Elle dit ainsi, plus largement, le rapport au monde, en tant qu'il est social, que cherche à rendre public celui qui parle.

Ce n'est pas tout. N'oublions pas que nous avons affaire à des guides de voyage, c'est-à-dire à des ouvrages qui proposent des programmes d'actions à ceux qui les liront éventuellement. Ainsi, lorsqu'un guide dit la curiosité, il dit non seulement son rapport au monde, mais le rapport au monde qu'il désire pour celui qu'il guide ou encore le rapport au monde que devrait désirer l'être guidé.

Cette approche de la légende dans les guides de voyage pose, ainsi définie, plusieurs séries de questions. On peut commencer par s'intéresser à la valeur de cette curiosité : toutes les curiosités se valent-elles ? Peut-on penser la valeur de la curiosité en général dans un exercice de recherche, autrement dit, peut-on juger de la valeur de la curiosité ? Que doit-on faire des valeurs qui accompagnent cependant la curiosité touristique dans l'espace social et culturel ? Doit-on les combattre quand elles dévaluent l'objet qui pourtant nous est cher et qui plaît tant à Michel Foucault ? Doit-on les évacuer pour ne plus avoir à se poser la question ? Ou doit-on, au contraire, en tenir compte, sans les juger pour autant, au prétexte qu'elles participent des représentations socioculturelles qui sont convoquées quand la curiosité est mobilisée sous une forme ou sous une autre ? On comprend que c'est la dernière voie qui a été ici choisie, précisément parce que l'approche que je propose est proprement communicationnelle, c'est-à-dire qu'elle cherche à comprendre comment les objets circulent et de quelle manière les valeurs, bonnes ou mauvaises, qui accompagnent la circulation des objets participent de leur définition. Ainsi et plus généralement, à la suite d'Yves Jeanneret,

« on prendra la culture par un certain côté : par le fait que les objets et les représentations ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes. Ce choix n'est [...] pas absolument neutre. Il suggère que ces objets s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux. Et même qu'ils deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative » [Jeanneret, 2008 : 14].

Ce choix amène cependant une deuxième série de questions qui concernent la qualité légendaire de la légende dans les guides : si les valeurs dont on vient de parler accompagnent la manifestation de l'objet « légende » dans les guides de voyage, a-t-on toujours affaire à des

légendes ? Je m'explique : quand on regarde les recherches sur les légendes menées, par exemple par Arnold van Gennep [1920 (1910)] ou plus récemment par Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard [2002 (1992)], on se rend compte que cet objet est étudié en dehors des valeurs socioculturelles qui pourtant l'accompagnent à chaque énonciation (ce n'est pas là une limite de ces approches de la légende en ce sens que la circulation de l'objet culturel « légende » n'étant pas ce qui a intéressé ces recherches, la question de la valeur ne s'y est pas posée). Le problème consiste donc à comprendre dans quelle mesure on saisit un objet différent quand, pour le circonscrire, on inclut les discours sociaux qui l'accompagnent. Pour bien mettre en évidence cette spécificité de ma recherche, j'ai proposé le terme de légendaire qui définirait à la fois la légende et le commentaire qui l'accompagne, ou encore la façon dont elle est dite (j'y reviendrai par la suite). Pour le moment, gardons simplement en tête que la légende n'est peut-être pas toujours ce qu'elle dit être.

La réflexion autour de la valeur amène également une autre série de questions : comment saisir la curiosité par l'analyse ? Si l'on admet qu'elle est franchissement d'un seuil, quels outils exploiter pour penser ce qui échappe ou désire échapper à la norme ? Comment saisir le renversement des valeurs socioculturelles ? Et comment penser, sémiotiquement, la curiosité ? Un mouvement naturel de la recherche, ou plutôt du chercheur, amène volontiers à rendre exceptionnel – on pourrait sans doute dire ici « exceptionnaliser » – ce que l'on touche et ce que l'on découpe du réel. Marc Augé et Michel de Certeau l'ont fait, à dessein, pour le métro parisien et le quotidien dans son ensemble. Mais le mouvement n'est pas toujours conscient et bien souvent, le regard scientifique aboutit à une survalorisation sociale et culturelle de l'objet étudié qui tend plus à l'auto-institutionnalisation du chercheur qu'à la production de savoirs. Or, comme je l'ai dit, défendre la légende est loin d'être ma « cause », car elle n'a nullement besoin d'être défendue. Comment réussir alors à trouver la place de la légende dans les guides, qui bien qu'elle soit au cœur de ma recherche, n'est pas *remarquable* en ce sens qu'elle n'est pas au cœur de la culture ni dans ses marges les plus obscures ? Les analyses ont en effet montré que la légende dans les guides est bien souvent *simplement là*. Elle se livre ainsi dans une relative non-importance culturelle, ou plus précisément, dans ce que j'ai appelé l'insignifiance qui définit une modalité d'existence neutre de certains objets du monde⁴.

⁴ Ce résultat d'analyse sera présenté plus longuement dans le deuxième chapitre du mémoire de thèse.

De quelle culture parle-t-on alors, et de quel rapport à cette culture ? Si l'objet étudié se donne à voir, effectivement, comme un objet insignifiant ou inessentiel, comment saisir, à partir de cet objet ainsi défini, la culture qui le fait exister ? Quelle peut-être la portée heuristique d'un discours scientifique traitant de la culture qui se fonderait sur ce qu'elle a d'infime ? Selon Carlo Ginzburg, cette portée réside dans le « paradigme de l'indice », c'est-à-dire dans un modèle épistémologique qui permet, à partir d'objets constitués comme indices, ou « données expérimentales apparemment négligeables », de dire quelque chose d'« une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale » [1980 : 15]. En somme, ce paradigme est celui qui (re)produit « le geste probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie » [1980 : 16]. Or, le chasseur sait déjà ce qu'il cherche : sa proie. Quant à la vaste culture que révélerait l'infime légendaire, toute la difficulté consiste précisément à l'identifier à l'avance et à la circonscrire : où faut-il la prendre et où faut-il l'arrêter pour que l'indice légendaire perdure en tant qu'indice ? La prétention touristique des guides définit-elle le corps culturel du symptôme légendaire ? Ou doit-on considérer que la culture touristique, reposant elle-même sur une représentation plus large de la culture, engage la recherche sur la voie d'un terrain plus diffus encore et donc d'autant moins saisissable ? Quelle est, enfin, la part de la représentation de la culture livrée et produite par le discours des guides et la part de la culture elle-même, telle qu'elle se manifeste dans l'exercice discursif, que l'indice légendaire doit permettre d'interroger ?

Ces questions, bien que nombreuses, convergent toutes vers un point précis. Il ne s'agit pas de chercher à savoir dans quelle mesure la légende et le légendaire sont, essentiellement, curiosités. C'est la stratégie de discours que j'ai souhaité questionner, ses présupposés et ses pratiques instituant. Plus précisément encore, j'ai cherché à comprendre, à partir des modalités de manifestation du légendaire dans les guides, l'intelligence du monde et le rapport au monde – en tant qu'il est social – que dévoile l'énonciation réalisée par ces ouvrages et livrée aux lecteurs/voyageurs à venir. C'est la raison pour laquelle je me suis référée au discours parfois comme *texte* en me focalisant sur la matérialité du dispositif et sur ses spécificités scripto-visuelles et poétiques ; parfois comme *dire* en considérant la part déclarative du discours et la façon dont celui qui parle institue sa fonction auctoriale dans l'espace social ; parfois, enfin, comme *faire* lorsque je me suis intéressée à la façon dont le discours fait circuler les objets qu'il médiatise en les qualifiant et à ce qu'il fait ainsi advenir dans l'espace social et culturel. L'objectif général était de comprendre le rapport à la culture

que l'énonciation légendaire des guides de voyage mobilise et la façon dont elle permet au producteur de discours, à savoir aux guides, de s'y inscrire.

Dans ce mémoire de thèse, on comprend donc que ce ne sont pas des stratégies de discours qui se trouvent comparées. Les guides ne sont pas traités de façon distincte, pas plus que la question de leurs spécificités n'y est abordée. En revanche, cette recherche questionne l'existence d'énoncés légendaires dans ce type de dispositif socioculturel et cherche à saisir, leurs modalités de présence ainsi que leur « opérativité symbolique », en tant qu'objet de discours, dans le social. Cette notion empruntée à Jean Davallon, est définie par ce dernier en opposition à l'« efficacité communicationnelle » [1999 : 91]. En somme, l'opérativité symbolique ne désigne pas l'impact social d'un objet pensé dans une dimension communicationnelle et dont on pourrait observer la pratique. Il désigne son fonctionnement sur le plan symbolique tel qu'il permet à l'objet de proposer, à son usager, une situation de communication symbolique. Ainsi, quand je propose de parler d'opérativité symbolique des légendes des guides de voyage dans le social, cela implique qu'il s'agit d'un social représenté depuis l'ouvrage et conçu comme un espace d'action possible *par* le guide, *pour* le guide et *pour* le lecteur/voyageur en tant qu'il demeure à venir.

La question générale que je me suis posée était donc la suivante : qu'est-ce qu'un discours curieux ? Qu'est-ce que l'opérativité symbolique de la singularité, comme production discursive, permet de dire de notre culture ? En appliquant ce questionnement à la légende et au tourisme, on peut préciser la question en la retravaillant comme suit. « On » considère volontiers que la légende ne peut être qu'ailleurs : parmi les peuples extra-occidentaux. Traditionnelle, elle donc lointaine dans le temps et/ou dans l'espace. C'est cette légende qu'étudient, par exemple, les anthropologues. La seconde et dernière alternative consiste à penser que la légende est au contraire très proche de notre « modernité ». Elle est alors urbaine ou contemporaine et s'impose comme le terrain privilégié des rumorologues. Dans un cas, elle est dans un ailleurs de la modernité urbaine ; dans l'autre, elle s'y incarne, mais n'est plus traditionnelle. Autrement dit, on refuse, à la légende, une opérativité socioculturelle en tant qu'objet traditionnel à l'intérieur de nos sociétés. Or, si les guides les médiatisent, c'est bien qu'elle possède cette opérativité. Toute la question est de savoir comment la définir. Et la réponse que je souhaite apporter, on l'aura compris, réside dans la curiosité. C'est la thèse que je chercherai à défendre dans ce mémoire.

Le cœur de l'argument de cette thèse sera le suivant : le légendaire des guides de voyage se livre au lecteur/voyageur dans le but d'être réitéré ; or, les valeurs qui l'accompagnent au moment de sa manifestation sont celles de la curiosité et de l'insolite. En somme, ce que le guide livre à son lecteur/voyageur, c'est un point de vue sur la culture qui s'exprime tout entier dans un objet infime. Autrement dit, ce qu'il lui livre, c'est la possibilité de saisir d'un fragment touristique de discours pour énoncer un rapport culturel et social au monde défini, en tout premier lieu, par un renversement ou un détournement des valeurs hiérarchiques.

Avant d'aller plus loin et d'entrer plus profondément dans l'argument général du mémoire de thèse, il me semble important de revenir sur un dernier aspect de ce mémoire de thèse : l'écriture. Travaillant sur le discours, sur ce qu'il engage de celui qui l'énonce, c'est-à-dire travaillant notamment sur l'idée d'auteur en tant qu'individu social qui signifie son rapport au monde (et non spécifiquement en tant qu'individu ayant une pratique professionnelle d'écriture), ne pouvant, en somme, *éviter* le discours, j'ai constamment été amenée, au cours du processus de rédaction, à réfléchir à la nature, la fonction et la portée de mon écriture. J'ai ainsi pris la mesure du fait que l'écriture de la recherche, comme l'affirme Frédéric Lambert, est aussi une « écriture *en* recherche » [2007].

Ce chercheur en Sciences de l'information et de la communication soutient qu'« aucun sujet de thèse n'est choisi au hasard » et que « les problématiques que nous exposons cachent une part de notre biographie, et portent ainsi l'écriture de la recherche vers les sentiers de l'autobiographie » [2007 : 35]. Cette part de subjectivité, loin de corrompre la recherche, lui permet de se fonder :

« Le chercheur n'est jamais un être dont l'écriture serait neutre. Il y a toujours, nous le savons, de la subjectivité dans le langage. Et il me faut maintenir, dans cet intérieur de l'écriture, dans le secret de cette alcôve d'où j'observe et interprète le monde, ma part de je. On pourrait entendre aussi : "ma part de jeu". Cette part de subjectivité n'est pas l'abandon de l'entreprise scientifique. Elle est son ouverture. Elle est l'aveu lucide qu'il faut négocier notre impartialité et faire l'aveu de nos histoires, de nos récits, ceux qui nous font voir le monde et l'écrire autrement qu'un autre. » [Lambert, 2007 : 15-16].

Cette « part de je », il ne suffit pas, bien sûr, de la subir malgré soi sans même s'en rendre compte pour pouvoir prétendre produire une écriture scientifique. Encore faut-il savoir la saisir, la nommer et la jauger. Ainsi, comme l'explique Frédéric Lambert, celui qui écrit une thèse doit « prendre conscience de la griffe qu'il laisse dans son texte et qui marque

ses intentions. Il doit exprimer la place qu'il occupe face à l'observation du monde. » [2007 : 17].

En ce qui me concerne, je peux identifier trois sillons, au moins, que ma « griffe » a délibérément cherché à creuser dans le texte. La première est celle de l'écriture et de sa place dans l'exercice scientifique. L'écriture intervient constamment tout au long de la recherche : écriture des projets, des protocoles d'analyse, des analyses elles-mêmes et de leurs résultats, des interprétations, écriture, enfin, du mémoire de thèse. Toutes ces écritures ne se confondent pas. Les situations de communication desquelles elles procèdent et celles qu'elles engendrent sont différentes les unes des autres. Ici administratives, là académiques ; tantôt démonstratives, tantôt descriptives ; parfois à tendance théorique et parfois à tendance empirique. Il m'a semblé important de mettre en évidence ces différences en affirmant d'autant plus les spécificités de l'écriture du mémoire de thèse. J'ai ainsi désiré écrire un texte qui rende compte d'une certaine conception de l'économie du travail de recherche dans lequel l'écriture constitue un moment bien à part qui n'est pas celui de la production des résultats, mais celui de leur exposition et de leur livraison au monde universitaire.

Ceci justifie la façon dont j'ai traité mon corpus et mes analyses – c'est là ce que j'identifie comme le second sillon de ma « griffe ». On les retrouvera tous en annexes et leur présentation y sera détaillée. Cependant, dans le corps de texte, j'ai souhaité *convoquer* mes résultats le plus souvent sous la forme d'exemples. Cette économie de l'écriture a pour objectif de mettre en évidence, dans les annexes, la façon dont j'ai négocié mon « impartialité scientifique » – pour reprendre, ici encore, les termes de Frédéric Lambert, qui s'inspire lui-même de Jürgen Habermas [2007 : 15]. Elle permet, par ailleurs, d'ouvrir cet espace, dans le corps du texte, à l'intérieur duquel le « je » peut prétendre prendre sa « part » [2007 : 16].

Je cite enfin de nombreux auteurs dans ce mémoire de thèse – troisième et dernier sillon que j'identifie comme tel. Ce choix procède du fait que cette légende qui rencontre le tourisme dans les guides m'a amenée à suivre simultanément une pluralité de pistes : du littéraire aux cabinets de curiosités ; de l'écriture de l'histoire au sacré ; de l'authenticité à l'événement ; ou encore, du réalisme fantastique à l'habiter. Toutes ces pistes ont apporté quelque chose à la recherche et ont, par là même, rendu possible une intertextualité à la fois riche et dense qui n'a pas cherché à aplatir les divergences de points de vue, de disciplines ou

d'objets, des auteurs cités dans le but de créer du *même*, mais qui a tenté, au contraire, de mettre en évidence leurs *différences* pour y puiser les fondements de sa pertinence.

C'est à travers ces trois spécificités – celle de l'écriture, celle de la rhétorique de l'exemple et celle de l'intertextualité – que j'ai souhaité, dans le cadre de l'exercice de la recherche doctorale, énoncer ma subjectivité tout en négociant mon impartialité. Sans doute, la première aura su trouver des brèches et s'infiltrer ailleurs, tandis que la seconde fera éventuellement l'objet d'une discussion sur les densités et porosités des matériaux recueillis en terrain scientifique. Quoi qu'il en soit, ce projet, tel que je l'ai abordé ici sur le plan réflexif et métadiscursif, a suivi la proposition lancée par Frédéric Lambert :

« Tout rédacteur de thèse devrait méditer ces lignes de Paul Valéry : "Je m'excuse de m'exposer ainsi devant vous ; mais j'estime qu'il est plus utile de raconter ce qu'on a éprouvé, que de simuler une connaissance indépendante de tout observateur. En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie". » [Lambert, 2007 : 35].

Sans prétendre à la plus pure des écritures autobiographiques, la proposition qui suit demeure néanmoins la mienne.

INTRODUCTION

Dans *L'Idiot du voyage*, Jean-Didier Urbain distingue deux types de voyageurs. Certains seraient des « explorateurs du réticulaire » et d'autres, des « visiteurs de confins ». Les premiers déambuleraient volontiers dans des « territoires-villes », et les seconds seraient des amateurs de « territoires-campagnes » [2002 (1991)]⁵.

Selon l'auteur, le réticulaire – ou « la ville » –, quand on en vient aux représentations touristiques, exerce un pouvoir de fascination à la fois remarquable et vertigineux. Il est, en effet, un monde de la production continue de signes qui viennent sans cesse renégocier son actualité générale :

« La plupart des villes sont aujourd'hui équivoques : polyvalentes, incertaines ou confuses aux yeux du voyageur, superposant le visible à l'obscur, la sérénité des monuments à la panique des rues, le luxe à la luxure, les fastes silencieux du patrimoine à la misère bruyante des bas quartiers, le tout en une mosaïque de territoires imbriqués difficilement déchiffrables. » [Urbain, 2002 (1991) : 191].

À l'inverse, la « campagne » (composée des espaces ruraux, des mers ou encore des forêts) est, socialement et écologiquement, un « espace pur » qui « s'oppose désormais aux tumultes, périls et pollutions que recèle la ville » [2002 (1991) : 208]. Elle est ainsi associée aujourd'hui à un imaginaire qui n'est pas sans rappeler celui du néoruralisme des années soixante :

« La campagne est devenue un espace de douce sauvagerie, d'humanité primitive, une enclave exotique où le touriste part sur les traces d'une sociabilité ancestrale. [...] Son voyage est la quête d'une civilisation ancestrale, union recommencée avec une sociabilité privilégiée, parce que simple, et située en marge du grand réseau. » [Urbain, 2002 (1991) : 211-212].

La campagne serait donc, façonnée par les représentations touristiques, un monde du rapport au passé (à l'archaïsme), à la culture primitive et aux ancêtres. En ce sens, si l'on cherche à étudier les légendes dans les guides de voyage, il ne serait pas absurde de penser que le territoire-campagne, tel que le définit Jean-Didier Urbain, est un espace privilégié du légendaire touristique, alors qu'à l'inverse, le territoire-ville, dans sa modernité et son actualité, délaisse ce légendaire là – peut-être au profit d'un autre, plus « urbain » ou « contemporain », selon les termes de Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard [2002 (1992)].

⁵ Jean-Didier Urbain distingue en réalité trois types de voyageurs. À ceux qui ont été mentionné ci-dessus s'ajoutent les « amateurs de déserts » qui se rendent dans des territoires caractérisés par le recul de l'humanité. M'intéressant au légendaire, c'est-à-dire aux récits des hommes en circulation, ces déserts n'ont pas retenu mon attention.

Allons en Écosse, échantillon remarquable de territoire-campagne si l'on en croit, entre autres, l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier⁶. Écosse : territoire de la contemplation, du rapport à l'histoire, du vertige des origines et de la fin ; Écosse : « terre de légendes », ainsi qu'aiment à le répéter les acteurs de l'industrie touristique, et notamment ceux qui proposent des visites théâtralisées, guidées par des spectres, à travers les ruelles sombres et sinueuses des vieilles villes écossaises, comme celles que le jeune héros du roman de James Robertson *Le Fanatique*, organise, contraint, pour payer ses études, de se déguiser en fantôme et de déambuler, ainsi affublé, dans les plus anciens quartiers d'Édimbourg en poussant de petits cris étranges destinés à effrayer les touristes qu'il escorte.

Cette Écosse là, les guides la médiatisent en jouant – non pas exclusivement mais notamment – la carte du légendaire. Ainsi, on peut lire dans le Petit Futé :

« Parler de l'Écosse comme d'une "terre de légende" frise le stéréotype. Mais comment ne pas y céder à la découverte de massifs montagneux parmi les plus anciens du monde et d'une culture celtique venue du fond des âges ? Ajoutez à cela les falaises escarpées déchirées par les vents, les lochs aux eaux transparentes flanquées de châteaux, les cieux aux lumières surnaturelles, et vous finirez vous aussi par le dire ! » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 25]⁷.

Ou bien, dans le Lonely Planet :

« L'histoire écossaise évoque une tapisserie où s'entremêlent figures héroïques et batailles décisives. Alors que les événements relativement récents sont bien documentés, l'histoire ancienne se perd dans la nuit des temps où mythes et légendes prennent le pas sur les rares faits avérés par l'archéologie. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 27].

Ou encore, plus succinctement, dans le Routard : « Écosse, pays de légendes... et bien plus encore. » [Le Guide du Routard Écosse, 2008 : 64]. En somme, les guides semblent vouloir exploiter ce lieu commun circulant d'une Écosse légendaire pour médiatiser un territoire à la hauteur de son stéréotype socioculturel.

⁶ « Beaucoup d'espace vide dans des lumières changeantes, beaucoup de temps qui passe sans qu'on lui demande d'autres comptes que ceux qu'il peut donner, une rêverie dont la mort n'est jamais absente et qui n'est pas pressée de se traduire en mots. » [1988 : 16]. Ou encore : « Les Écossais ont dû avoir un ancêtre totémique qui était un oiseau siffleur. Les ascenseurs, par exemple, ne sonnent pas pour signaler leur arrivée, ils vous sifflent familièrement droit dans l'oreille. Les voitures de police et les ambulances ne hululent pas comme à New York et ne glapissent pas comme à Paris, mais sifflotent comme des merles. » [1988 : 12].

⁷ J'ai choisi de présenter les extraits de guides en les encadrant afin de faciliter la lecture du document. Ce choix a donc pour objectif de rendre plus immédiate l'identification du statut de la citation. Par ailleurs, pour plus de clarté, j'ai également souhaité organiser les références dans le corps de texte, non pas en mentionnant l'auteur, la date de publication et, si besoin, les pages précises de la référence, mais en mentionnant le titre pour les guides dits « spécialisés » et la collection à laquelle j'ajoute la destination pour les guides dits « généralistes » suivis, dans les deux cas de la date de publication et des pages exactes de l'extrait cité.

Qu'en est-il des territoires-villes du réticulaire qui, tels que New York, semblent prendre le contre-pied des territoires-campagnes en opposant au temps long de l'histoire la verticalité de la contemporanéité⁸ ? New York, ville inquiète de l'immédiateté et de l'instantané, espace de la production incessante de signes et de l'actualité toujours dynamique qui ne semble pouvoir souffrir de retour en arrière ?

Premier fait remarquable, les guides médiatisant ce territoire-ville de la modernité incarnée qu'est la « Grosse Pomme » jouent eux aussi la carte du légendaire. Ils reviennent ainsi volontiers sur une des plus vieilles « légendes » de la ville, celle de l'achat de l'île de Manhattan par Peter Minuit :

« *Selon l'une des plus vieilles légendes de New York, le premier gouverneur de la nouvelle colonie, Peter Minuit, acheta la totalité de l'île pour 60 guinées (\$24). Selon une autre légende, typiquement new-yorkaise, il l'acheta à des Indiens, les Canarsie, auxquels elle n'appartenait pas.* » [Le Petit Futé New York, 2005 : 54].

Ils évoquent également des légendes moins connues, comme celle des deux « maisons jumelles » de Commerce Street dans Greenwich Village :

« *Les deux maisons de brique de n° 39 et 41 (1832), appelées "Twin Sisters" (les jumelles), auraient été construites selon la légende par un marin dont les deux filles étaient incapables de vivre sous le même toit.* » [Guide Vert New York, 2005 : 174].

Ou bien celle qui explique pourquoi et quand la Cinquième Avenue est devenue synonyme de luxe et d'argent :

« *À partir de 1906, de nombreuses boutiques s'ouvrent, gagnant le nord de l'avenue et faisant refluer les riches familles vers d'autres artères du centre-ville. La légende prétend que lorsque Plant emménagea en 1917 sur la 86^e Rue, il céda son ancienne demeure à Pierre Cartier en échange d'un superbe collier de perles. Depuis lors, 5^e Avenue rime avec luxe et splendeur.* » [Voir New York, 2005 : 168].

⁸ C'est, du moins, la représentation que Michel de Certeau se fait de la capitale culturelle américaine dans *L'Invention du quotidien* : « Depuis le 110^{ème} étage du World Trade Center, voir Manhattan. Sous la brume brassée par les vents, l'île urbaine, mer au milieu de la mer, lève les gratte-ciel de Wall Street, se creuse à Greenwich, dresse de nouveau les crêtes de Midtown, s'apaise à Central Park et moutonne enfin au-delà de Harlem. Houle de verticales. L'agitation en est arrêtée, un moment, par la vision. La masse gigantesque s'immobilise sous les yeux. Elle se mue en texturologie où coïncident les extrêmes de l'ambition et de la dégradation, les oppositions brutales de races et de styles, les contrastes entre les buildings créés hier, mués déjà en poubelles, et les irrutions urbaines du jour qui barrent l'espace. A la différence de Rome, New York n'a jamais appris l'art de vieillir en jouant de tous les passés. Son présent s'invente, d'heure en heure, dans l'acte de jeter l'acquis et de défier l'avenir. Ville faite de lieux paroxystiques en reliefs monumentaux. Le spectateur peut y lire un univers qui s'envoie en l'air. Là s'écrivent les figures architecturales de la *concidatio oppositorum* jadis esquissée en miniatures et textures mystiques. Sur cette scène de béton, d'acier et de verre qu'une eau froide découpe entre deux océans (l'atlantique et l'américain), les caractères les plus hauts du globe composent une gigantesque rhétorique d'excès dans la dépense et la production. » [1990 (1980) : 139].

Bref, il semblerait que le réticulaire ne soit pas un obstacle au légendaire. Ou, pour le dire autrement : le légendaire est un élément constitutif de la médiation touristique, indépendamment du caractère « traditionnel » ou « moderne » de l'espace représenté, du moins dans les guides. Par ailleurs, si le légendaire se rencontre quelle que soit la destination que traitent les guides, sa présence dans ces ouvrages ne semble pas non plus dépendre des spécificités éditoriales de chacun d'entre eux.

Le légendaire à l'épreuve de l'éditorialité des guides de voyage

Axel Gryspeerdt, dans un article portant sur l'évolution éditoriale et les guides de voyage, distingue trois types d'ouvrages : les guides classiques ou patrimoniaux, les guides de la modernité, et les guides de nouvelle génération [1994]. En ce qui concerne les guides classiques ou patrimoniaux, l'auteur écrit :

« Ils véhiculent un capital d'image de sérieux, d'expertise et de compétence accumulé au cours des années et ils ont pu se créer un public d'utilisateurs convaincus de l'excellence de "leur guide". Ils sont le résultat ou l'héritage des guides du siècle précédent (tel le Guide Johanne) et leur particularité principale réside dans leur propension à sélectionner et à hiérarchiser les sites à voir (systèmes de points ou d'étoiles). Appartiennent à ce style de guides, les grands classiques que sont les Baedeker, le Guide bleu, le Guide vert de Michelin, le Fodor, le Guide Arthaud (plus récent), etc. » [Gryspeerdt, 1994 : 16].

Ce premier type de guides se caractérise donc par un travail éditorial qui se prétend de fond, ainsi que par un contrat communicationnel défini par le sérieux, la qualité et la confiance. À cette série de guides, s'ajoute celle des guides de la modernité :

« Ils se différencient sans doute en quelques sous-classes, bien que celles-ci mélangent souvent leurs acquis techniques et pragmatiques. Ainsi peut-on parler :

- *des guides illustrés, appelés ainsi parce que la quantité et la qualité des photographies qu'on y trouve en constitue un des atouts majeurs aux yeux de ceux qui les éditent [...] (tels que la Bibliothèque du voyageur, chez Gallimard, et les guides Olizane, de la Manufacture, ou encore du Chêne).*

- *des guides au format de poche, utilisant l'ensemble des techniques des pocket-books : souplesse de la couverture, maniabilité, coût réduit en diffusion. Dans certain nombre de cas, leurs promoteurs s'inspirent du succès des guides illustrés et constituent un produit mixte entre le livre de poche et l'ouvrage illustré en couleur [...].*

- *des guides dits "de nouvelle aventure", lancés dans la foulée des nouvelles conceptions de voyage, véhiculées par des baroudeurs ou des aventuriers modernes, soucieux d'autres expériences et d'autres découvertes, en général hors des circuits coûteux, se dissociant à la fois de l'idée du tourisme grégaire et du voyage élitaire. Le leader francophone de cette catégorie est le Guide du routard. »* [Gryspeerdt, 1994 : 16-17].

Cette seconde série de guides se distingue donc de la première par son caractère documentaire (illustré), et/ou par son format (de poche), et/ou par sa ligne éditoriale définissant une nouvelle façon de voyager (« à la routarde »). Elle se distingue également de la troisième série, celle des guides dits « de nouvelle génération » qui, eux, accordent une très grande place à la spatialisation de l'information dans le volume de l'ouvrage. Ces guides, à l'instar du guide Voir,

« veulent ajouter "au plaisir de la lecture et de la découverte", en recherchant à maximiser un ensemble d'atouts techniques et commerciaux : attention extrême apportée à la structure de l'ouvrage et à l'agencement des éléments, volonté d'offrir un regard encyclopédique correspondant aux canons de l'époque, appel à la technique cartographique la plus moderne (utilisation de cartes en trois dimensions par exemple), soin méticuleux accordé aux carnets d'adresses et aux banques de données, attention au confort de lecture (maniabilité de l'ouvrage, mode d'emploi, index...), utilisation des procédés reprographiques les plus performants, constitution d'une équipe de réalisation dotée de spécialistes et d'experts, etc. ». [Gryspeerd, 1994 : 23-24].

En résumant et en suivant Axel Gryspeerd, on dira donc qu'il existe trois types de guides définis selon des critères éditoriaux : d'un côté, des guides classiques ou patrimoniaux qui se caractérisent par une éditorialité du contenu (guides de culture et de confiance) ; de l'autre côté, des guides de nouvelle génération ou de l'hypermodernité qui, eux, se caractérisent par une éditorialité d'expression (format du guide plus visuel) ; et entre les deux, les guides de la modernité, qui se définissent par une éditorialité double (parfois de contenu, avec un type de voyage plus alternatif que traditionnel et parfois d'expression, avec un format de poche et l'emploi d'illustrations).

On pourrait envisager de reprocher à cette typologie une certaine obsolescence en ce sens qu'elle date du début des années quatre-vingt-dix. Pourtant, elle reste opératoire. En effet, la seule véritable innovation en matière de « grandes » collections de guides ces dernières années est celle de la création d'ouvrages très succincts dits « de courts séjours » qui présentent les territoires (le plus souvent des grandes capitales culturelles) en se concentrant exclusivement sur un nombre restreint de sites, tels que les guides City Trip ou les guides En quelques jours⁹. Or, du point de vue de l'aspect éditorial, ces guides ne font qu'emprunter aux

⁹ Il existe, en réalité, de nombreuses innovations en matière de guides imprimés. Les éditions Lonely Planet ont ainsi lancé *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental* ou, plus récemment, des guides en bandes dessinées. Les éditions Louis Simo ont, quant à elles, fait le choix d'une collection d'ouvrages (Seriousguide) pour lesquels ce sont les voyageurs qui décident des sites à visiter. Mais d'une manière générale, ces ouvrages sont largement minoritaires sur le marché de l'édition touristique. C'est en ce sens qu'ils ne font pas partie des « grandes » collections de guides évoquées plus haut.

catégories des guides dits « modernes » et « hypermodernes » sans produire réellement de nouvelle forme éditoriale qui les distinguerait de façon irrévocable¹⁰.

Quoi qu'il en soit, que l'on s'intéresse aux guides classiques ou patrimoniaux tels que les guides Vert et Bleu, aux guides de la modernité tels que la Bibliothèque du voyageur (guide illustré), le Petit futé (guide au format de poche), le Routard et le Lonely Planet (guides dits « de nouvelle aventure »), ou encore aux guides de l'hypermodernité tels que le guide Voir, on observera que le légendaire y est systématiquement présent¹¹. Autrement dit, la présence du légendaire dans les guides ne dépend ni de leurs spécificités éditoriales visuelles et spatiales, ni de leurs spécificités éditoriales poétiques ou du type de programme d'activités qu'ils proposent (guides dits « culturels » ou « pratiques »).

Voilà qui vient renforcer l'idée selon laquelle le légendaire est un élément qui participe pleinement de la médiation touristique des espaces dans les guides de voyage, et ce, quelle que soit la destination (« réticulaire » ou « confins »), quel que soit le type d'ouvrages (« modernes », « hypermodernes » ou « classiques ») et quelle que soit la programmation du guide (à tendance « culturelle » ou « pratique »).

Les trois teintes du légendaire

Évidemment, tous les énoncés légendaires ne sont pas identiques en tout point. Certains prétendent ainsi raconter des histoires :

« En 1871, une vache brisa une lanterne (c'est du moins ce que dit la légende) et provoqua un incendie gigantesque. » [La Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 59].

D'autres jugent des traditions orales qui ont transformé le passé :

« Saint Ninian fut le premier à entreprendre l'évangélisation des Pictes, en 397. Son histoire demeure en partie légendaire, mais il ne fait aucun doute qu'il exerça une profonde influence sur ce peuple. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 28].

¹⁰ Dans ces guides, il y a aussi du légendaire. Les occurrences y sont cependant moins nombreuses que dans les guides généralistes qui ne proposent pas de courts séjours. Cette remarque permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle le légendaire, dans les guides de voyage, apparaît comme un « luxe » culturel au sens où son taux de présence diminue avec le nombre de pages, contrairement par exemple aux grands sites touristiques (Ground Zero ou le siège de l'ONU pour New York). Ainsi, le légendaire ne donne pas à lire une information « incontournable ». Or malgré cela, il est présent, même quand les guides proposent de donner à voir la « substantifique moelle » d'un territoire qui sera visité en quelques jours à peine. On retiendra donc deux choses : la première est que le légendaire compose les territoires touristiques médiatisés par les guides ; la seconde est qu'il les compose sur le mode du « luxe », c'est-à-dire du détail comme on va le voir plus loin dans ce mémoire de thèse.

¹¹ Guides d'Écosse et de New York confondus, on observe en effet 43 occurrences des termes « légendes » et « légendaires » pour le Guide Bleu, 18 pour le Guide Vert, 52 pour la Bibliothèque du voyageur, 39 pour Le Petit Futé, 21 pour le Routard, 46 pour le Lonely Planet et 20 pour le guide Voir (cf. annexes).

D'autres enfin, cherchent avant tout à construire des systèmes de références culturelles :

« *Apollo Theatre : à l'origine (1914) salle d'Opéra réservée exclusivement aux Blancs, l'Apollo connut ses heures de gloire en 1935, année où il s'ouvrit à tous. Y ont fait leurs débuts de jeunes talents désormais légendaires comme Bessie Smith, Duke Ellington, Charlie Parker, et des centaines d'artistes de renom.* » [Le Petit Futé New York, 2005 : 88].

En somme, le terme « légende » peut être utilisé pour désigner une forme narrative ; il renvoie alors à l'univers du récit en général. Il peut également servir à mesurer – qualitativement – le degré de véracité que l'on doit concéder aux exploits que la tradition orale attribue à ses héros (ici, à Saint Ninian : il faut rester prudent en ce sens que les récits qui circulent ont sans aucun doute déformé en grande partie l'histoire du saint). Enfin, l'adjectif peut permettre de produire un univers culturel de référence en signifiant la notoriété, par exemple, des « talents » qu'il qualifie.

D'une manière plus générale, si l'Écosse est un terrain propice à l'énonciation du légendaire comme forme narrative, le légendaire new-yorkais est quant à lui plus volontiers exploité pour produire des univers culturels de référence, comme dans le dernier exemple. Les univers ainsi produits varient d'un guide à l'autre. Dans le Guide Vert, le légendaire renvoie ainsi avant tout aux univers de la restauration (cuisine et hébergement) et du divertissement (musique, danse, cinéma) alors que dans le Petit Futé, c'est plus spécifiquement la musique, et notamment le jazz, qui constitue la principale source de positionnement culturel en termes légendaires¹².

Quoi qu'il en soit, si l'on peut distinguer trois sens des termes du légendaire, à savoir celui de « forme narrative », celui de « représentation issue d'une déformation de la réalité » et celui de « notoriété », on ne doit pas considérer pour autant que ces trois catégories sont exclusives les unes des autres. En effet, il semble que chacun de ces sens est présent à chaque emploi des termes du légendaire comme le montre l'exemple suivant :

« *Calton Hill, à l'extrémité orientale de Prince Street, offre le plus beau point de vue sur la ville, mais c'est sans doute Arthur's Seat, le vieux volcan de Queen's Park, qui reste l'endroit le plus étonnant d'Édimbourg. Comme beaucoup d'autres lieux en Grande-Bretagne, il tire son nom du*

¹² Cf. annexes.

légendaire (et peut-être même imaginaire) roi Arthur. Ce nom si galvaudé est pourtant justifié ici : en effet, Édimbourg a longtemps fait partie des royaumes des Britons avant de passer aux mains des Angles et des Scots. » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 159-160].

Ici, il est difficile de choisir entre les trois sens : l'adjectif peut renvoyer à la notoriété du roi, tout comme au récit de la Table-ronde, ou encore à la déformation issue de la circulation. Bien que l'un de ces trois sens puisse sembler prédominant – celui de « forme narrative » –, il me semble que c'est bien au carrefour des trois que l'adjectif prend son sens. Ainsi, d'une manière générale, le légendaire se définit, quel que soit le sens dominant, comme un être de circulation. En somme, si d'un énoncé à l'autre, le sens peut prendre une coloration différente en choisissant parmi les trois teintes identifiées ci-dessus, il n'en demeure pas moins que toutes trois sont présentes à chaque manifestation des énoncés légendaires. Malgré les divergences, on peut donc leur reconnaître une certaine identité.

Le traitement éditorial auquel ces énoncés sont soumis d'un guide à l'autre renforce d'ailleurs cette idée de l'identité commune. En effet, de façon quasi-systématique, les énoncés légendaires apparaissent dans ces guides entre deux autres propositions se fondant totalement dans la masse du corps de texte. Autrement dit, les énoncés légendaires ne bénéficient d'aucun traitement éditorial qui les mettrait en valeur. Bien au contraire, ils sont intégrés dans le texte et y passent inaperçus. Ce traitement homogène trouve sa cohérence dans la qualification légendaire des énoncés et non dans la différence des sens mobilisés. Ainsi, à la liste des différences indéniables mais non catégoriques puisque malgré les singularités, elles n'empêchent en rien la production d'une identité légendaire (je fais ici référence aux différences territoriales, éditoriales et programmatiques), on ajoutera la différence sémantique. On reconnaîtra donc qu'elle existe, mais on ne s'y arrêtera pas plus longtemps, précisément parce qu'elle ne constitue pas un obstacle à la pensée identitaire du légendaire dans ces guides.

Première approche analytique : les guides « généralistes »

Cette dernière, j'ai souhaité la mettre en évidence au moyen de deux analyses. Dans un premier temps, j'ai voulu questionner le traitement médiatique du légendaire dans ces ouvrages. Ainsi, dans les guides d'Écosse et de New York mentionnés plus haut (à savoir Le Guide du Routard, le Guide Bleu, le Guide Vert, le guide Voir, La Bibliothèque du voyageur, le Lonely Planet et le Petit Futé), j'ai prélevé systématiquement les occurrences des termes du légendaire (à savoir les termes « légende » et « légendaire ») pour étudier les fragments ainsi

constitués en tenant bien évidemment compte des contextes de ces occurrences et des modalités de manifestation du texte lui-même. Ce corpus se compose de 239 textes brefs composés, pour le plus petit, de dix-huit signes (soit trois mots), et pour le plus grand, de 1681 signes (soit 279 mots). Soumis à l'analyse, il m'a essentiellement permis de mettre en évidence le fait que, malgré les divergences éditoriales et les différences des territoires médiatisés, il existe bien un traitement semblable du légendaire dans les guides généralistes. Il se caractérise essentiellement par cette absence de mise en évidence des énoncés légendaires sur le plan visuel et spatial que j'évoquais ci-dessus. Ce traitement singulier, je l'ai identifié, à partir du cours au Collège de France de Roland Barthes sur *Le Neutre* [2002], comme une neutralisation. Par ailleurs, et c'est là une seconde spécificité que les énoncés légendaires des guides ont en partage, on remarque qu'ils disent l'extraordinaire et prétendent en ce sens dire l'événement. En somme, les énoncés légendaires seraient pris dans une réalité qui pourrait sembler paradoxale : ils disent l'événement, mais sur le mode de l'insignifiant. C'est d'ailleurs ce qui m'a amenée sur la piste de l'anecdotique qui sera au cœur de ma première hypothèse.

La deuxième analyse appliquée à cet ensemble de guides ne concerne en réalité que les guides de l'Écosse. Elle étudie plus particulièrement le cas du traitement médiatique de la légende du monstre du Loch Ness, c'est-à-dire la façon dont les guides évoquent ou non la légende. Rappelons, pour justifier l'intérêt de cette analyse, que la légende du Loch Ness a connu une carrière internationale. En ce sens, elle ne bénéficie pas du même traitement médiatique que les légendes moins connues qui rappellent l'histoire de cette veille dame qui gardait un pont ou celle du saint qui dormit dans un lit de montagne. La notoriété de la bête et de sa légende semblent ainsi avoir modifié le rapport que les guides entretiennent avec le légendaire. On observe, en effet, que Nessie subit deux traitements différents : tantôt le texte l'évoque rapidement (« [Les Highlanders] offrent aux visiteurs une hospitalité bien moins légendaire que le monstre du Loch Ness » [Guide Vert Écosse, 2007 : 363], ou encore, « Inverness est traditionnellement le point de départ des excursions sur les bords du Loch Ness, célèbre pour la beauté de ses rives mais surtout par le monstre légendaire qui est supposé hanté ses eaux » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 804]) ; tantôt il lui dédie un espace à part dans l'ouvrage tel qu'un encadré. Dans le premier cas, il apparaît le plus souvent sous la forme d'un lieu commun discursif qui l'associe à la légende (« le monstre légendaire », ou « la légende de Nessie »). Dans le second, on remarque au contraire, une stratégie d'évitement de la qualification légendaire. L'analyse que j'ai menée cherchait à comprendre ce phénomène afin d'affiner la connaissance de l'identité du légendaire par la négative.

Un autre type de guide : les guides « spécialisés »

Ces ouvrages, issus de ce que j'ai identifié plus haut comme les « grandes » collections de guides qui sont celles que l'on a le plus l'habitude de manipuler en situation touristique, ne sont pas les seuls à jouer « la carte du légendaire ». Il existe en effet de plus en plus de guides qui présentent des territoires dits, « mystérieux », « étranges », « secrets » ou encore « insolites » et qui font la part belle aux légendes. Leur projet touristique est assez différent de celui que l'on rencontre dans les premiers ouvrages évoqués ci-dessus et que l'on appellera « guides généralistes », en opposition à ces « guides spécialisés » dans le « mystérieux ».

C'est le cas du *Guide de la France mythologique*, sous-titré « Parcours touristiques et culturels dans la France des elfes, des fées, des mythes et des légendes ». Il a été écrit par l'historien Bernard Sergent et la Société de mythologie française (SMF) qu'il préside. La SMF est une société savante qui a vu le jour en 1950, notamment, à l'initiative du folkloriste Henri Dontenville (1888-1981), dont l'objectif était de faire reconnaître et d'instituer, auprès des milieux universitaires et du grand public, la « mythologie française », c'est-à-dire la somme des textes issus de la tradition mettant en scène des héros populaires tels que Mélusine, Gargantua, la fée Morgue ou encore le cheval Bayart. *Le Guide de la France mythologique* publié en 2007 se propose de poursuivre ce projet politique en exploitant le champ de la pratique touristique. Il a découpé la France en promenades « mythologiques » et invite le lecteur/voyageur à se perdre dans les contrées gargantuesques et les vallées mélusiennes des régions de France.

Quant au *Guide du Paris mystérieux* qui n'a cessé d'être réédité depuis sa première parution en 1966 aux éditions dirigées par Claude T'chou, il caresse lui aussi une ambition d'ordre politique. En mettant en évidence une sorte de folklore typiquement parisien (celui des bistrots, des marchés aux puces et aux fleurs, de la « cloche », des petites gens et de la petite histoire en général), il a cherché à montrer que la modernité était parvenue à engendrer ses propres monstres sociaux. Les auteurs qui participèrent à la rédaction de ce guide, tels que François Caradec, Jacques Yonnet ou Jean-Paul Clébert, sont d'ailleurs connus pour avoir promu ce que l'on a appelé, à la suite de Pierre Mac Orlan, « le fantastique social » que le *Quai des Brumes* illustre de façon exemplaire (on y reviendra plus longuement par la suite).

Toutefois, les guides spécialisés n'ont pas nécessairement de projet politique affiché. Ainsi, le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* publié en 2006 cherche simplement à faire découvrir une « autre » France, plus insolite et plus secrète que celle que l'on rencontre dans les guides généralistes.

Les spécificités éditoriales des guides « spécialisés »

Le premier de ces trois ouvrages se donne à lire comme un recueil de promenades. Il se compose de vingt-sept chapitres découpés par zones géographiques qui correspondent parfois à des régions (Haute-Normandie), parfois à des départements (Seine-et-Marne), parfois encore à des territoires historiques et/ou culturels (Anjou). Chacun de ces chapitres correspond à « Une promenade mythologique » dont trois sont clairement identifiées comme légendaires : « Basse Normandie : des légendes oubliées ou méconnues », « Sarthe : Saints et femmes de légende », et « Yonne : Légendes et géographie sacrée ». Le légendaire occupe donc, dans ce guide, une place structurante, contrairement aux guides généralistes dans lesquels il passe inaperçu.

C'est également le cas du second qui exploite deux dispositifs d'écriture : celui de l'itinéraire à l'instar du premier et celui de la liste des unités d'espace à découvrir qu'on rencontre par ailleurs dans les guides généralistes¹³. On y trouve ainsi deux sections : celle qui est dédiée à ce que ce l'ouvrage appelle les « itinéraires du mystère » [1984 (1966) : 24] et celle de la médiation de l'espace organisée par ordre alphabétique de noms de rues décrites (la plus importante). Dans chacun de ces deux dispositifs d'écriture, le légendaire est mis en avant. Il apparaît ainsi comme le thème d'une promenade (celle du Paris de Saint Denis), de même qu'il vient qualifier certaines unités d'expression (soixante-quinze au total) au moyen d'un symbole signifiant les histoires légendaires que le guide médiatise¹⁴.

Quant au troisième, il a choisi de ne retenir que l'écriture de la liste. Ce guide se compose ainsi de vingt et un chapitres correspondant à des aires géographico-administratives régionales, à une exception près, celle de la Normandie qui correspond à une aire géographico-culturelle. Ces chapitres se divisent eux-mêmes en sous-parties qui correspondent quant à elles aux départements français. Ces sous-parties sont composées à

¹³ Les guides généralistes organisent en effet l'information qu'ils délivrent selon deux logiques : la logique de la liste, soumise au principe géographique (quartiers, villes, régions ou autres) ainsi qu'au principe fonctionnel (manger, dormir, visiter, etc.) et la logique de la promenade ou de l'itinéraire. On retrouve ces deux logiques d'écriture de façon systématique dans les grandes collections de guide.

¹⁴ Cf. annexes.

leur tour de plusieurs unités textuelles qui décrivent des lieux ou sites spécifiques. Autrement dit, l'information est administrée à partir de trois niveaux de titres (région, département, site). Aucune promenade n'y est proposée (contrairement au *Guide de la France mythologique* et au *Guide du Paris mystérieux*), et la présentation du texte est soumise à la logique géographico-administrative ou géographico-culturelle qui prend corps dans l'accumulation d'unités d'information distinctes. Trente-trois de ces unités se voient, elles aussi, qualifiées au moyen d'un symbole qui met en évidence le caractère légendaire du discours¹⁵.

Le premier de ces trois guides peut être qualifié de « pratique » en ce sens qu'il fournit de nombreuses indications qui ont pour objectif d'aider le lecteur/voyageur à se repérer dans l'espace de visite. L'énonciation s'y fait ainsi souvent injonctive afin d'indiquer le circuit à suivre et les informations légendaires s'insèrent alors entre deux unités de textes « pratiques » :

« Du Mans, empruntez la D303 en direction de Bonnétable et Bellême [...].
 À Bonnétable, gardez-vous dans le parking situé devant l'entrée du château. Ce château connaît deux légendes. L'une d'elles dit que Mélusine a construit le château de Bonnétable. Il fut donné en héritage à l'un de ses fils, comte de Partenay, et, depuis, Mélusine hante les abords de la bâtisse ainsi que les parages du menhir de Clossay, qui se situe, lui, près d'un puits, au cœur de la forêt de Bonnétable. On dit que Mélusine annonce à grands cris la mort des châtelains du château, ainsi que tout changement de propriétaire. Ce fut particulièrement le cas en 1613, quand le château changea de famille [...].
 La Bosse est à 8,5 km de Bonnétable, sur la route de La Ferté-Bernard (D7). À l'entrée du bourg tournez à gauche [...] » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 178].

Le second est historique. Il cherche à fonder son discours légendaire sur des sources qu'il cite de même qu'il évalue volontiers, par ailleurs, le degré de scientificité des faits « légendaires » qu'il rapporte :

¹⁵ Cf. annexes.

« Un géant hypothétique

La rue de la Tombe-Issoire perpétue le souvenir d'un fabuleux combat mythique. Au cours du siège de Paris, en 978, par Othon II, se serait déroulé un affrontement singulier entre un guerrier allemand et un vassal de Hugues Capet. Ce dernier en sortit vainqueur. Il s'appelait Ives, assure Richer, qui consigna les événements vingt ans plus tard. En fait, le nom du vainqueur demeure tout à fait hypothétique, et l'existence même de ces champions fabuleux a été sérieusement contestée [...].

Le Moniage Guillaume situe précisément le combat à Paris, sur la rive gauche de la Seine, et désigne l'adversaire étranger sous le nom d'Isoré. Le lieu de l'affrontement, c'est cette région "au sud de Paris, à droite et à gauche de l'antique voie menant à Orléans, et de là, à l'époque des pèlerinages, à Saint-Jacques-de-Compostelle", où "existaient encore dans le haut Moyen Âge les débris de tombes antiques qui, suivant l'habitude romaine, bordaient les routes à l'entrée des villes".

C'est là qu'existait un monument, encore visible, paraît-il, au début du XIII^e siècle, qui servit de support matériel au récit légendaire du combat d'Isoré. Ce monument funéraire étonnait, dit-on, par sa grandeur. On l'appelait la Tombe Isoré, ou Tombe Issoire. De cette tombe, surmontée d'une croix, Sauval se fut tout naturellement l'écho : "Elle ressemble fort à un tombeau, et il y a grande apparence qu'elle a été dressée en cet endroit-là sur le corps de quelque personne de considération : car elle était de pierre de taille, de plus, élevée sur une espèce de tertre, et plantée au milieu d'une grande pierre plus longue que large, telles que le sont les tombes ordinaires." Il s'agissait, précise plus tard F. Lot, d'un tumulus recouvert d'une dalle longue d'environ 20 pieds, situé à l'intersection de l'avenue du Parc-de-Montsouris, de la rue de la Tombe-Issoire et de la rue Dareau.

"C'est évidemment cette tombe d'une grande inusité qui a provoqué la légende. Elle ne pouvait que recouvrir le corps d'un géant. Et l'imagination, une fois mise en mouvement, n'avait pas grand'peine à se persuader que le géant avait succombé dans un combat singulier, car on n'a jamais ouï dire qu'un géant soit mort autrement." [...] »

* Ferdinand Lot in *Romania*, t. XXVI, oct. 1897.

** H. Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724.

*** F. Lot : *op. cit.*

[*Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 707-708].

Le troisième, enfin, livre un légendaire à caractère narratif : les listes qui le composent (et donc les énoncés légendaires en particulier) peuvent apparaître, en réalité, comme des listes de « récits » attachés aux sites évoqués comme le montre l'extrait suivant :

« La fontaine couleur de sang

À environ un kilomètre et demi de Brioude (cinquante kilomètres au sud-est de Clermont-Ferrand), sur la route de Clermont, se trouve la Fontaine Saint-Julien. Elle est rentrée dans le folklore chrétien depuis que, le 28 août 304, saint Julien y aurait eu la tête tranchée par les soldats de Crispinius. Les soldats lavèrent la tête du martyr dans l'eau de la fontaine. Depuis, les pierres qui la soutiennent ont une couleur rouge très proche de celle du sang. Une autre légende veut qu'un abbé d'Attane, nommé Triez, emporta quelques-unes de ces petites pierres, dans un reliquaire, et eut la surprise de voir, en arrivant à Clermont, qu'elles s'étaient transformées en perles. » [Sites mystérieux et légendaire de nos provinces françaises, 2006 : 45].

Les projets touristiques des guides « spécialisés »

Bref, trois guides aux projets éditoriaux, culturels et idéologiques fort différents, dans lesquels le légendaire occupe des places singulières. Ils partagent toutefois un certain nombre des

traits communs qui les distinguent des guides généralistes. En premier lieu, on notera que le lecteur/voyageur n'y est jamais invité à engager un rapport marchant avec un quelconque « partenaire » économique : pas d'informations dites « pratiques » concernant les restaurants, les hôtels, les magasins de souvenirs, ni même les musées.

En outre, ces trois ouvrages s'adressent à ceux qui résident dans les territoires qu'ils décrivent : la France pour les Français et Paris pour les Parisiens. La question de l'identité y est ainsi centrale : pour comprendre qui l'on est, il faut connaître nos traditions – dont font partie les légendes –, celles qui continuent d'exister silencieusement comme telles parce qu'elles n'ont pas encore été institutionnalisées. Celles-là seraient les « vraies » traditions puisqu'elles sont celles des hommes et non celles des institutions culturelles.

Par ailleurs, ces trois guides travaillent à partir d'une dialectique de la connaissance et de l'oubli : on aurait oublié les traditions, les auteurs de ces ouvrages seraient allés les retrouver pour leurs lecteurs/voyageurs, et ils les livreraient de sorte que ces derniers puissent les (re)connaître :

« Si la France est bien connue pour ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques, on oublie souvent qu'elle est aussi un pays où, au détour des sentiers, se dévoile souvent l'insolite, où l'Histoire officielle se double d'une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité. C'est cette France du merveilleux et de l'étrange que cet ouvrage veut vous faire découvrir ou retrouver. » [Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises, 2006 : 7].

Cette dialectique de la connaissance et de l'oubli s'accompagne de l'idée du secret. Il faut ainsi savoir se faire « chiffonnier » ou « glaneur » pour débusquer l'information, l'identifier comme telle et apprécier le territoire légendaire décrit :

« Le temple de l'Histoire est maçonné de livres : ils sont la sagesse d'une vie innombrable dont l'origine est notre mémoire. Ils ne cherchent pas à transgresser leurs devoirs. Au pied du temps, chiffonniers de l'Histoire, glaneurs du passé, nous avons cherché nos histoires ; en bons "paysans de Paris", nous avons fouillé l'humus frais, au gré de nos manies ou de nos goûts. Nous avons réuni nos trouvailles et nous en avons fait, nous aussi, ce livre. » [Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 15].

Elle s'accompagne, enfin, de l'idée de la découverte :

« [Le Guide de la France mythologique] conduira le curieux à la découverte d'endroits parfois connus, souvent quasi secrets, mais autrement qu'en un guide touristique : en faisant connaître les légendes, les mystères attachés à certains lieux, en aidant à observer avec intérêts, parfois peut-être avec

amusement, étonnement sans doute, voire, espère-t-il, émerveillement, d'autres éléments de notre patrimoine. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 15].

En somme, peu sont ceux qui connaissent les histoires légendaires attachées à ces territoires. Le guide en fait partie et le lecteur/voyageur pourra lui aussi y prétendre après avoir lu l'ouvrage et parcouru les espaces décrits. Ces guides instituent en ce sens une forme de rapport de connivence qui se jouerait dans le légendaire en tant qu'il est secret et mystérieux.

Une des principales différences entre ces guides et les guides dits « généralistes » est donc que le légendaire n'est plus celui des autres, mais celui de soi. Il ne se joue plus dans un rapport d'altérité, mais bien dans un rapport d'identité. Le guide n'est donc pas là pour divertir (ou aider à divertir), mais pour initier le touriste au voyage introspectif, de l'envers du décor, de l'autre côté du miroir ou du dessous des apparences duquel procède le légendaire :

*« On vous dira qu'il n'y a pas de mystères à Paris, pas de légende, pas de dolmens, pas de menhirs, pas de sirènes, pas de korrigans, pas de dragons, pas de dames blanches, pas de sabbat, pas de faune ni de flore insolites...
Il faut laisser dire. Tous ces mystères sont sous vos pas, et vous ne les voyez pas parce que vous avez perdu l'habitude de voir. [...]
Vous marchez les yeux au sol, ou à hauteur des signaux lumineux des carrefours. Vous en oubliez Paris. Levez les yeux ! Éveillez-vous en regardant les balcons et les jardins suspendus, la courbure bleue des toits de zinc et la couleur changeante du ciel. [...]
Cherchez plus haut que le macadam et les vitrines des rez-de-chaussée, vous verrez vivre Paris. »
[Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 15].*

Seconde approche analytique : les guides « spécialisés »

Cette distinction entre altérité et identité légendaire, engage-t-elle une différence plus profonde entre le légendaire des guides généralistes et celui des guides spécialisés ? Pour le comprendre, j'ai soumis cette seconde série de guides à trois analyses différentes. La première d'entre elles s'est appliquée à étudier les introductions des guides spécialisés pour comprendre le positionnement que ces dispositifs singuliers adoptent vis-à-vis du légendaire. Si j'ai choisi les introductions, c'est parce que les guides y présentent leur projet. Elles permettent ainsi de saisir la façon dont ces ouvrages veulent se donner à lire à leurs lecteurs/voyageurs, et donc de comprendre également le travail de représentation qu'ils cherchent à réaliser. L'objectif était de voir si la stratégie discursive des guides spécialisés est semblable à celle des guides généralistes et de comprendre, si ce n'est pas le cas, sur quoi reposent les distinctions. Il est apparu que les guides spécialisés ont un rapport différent au

légendaire comparativement à celui des guides généralistes. Le légendaire structure en effet l'ouvrage. Il n'y existe donc pas comme un élément secondaire ou neutralisé. Il est, bien au contraire, central et structurant. Par ailleurs, le légendaire s'accompagne, comme je le disais plus haut, d'une poétique du mystère, du secret, de la connaissance et de l'oubli, mais aussi de l'initiation et de l'identité, que l'on retrouve dans les trois guides spécialisés.

Dans un second temps, j'ai cherché à analyser le traitement de quelques fragments de guides spécialisés traitant du légendaire. En fonction des spécificités éditoriales de chacun des trois guides, j'ai choisi des fragments différents. Comme je l'évoquais plus haut, le *Guide du Paris mystérieux* présente l'espace parisien selon deux logiques : la logique de la liste (alphabétique) répertoriant le nom des rues et la logique du parcours. J'ai donc isolé un parcours et deux unités discursives issues de la « liste » des sites à visiter. Le *Guide de la France mythologique* ne procède que par promenades. J'ai donc choisi de me concentrer sur l'une de ses promenades légendaires. Enfin, le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* ne décrit l'espace que sous la forme de listes. J'ai, en conséquence, choisi de prélever trois unités discursives traitant de l'espace à visiter. L'objectif de cette analyse était d'étudier le rapport que ces guides instituent avec le légendaire. Une des principales conclusions concerne l'usage du discours rapporté. Il est en effet apparu que ces trois guides délivrent leurs énoncés légendaires en exploitant toutes les formes du discours rapporté (discours direct, indirect, libre ou narrativisé) et de façon intensive, qui plus est. Cette forme de polyphonie, que l'on retrouve par ailleurs dans les énoncés légendaires des guides généralistes, apparaît comme une des spécificités du dire légendaire des guides de voyage.

Enfin, la dernière analyse concerne un dispositif éditorial spécifique présent dans deux des trois guides spécialisés uniquement : une gamme de symboles qui viennent qualifier les unités discursives décrivant l'espace à visiter. On la retrouve sous la forme d'une liste, dans les deux cas, en début d'ouvrage. Elle catégorise les unités discursives au moyen, par exemple, des rubriques suivantes : « Diables et diableries », « énigmes préhistoriques », ou encore « histoires légendaires ». La présence d'un tel type de dispositif dans deux des guides spécialisés m'a intriguée. C'est pourquoi j'ai cherché à comprendre ce que ces symboles modifiaient du rapport au territoire décrit relativement aux autres symboles que l'on retrouve dans les guides généralistes (« où dormir », « où manger », etc.). Ce qu'ils ont permis de mettre en évidence, c'est la représentation de la culture produite par les guides spécialisés. « Leur » culture, contrairement à celle des guides généralistes, n'inclut pas d'acte de

consommation. Elle fonctionne sur l'idéologie de la gratuité du savoir et non sur celle du divertissement et des loisirs. Par ailleurs, le jeu du classement par les symboles révèle une stratégie équivoque : d'un côté, les guides spécialisés cherchent à classer l'information qu'ils délivrent, de l'autre, ils signifient le caractère profondément inclassable – insaisissable – de ces informations en mobilisant des catégories poreuses. Ces dernières ne sont en effet en aucun cas exclusives les uns des autres contrairement à ce que laisserait penser leur organisation dans les guides. Ainsi, les symboles ont permis de mettre en évidence que les guides produisent des catégories de savoir qui disent le caractère inclassable de ce dernier.

D'une manière générale, ce sont donc dix-sept guides aux statuts fort différents qui composent le corpus soumis aux cinq analyses de cette recherche¹⁶. Il convient ici de préciser que la prétention de celui-ci n'est en aucun cas d'être représentatif. Ce n'est donc ni le critère de la représentativité, ni d'ailleurs celui de l'exhaustivité qui en a gouverné l'organisation. C'est bien le critère de la diversité qui a été retenu : diversité sur le plan éditorial visuel et spatial ; diversité sur le plan éditorial poétique. C'est que l'objectif de cette thèse est, comme je le disais plus haut, de voir si malgré les singularités on peut parler d'*un* légendaire dans les guides de voyage. Autrement dit, il s'agit de voir si l'on peut identifier un dispositif discursif du légendaire dans les guides qui permettrait de questionner la curiosité ou l'insolite, la culture et leurs interactions.

C'est dans cette optique que cette recherche repose sur l'analyse de cinq types d'objets très différents les uns des autres. Dans un cas, il s'agit d'une somme de petits individus textuels d'à peine quelques lignes (première analyse) ; dans un autre, de textes se déroulant sur plusieurs pages (troisième analyse), et dans un autre encore d'éléments proprement iconiques distribués sur des centaines de pages (cinquième analyse). C'est parfois la logique

¹⁶ Pour mémoire rappelons qu'il s'agit de sept guides portant sur New York et de sept guides portant sur l'Écosse. Dans les deux cas, ce sont les mêmes collections qui ont été choisies, à savoir le Guide Bleu, le Guide Vert, le guide Voir, le Routard, le Lonely Planet, le Petit Futé et la Bibliothèque du voyageur. Ces guides ont fait l'objet de deux analyses : une analyse des occurrences des termes du légendaire et de leur contexte ainsi qu'une analyse d'extraits présentant le monstre du Loch Ness (qui ne concernait, évidemment, que les guides portant sur l'Écosse). À ces quatorze ouvrages s'ajoutent les trois guides dits « spécialisés » : le *Guide de la France mythologique*, le *Guide du Paris mystérieux* et le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*. Ceux-ci ont été soumis à trois analyses : une analyse des introductions, une analyse de certains extraits représentatifs du type de médiation proposée et, enfin, une analyse portant sur l'usage des symboles.

En ce qui concerne la première série de guides, à savoir les guides généralistes, il est important de préciser que le territoire qu'ils présentent ne se limite pas toujours à la destination retenue. En effet, en regardant ces ouvrages de plus près, on se rendra compte que dans la collection la Bibliothèque du voyageur le guide présenté n'est pas exclusivement dédié à la ville de New York. Il propose en effet un tour des États-Unis et la description de la ville de New York n'occupe que quatre pages à l'intérieur du volume (soit seulement 1% de la surface d'expression totale du guide). Si j'ai été amenée à considérer l'éventualité du choix de ce guide, c'est qu'il n'existe pas, actuellement, d'autre guide de la collection exclusivement réservé à New York. De même en ce qui concerne les Guides Bleus : il s'agit d'une collection qui présente, en règle générale, de vastes territoires du point de vue de leur étendue géographique. Ainsi, New York n'est pas traitée de façon exclusive, et l'Écosse se voit associée à l'Angleterre et au Pays de Galles. Dans ces deux cas, je n'ai retenu que les parties consacrées à l'Écosse, soit 145 pages pour le premier, et 139 pour le second. Malgré ces « irrégularités » dans la constitution du corpus, j'ai choisi de retenir ces guides notamment parce qu'il est vite apparu que la destination n'était pas un obstacle à l'énonciation légendaire.

thématique qui a gouverné le choix de ces objets (deuxième analyse) et parfois la logique éditoriale (quatrième analyse). Si j'ai été amenée à faire ce choix du *prélèvement hétérogène*, c'est à partir d'une lecture cursive de chacun de ces ouvrages. Je suis ainsi allée chercher dans la masse des textes des éléments significatifs à la fois du point de vue de la nature et de la structure de ces ouvrages et du point de vue de ma recherche sur le légendaire. Je n'ai pas exposé, dans ce mémoire de thèse, la totalité de mes résultats d'analyse. Je n'ai fait ainsi que convoquer ceux qui pouvaient faire avancer la démonstration¹⁷.

Penser l'identité légendaire par-delà les diversités éditoriales et culturelles des guides

Si l'on résume, à présent, tout ce qui vient d'être dit, on notera que le légendaire est présent dans une vaste gamme de guides et selon des modalités fort différentes. Dans les uns, il apparaît au détour d'une phrase ; dans les autres, il est un élément organisateur de l'ouvrage. Ici, il est énoncé succinctement ; là, il est « raconté » longuement. Tantôt, il se fait narratif ; tantôt, il prend les traits du discours historique. Il signifie parfois l'autre et parfois me renvoie à moi-même. Il peut être un lieu du politique ou bien un lieu du pur divertissement culturel.

Et pourtant, il existe une part commune à tous les énoncés légendaires dans les guides, quels qu'ils soient, car n'est pas légendaire l'énoncé qui simplement le souhaite. Encore faut-il qu'il se déploie selon un certain art de dire, qu'il se manifeste à travers une certaine économie du discours proprement légendaire, qu'on retrouve d'un guide à l'autre, qu'il soit généraliste ou spécialisé, qu'il traite du réticulaire ou des confins, qu'il soit moderne ou hypermoderne, délibérément politique ou non. Cette identité du légendaire dans les guides est l'objet précis de cette recherche qui, par-delà les différences, souhaite identifier et nommer les spécificités de son objet.

Pour y parvenir, j'ai choisi d'isoler quatre échelles qui s'intègrent, en réalité, les unes aux autres. Je suis ainsi partie de l'énoncé légendaire dans les guides pour questionner l'énonciation légendaire avant d'en arriver enfin au discours culturel puis à la culture et au social en général. Pour dire les choses autrement, j'ai d'abord questionné le « dit » légendaire pour comprendre le « dire », et je suis passée du « dire » au « faire » et au « faire-faire » propre à ces dispositifs programmatiques que sont les guides. C'est à partir de ce projet que j'ai formulé les trois hypothèses qui organisent la présentation de la recherche en trois parties.

¹⁷ On trouvera en annexes des informations plus détaillées sur les corpus, les analyses et les résultats.

La première hypothèse concerne l'énoncé ou, plus précisément ce que j'ai appelé le passage du « dit » au « dire ». Elle cherche à comprendre dans quelle mesure on peut affirmer que *le légendaire est un être culturel anecdotique*. Parler d'« êtres culturels » [Jeanneret, 2008], c'est parler d'objets, tangibles ou non, qui circulent dans le social et dans la culture qu'ils transforment en les rencontrant. Spécifier que certains de ces êtres culturels sont anecdotiques, c'est avancer l'idée selon laquelle il existerait un régime socioculturel de l'anecdotique que ces êtres, qui en procéderaient, traverseraient en le transformant. L'anecdotique, pour en dire un mot ici, peut se définir comme le régime de circulation qui attribue à des objets la double spécificité d'être extra-ordinaires et pourtant inessentiels ou culturellement secondaires. La première partie de ce mémoire de thèse, qui cherchera à mesurer la validité de cette proposition, s'appliquera ainsi à comprendre comment les énoncés légendaires dans les guides procèdent d'une (re)fonte et d'une (re)production d'un système hiérarchique de valeurs socioculturelles en même temps qu'ils les révèlent. Autrement dit, cette partie devra permettre de comprendre si, et le cas échéant comment, ce type spécifique d'énoncés marque une certaine « désinvolture à l'égard des hiérarchies traditionnelles entre l'important et l'essentiel », pour reprendre les termes de Michel Foucault [2001 (1980) : 927], et de voir aussi comment il permet de fonder un ordre (nouveau ?) de valeurs.

La seconde hypothèse concerne l'énonciation ou, plus précisément, le passage du « dire » au « faire ». Il s'agit d'analyser et de comprendre ce que le guide fait quand il dit le légendaire. Pour étudier ce passage, je propose de considérer un aspect singulier du dire et de voir dans quelle mesure on peut, ou non, affirmer que *le légendaire des guides de voyage est un art de dire qui produit des savoirs inclassables*. Ce que je cherche à comprendre, c'est la façon dont le guide de voyage, en tant que dispositif, institue un rapport à l'objet en le convoquant, c'est-à-dire en le nommant ou en le décrivant sans pour autant l'épuiser. Ainsi, j'analyserai, dans la seconde partie de ce mémoire de thèse, la façon dont le guide construit une stratégie discursive qui permettrait à la fois de produire des savoirs et d'en garantir le caractère proprement inclassable ou encore, et selon les termes de Michel Foucault, je chercherai à comprendre comment le guide mobilise « un sens aiguisé du réel mais qui ne s'immobilise jamais devant lui ; une promptitude à trouver étrange et singulier ce qui nous entoure ; un certain acharnement à nous défaire de nos familiarités et à regarder autrement les mêmes choses » [2001 (1980) : 927].

La troisième hypothèse, qui concerne le passage du faire au faire-faire, cherche à comprendre pourquoi et comment, s'il est anecdotique et insaisissable, le légendaire « fait culture ». Elle posera ainsi la question suivante : s'il fait culture en étant à la fois anecdotique et insaisissable, qu'est-ce que le légendaire dans les guides de voyage permet de dire de la culture ? La réponse que j'apporterai à une telle question est que *le légendaire dans les guides est une pratique discursive qui permet d'habiter le monde en tant qu'il est social*. Le légendaire permettrait ainsi, à celui qui parle, qu'il s'agisse du guide ou du lecteur/voyageur à venir, d'énoncer sa vision du monde en évoquant « le "souci" qu'[il] prend de ce qui existe et pourrait exister » [Foucault, 2001 (1980) : 927]. Il participe ainsi, plus précisément, à l'institution du lecteur/voyageur comme auteur social en ce sens qu'il lui permet de dire son rapport au monde. Pour comprendre cela, il faut préciser que le guide en général est un dispositif de la passation de discours, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement un dispositif d'aide à la pratique de visite, mais qu'il anticipe, depuis le texte, une pratique discursive à venir, que l'on identifie généralement comme celle de la narration de son voyage une fois que l'on en revient [Urbain, 2001 (1991) ; 2003 (1998) ; 2008], et dans laquelle le légendaire occupe une place singulière.

En somme, ce mémoire de thèse se présentera comme une sorte d'entonnoir renversé : je suis ainsi partie du plus circonscrit et du plus observable (l'énoncé) pour tenter de dire quelque chose du monde plus général duquel il participe ou prétend participer et qu'il (re)produit par sa présence dans les guides (la culture). Autrement dit, j'ai, abordé le texte comme un « produit créé par l'intégration des activités » [Harris, 1993 : 138], pratiques et/ou discursives, poursuivies par les guides pour eux-mêmes et pour leurs lecteurs/voyageurs, comme on va le voir à présent.

**PREMIÈRE PARTIE : LE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES DE VOYAGE COMME ETRE
CULTUREL ANECDOTIQUE**

Cette première partie pose la question du *statut culturel de l'objet* légendaire tel qu'il se manifeste dans les guides de voyage. Ce statut culturel de l'objet ne va pas vraiment de soi. Et pour en faire la preuve comme pour montrer dans quel sens il pose problème, je souhaite revenir d'abord sur certains travaux issus de la sociologie du quotidien, et plus précisément encore, sur le concept de « quotidien » qu'ils ont permis de dégager.

À partir des années 1970, la sociologie du quotidien apparaît clairement, du moins en France, comme un moyen de renouveler la perspective politique des recherches sociologiques. En effet, après Henri Lefebvre [1968], elle cherche à abandonner le paradigme de la domination dans le but de penser le social autrement, à savoir en partant de sa dimension ordinaire¹⁸. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre ces mots de Michel Maffesoli :

« Au lieu d'être obnubilé par le couple aliénation-libération, au lieu de se crispier sur leur relation parfaitement tétanique, il importe de tourner son regard vers cette vie de tous les jours qui, d'une manière cabotique et aléatoire, dans l'ennui et dans l'exubérance, poursuit son chemin d'une manière obstinée et quelque peu incompréhensible. » [Maffesoli, 1998 (1979) : 23]¹⁹.

Ainsi, la sociologie du quotidien se propose d'analyser l'ordinaire du social, non pas comme un espace de soumission des dominés aux dominants, mais bien comme un espace de production aux contours un peu flous. Plus précisément encore, le social devient un espace de créativité comme le pensent entre autres Michel Maffesoli [1998 (1979)] et Michel de Certeau [1990 (1980)]. Cette sociologie étudie, en somme, la façon dont les individus sociaux cuisinent, s'habillent, marchent ou encore lisent, précisément parce qu'il s'agit là d'actions proprement quotidiennes et ordinaires, mais à condition, cependant, de partir du principe que ces individus réalisent ces actions en *rusant*²⁰.

¹⁸ D'une manière générale, on pourra dire que le quotidien diffère de l'ordinaire en ce sens qu'il définit un espace-temps, quand le second terme désigne une valeur. Quoi qu'il en soit, ces deux termes sont complémentaires : le quotidien, c'est l'espace duquel on prélève les objets ordinaires ; l'ordinaire, c'est le regard qu'on porte sur les objets prélevés dans le quotidien et par extension le quotidien tout entier.

¹⁹ Luce Giard écrit, elle aussi, à propos des recherches de Michel de Certeau dans l'introduction du premier volume de *L'Invention du quotidien* : « Ce qui importe n'est plus, ne peut plus être la "culture savante", trésor abandonné à la vanité de ses propriétaires. Ce n'est pas davantage la "culture populaire", appellation octroyée de l'extérieur par des clercs qui inventoient et embaument ce qu'un pouvoir a déjà éliminé [...]. Dès lors, il faut se tourner vers la "prolifération disséminée" de créations anonymes et "périssables" qui font vivre et ne se capitalisent pas. » [1990 (1980) : VII].

²⁰ Chez Michel Maffesoli comme chez Michel de Certeau, le terme « ruse » revient de façon récurrente pour qualifier l'attitude des usagers créatifs face aux objets qu'ils manipulent.

La dimension politique de cette approche peut être synthétisée en recourant à ce mot de Michel de Certeau : « Il est toujours bon de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les gens pour des idiots. » [1990 (1980) : 255]. Ainsi, cette sociologie se propose de donner aux individus sociaux les moyens de se saisir d'eux-mêmes en prenant conscience de leur résistance intuitive aux biens de consommation et aux règles socioculturelles, tacites ou non, du marché. Elle a, en outre, l'ambition d'attirer l'attention de ceux qui sont en charge de ce marché sur le fait que leurs « consommateurs » ne sauront faire autrement que de leur résister en tant qu'usagers.

On voit donc que le couple dominés/dominants ou oppresseurs/opprimés cède ici la place à un couple légèrement différent : celui de l'espace des produits offerts sur le marché des biens contre les opérations des individus sociaux qui en font l'usage, cet usage se caractérisant par sa créativité. Autrement dit, on voit ici se mettre en place la problématique des pratiques et des usages qui accompagne dès ses origines la sociologie du quotidien : en somme, sortir du paradigme de la domination, c'est entrer dans celui de la pratique des usagers afin de faire la preuve et/ou l'étude de leur activité.

Ces pratiques sont conçues de façons différentes par les auteurs. Ainsi, par exemple, pour Michel Maffesoli, le quotidien s'impose comme un espace de l'« à présent », c'est-à-dire de l'actualité de soi dans les socialités par la créativité, ou encore de présentification socialisée des individus sociaux ; alors que pour Michel de Certeau, le quotidien définit un espace avant tout pensé comme polémologique et dans lequel les individus créatifs, pris comme des usagers, peuvent vaincre les stratégies institutionnelles. Quoi qu'il en soit, de façon générale, le quotidien apparaît comme l'espace de pratiques sociales en tant qu'elles sont créatives.

Cette question de la pratique me semble fondamentale. Et si je l'aborde du point de vue de la sociologie du quotidien, c'est que le légendaire, tel qu'il se manifeste dans les guides de voyage, a quelque chose à voir avec ce quotidien. D'ailleurs, Michel de Certeau n'hésite pas à consacrer plusieurs parties de son *Invention du quotidien* à la légende [1990 (1980) : 40-43 & 158-163 ; 1994 (1980) : 192-196]. Quant à Michel Maffesoli, il l'évoque également dans une partie de son ouvrage *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne* intitulée « La fantastique quotidienne. La fiction de la réalité » [1998 (1979) : 89-106].

Ce chapitre, comme son nom l'indique, traite plus généralement de ce que Michel Maffesoli appelle la « fantastique ». Selon lui, cette dernière, qui inclut le légendaire, peut se définir comme la « charge magique de la vie de tous les jours » [1998 (1979) : 101], ou encore, la « part de l'imaginaire » qui participe de la construction de la « "réalité" » parce qu'elle est « à l'œuvre dans la socialité » et qu'elle intervient ainsi dans les « minuscules situations de la vie quotidienne » [1998 (1979) : 90]²¹. Il s'agit, en somme, des fictions dont se nourrit l'individu social pour pouvoir habiter le monde en le rendant acceptable. Ce fantastique quotidien, tel qu'il a été défini par Michel Maffesoli, comprend aussi bien le rêve que le cinéma, le conte et la légende, ou encore le mensonge. Notons que rien ne permet, dans son analyse du fantastique, d'identifier les spécificités de chacun des objets qui le composent par rapport à la masse des autres. En le nommant, l'auteur insiste ainsi sur la fonction des objets socioculturels qu'il désigne, mais ne dit rien de plus sur la valeur de quotidienneté de ces objets et de leurs usages.

Michel de Certeau ne questionne pas, non plus, la valeur de quotidienneté des pratiques qu'il étudie. S'il découpe l'univers du quotidien en techniques distinctes (lire, marcher, cuisiner), il ne cherche pas à savoir la place que ces pratiques occupent à l'intérieur de cet univers. Or, il me semble que le légendaire des guides de voyage occupe une place bien particulière dans le monde du quotidien et qu'en ce sens, le quotidien, comme catégorie de pensée, ne peut rendre pleinement compte de ce qu'est le légendaire des guides de voyage.

C'est que l'on peut admettre, à l'instar de Michel Maffesoli et de Michel de Certeau, que la légende est un objet ordinaire. Mais qu'en est-il de la légende ou du légendaire en situation touristique ? Si l'on admet également que le tourisme peut se définir, du point de vue sociosymbolique, comme une quête d'altérité [Équipe MIT, 2002], alors il faut admettre qu'il s'agit là d'une activité qui se définit en rupture avec la quotidienneté. Ainsi, bien que l'on puisse considérer, avec Saskia Cousin et Bertrand Réau que le tourisme est, aujourd'hui, devenu un phénomène « constitutif de la vie sociale » [2009 : 3], il faut également lui reconnaître qu'il se définit en opposition au cours de cette dernière : il est une sortie de

²¹ Pour Michel Maffesoli, le quotidien réside tout entier dans le « minuscule ». Il est en effet « un laboratoire alchimique des minuscules créations qui ponctuent la vie de tous les jours » [1998 (1979) : 12] ou encore, la somme de « minuscules attitudes de tous les jours, trajets, discussions, bricolages, cuisine, promenade, recherches vestimentaires, attitudes par lesquelles un groupe d'individus se reconnaît comme tel » [1998 (1979) : 13]. Je trouve cette poétique du « minuscule » très intéressante. Il me semble, en effet, que ce terme n'est pas tout à fait à sa place et que, malgré cela, ou plutôt de ce fait, il acquiert une force rhétorique et notionnelle. Le minuscule désigne ici plus une échelle temporelle qu'une échelle spatiale. C'est qu'il s'agit effectivement de l'évanescence et du fugitif. Plus précisément encore, ce terme désigne une échelle de valeurs socioculturelles : si le minuscule est évanescence et fugitif, c'est que le temps de l'observation sociale et le temps de l'observation scientifique n'ont pas su l'étirer pour le décomposer et lui faire honneur. En somme, le « minuscule » de Michel Maffesoli, c'est le regard porté sur certains objets du monde par la culture.

l'« ici » qui amène le touriste dans l'« ailleurs » ; il est une faille dans l'« ordinaire » et dans le « quotidien » qui permet à ce même touriste de sombrer, le temps de son déplacement, dans l'« extraordinaire » et l'« exotique ».

La question qui se pose alors est la suivante : comment nommer cet espace du quotidien que le légendaire des guides de voyage occupe, entre ordinarité et extraordinarité ? Ma réponse – mon hypothèse – est que le légendaire occupe une place *anecdotique* à l'intérieur de la culture touristique. C'est ce que tentera d'établir cette première partie en montrant que le légendaire, tel qu'il se manifeste dans les guides de voyage, est un *être culturel anecdotique*.

La notion d'« être culturel » est empruntée à Yves Jeanneret [2008]. Elle sera abordée plus longuement dans la suite. Quoi qu'il en soit, on peut tout de même la définir succinctement en disant qu'elle désigne le fait que certains « êtres » (c'est-à-dire des objets tangibles ou non) circulent à l'intérieur de l'espace social et que, par le fait même de cette circulation, ils deviennent « culturels ». Autrement dit, parler du légendaire comme d'un être culturel, c'est engager l'idée que le légendaire est un être de circulation, soumis à une réappropriation constante et qu'en ce sens, il est culturel.

Adjoindre l'adjectif « anecdotique » à cette proposition, c'est tenter de nommer le statut du légendaire des guides à l'intérieur de l'espace de la culture. C'est, plus précisément, considérer que le légendaire des guides est un être culturel à la fois ordinaire ou quotidien et extraordinaire. Cette approche du légendaire dans les guides cherche ainsi à montrer que ce dernier apparaît comme le résultat du travail constant d'une pratique qui s'attache à définir un univers de valeurs au moyen de procès techniques et discursifs spécifiques.

Ainsi, le premier chapitre intitulé « L'événement légendaire » cherche à établir le caractère extraordinaire du légendaire des guides de voyage. Pour y parvenir, il revient sur la notion d'événement telle qu'elle a été abordée par plusieurs auteurs [Bensa & Fassin, 2007 (2002) ; Derrida, 2002 (1997) ; ou encore Nora, 1974]. Elle s'intéresse particulièrement à l'approche phénoménologique de l'événement pensé en terme de « rupture d'intelligibilité », tel qu'il a été développé par Alban Bensa et Éric Fassin. Elle tente de montrer, à partir d'une analyse discursive d'extraits de guide, que le légendaire, en ce qu'il définit une rupture d'intelligibilité, peut être considéré comme une mise en dire de l'événement. En ce sens, le

légendaire procéderait de l'ordre de l'extraordinaire, ce qui vient contredire la thèse de la quotidienneté du légendaire.

Quant au second chapitre intitulé « L'insignifiance du légendaire », il renoue, contrairement au précédent, avec la thèse de la quotidienneté. En effet, il cherche à montrer que le légendaire, bien qu'il soit de l'ordre de l'extraordinaire, s'impose dans les guides comme un objet proprement *insignifiant*. C'est en m'appuyant, en partie, sur une analyse sémiotique des manifestations du légendaire dans les guides que je tente de faire la preuve de cette insignifiance. À cet égard, l'étude de Roland Barthes sur *Le Neutre* [2002] au cours de laquelle il aborde, de façon implicite, la question de l'insignifiance, a constitué le cadre théorique de cette démonstration.

Enfin, dans le troisième chapitre intitulé « Le légendaire et l'anecdotique », je pars de cette « aporie » née de la double définition du légendaire à la fois comme extraordinaire et comme insignifiant pour mieux la résorber. Je cherche ainsi à montrer que ce qui caractérise le légendaire dans les guides de voyage, c'est son caractère *anecdotique*. Il s'agira bien évidemment de définir cette notion en partant des différents travaux qui se sont attachés à penser l'anecdote [Huglo, 1997 ; Ribaupierre, 2007 ; ou encore Montandon, 1990]. Par ailleurs, je tenterai de faire la preuve du caractère heuristique de cette notion abordée dans une perspective proprement communicationnelle en suivant les traces d'Yves Jeanneret [2008] et Joëlle Le Marec [2002] et en montrant ce que cette approche apporte à l'étude de ce que j'ai nommé les « formes triviales simples » auxquelles appartient le légendaire.

En somme, si cette approche communicationnelle de l'anecdotique part de réflexions portant sur la sociologie du quotidien, elle se distingue néanmoins de cette dernière notamment parce qu'elle ne cherche pas à étudier le champ des pratiques ordinaires, ni même à analyser ces pratiques, mais bien à penser l'anecdotique comme objet de circulation en partage. Quoi qu'il en soit, elle s'intéressera, à l'instar des recherches portant sur la sociologie du quotidien mentionnées plus haut, au statut culturel des objets et des pratiques du quotidien. Ce sera là un point de départ pour la suite du mémoire de thèse qui cherchera, comme l'ont fait Michel Maffesoli et Michel de Certeau, à montrer que les objets du quotidien, précisément parce qu'ils sont pratiqués selon certaines modalités (cf. : Deuxième partie), permettent de rendre le monde habitable (cf. : Troisième partie).

CHAPITRE PREMIER. L'ÉVÉNEMENT LEGENDAIRE

Ce chapitre a pour premier objectif de mettre en évidence le fait que le légendaire est une forme discursive qui prétend dire l'extraordinaire et l'exceptionnel. Il s'agit donc de montrer que le légendaire se caractérise notamment par le fait qu'il se définit lui-même comme un dispositif discursif énonçant une singularité forte. Pour démontrer que c'est bien le cas, je souhaite recourir à la notion d'événement. C'est que l'événement, peut être défini comme la manifestation d'une chose extraordinaire, exceptionnelle et fondamentalement singulière. Si je parviens à prouver que le légendaire est représenté comme événement, je montrerai alors, qu'il se caractérise par la nature foncièrement singulière de ce qu'il dit advenir ou être advenu.

Dans un premier temps, je partirai de l'approche d'Alban Bensa et Éric Fassin pour définir l'événement. Ces auteurs, dans un article qu'ils écrivirent ensemble, ont approché l'événement en termes de « rupture d'intelligibilité » [2007 (2002)]. Il me semble que cette façon d'aborder cette notion est originale et pertinente, lorsqu'il s'agit de mesurer les affinités qu'elle peut entretenir avec le légendaire, souvent considéré comme quelque chose qui a déjà échappé à la réalité. Je m'emploierai à le montrer par la suite en me fondant sur l'analyse d'autres notions.

Le monstre et la monstruosité seront ainsi au cœur du deuxième temps de cette démonstration. Je m'appuierai plus particulièrement sur les travaux de Michel Foucault, mais aussi sur ceux de Jean Céard [1996 (1977)] et Jean-Michel Sallmann [2006] pour construire ces deux notions et montrer qu'elles aussi fournissent des éléments convaincants qui permettent de penser le légendaire. Le monstrueux se définissant comme l'intrusion, dans un ordre, d'une chose qui, a priori, ne lui appartient pas, on commencera ainsi à aborder la question de la mise en événement en jeu dans le légendaire.

Enfin, je discuterai des apports de certains travaux consacrés à la notion de sacré. Plus particulièrement, je montrerai que le « *ganx anderes* » de Rudolf Otto [2001 (1949)] et la hiérophanie de Mircea Eliade [2007 (1957)] constituent de riches cadres interprétatifs qui permettent d'entrer dans le légendaire par la question de la « béance du sens », c'est-à-dire par la question d'une suspension éventuelle de l'interprétation ou encore d'une incertitude

fondamentale (comme celle que Tzvetan Todorov attribue au fantastique [1970]) qui caractérise, en propre, l'événement.

Je disais, plus haut, que l'objectif de ce chapitre est de prouver que le légendaire prétend dire quelque chose de singulier. Il faut à présent expliciter un second objectif qui consiste à donner une première vue du légendaire. Et c'est précisément par cette pluralité et cette hétérogénéité de références que je souhaite définir cette notion centrale de la thèse. Je procéderai ainsi par « scintillations » pour reprendre le mot de Roland Barthes [2002]. Il s'agira, autrement dit, de réaliser une sorte d'esquisse du légendaire en le positionnant dans un champ d'objets très différents et en montrant ce que ces objets – ou certains aspects de ces objets – peuvent avoir en partage avec lui. On comprend que ce chapitre n'a donc pas pour fonction de dresser *le* cadre théorique de la notion de légendaire tel qu'il en sera question tout au long de ce mémoire de thèse. Il cherche simplement à montrer que cette notion rappelle, renvoie, convoque, mobilise une pluralité d'autres notions qui permettent de questionner celle qui nous intéresse ici directement. Ainsi, l'appel à des chercheurs, des théories, des approches et des notions à première vue aussi divergentes a pour fonction de montrer que le légendaire, tel qu'il est conçu par les guides de voyage, peut se définir comme un objet fuyant, un objet-frontière de l'espace et du temps, mais aussi et surtout, des savoirs scientifiques.

1. L'ÉVÉNEMENT COMME RUPTURE D'INTELLIGIBILITÉ

Dans l'article introductif du numéro 38 de la revue *Terrain* intitulé « Qu'est-ce qu'un événement ? », Alban Bensa et Éric Fassin reviennent sur la notion d'événement et sur la façon dont elle a été abordée par les sciences sociales afin d'en proposer une nouvelle définition : l'événement serait une *rupture d'intelligibilité* ; cette rupture serait corrélative d'une *béance de sens* [2007 (2002)].

Avant d'expliquer ce que ces auteurs entendent par là, je propose de revenir d'abord sur leur posture de recherche. Je présenterai, ensuite, cette définition de l'événement conçu comme rupture d'intelligibilité. Enfin, je reviendrai sur l'idée de la *béance du sens* qui, selon Alban Bensa et Éric Fassin, accompagne nécessairement l'événement.

1.1. Une approche phénoménologique de l'événement

Alban Bensa et Éric Fassin font longuement référence à deux chercheurs en particulier. Il s'agit de Pierre Nora et Gilles Deleuze dont ils citent deux textes traitant de la notion d'événement : « Le retour de l'événement » pour le premier [1974 : 210-228] et *Logique du sens* pour le second [1969]. S'ils revendiquent une certaine forme de continuité par rapport au travail de Gilles Deleuze, Alban Bensa et Éric Fassin disent tout autant leur scepticisme à l'égard d'une pensée comme celle de Pierre Nora.

L'historien du temps présent propose, dans cet article qui a pour fonction de fixer le programme d'une « histoire contemporaine », une définition de l'événement que les auteurs qualifient de constructiviste. En réalité, ce que Pierre Nora définit, c'est moins la notion d'événement que celle d'événement moderne. Et si la définition qu'il propose peut être taxée de constructivisme, c'est que selon l'auteur, l'événement moderne ne peut être défini en dehors de sa manifestation dans l'espace médiatique ; c'est-à-dire que l'événement moderne se définit précisément par le fait qu'il est médiatisé par et dans le système des *mass media* : « Dans nos sociétés contemporaines, c'est par [les *mass media*] et par eux seuls que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter. » [1974 : 212] Autrement dit, Pierre Nora « réduit » l'événement (selon le terme d'Alban Bensa et Éric Fassin) à sa construction médiatique. Et les auteurs de conclure : « Il ne faut [...] pas confondre l'événement avec sa manifestation, comme le proposait Pierre Nora : la médiatisation n'est en effet que la matérialisation de l'événement. » [2007 (2002)].

Quoi qu'il en soit, Pierre Nora se distingue considérablement de nombreux autres historiens dont le travail « réduit » lui aussi tout autant l'événement, mais cette fois à son contexte. Les auteurs expliquent ainsi que les historiens, et plus généralement les chercheurs en sciences sociales, ont souvent tendance à vouloir inscrire l'événement dans un contexte à ce point structurant qu'il aurait pu permettre de prévoir l'événement :

« Nos disciplines préféreront le plus souvent montrer que l'événement n'en est pas un : la nouveauté n'est pas si nouvelle, le surgissement s'inscrit dans une perspective historique, une tradition culturelle, une logique sociale. Une fois encore, on s'emploie à réduire la surprise de l'événement : ce qui se passe était inscrit dans le passé, immédiat ou lointain – tout était déjà joué. A posteriori, nous aurions pu prévoir l'événement... » [Bensa, Fassin, 2007 (2002)].

Ces deux approches, celle de la réduction par la construction et celle de la réduction par le contextualisation, les auteurs les condamnent et leur préfèrent une approche d'ordre phénoménologique qui, renouant avec l'expérience des acteurs sociaux, permet de définir l'événement dans sa pleine apparition, c'est-à-dire du point de vue des sujets.

1.2. La rupture d'intelligibilité

C'est cette approche qui les amène à formuler la définition de l'événement en terme de « rupture d'intelligibilité » :

« Pour éviter ce double écueil, la réduction par le contexte ou par la construction, il convient de restituer à l'événement sa spécificité temporelle : il manifeste à lui seul une rupture d'intelligibilité. L'évidence habituelle de la compréhension est soudain suspendue : à un moment donné, littéralement, on ne se comprend plus, on ne s'entend plus. Le sens devient incertain. Loin d'interpréter comme nous le faisons quotidiennement, sans y songer ou presque, tout à coup, nous ne sommes plus assurés de nos grilles de lecture. Tandis que nous vivons d'ordinaire dans le régime de ce qui va sans dire, nous voici plongés avec l'événement dans le régime extraordinaire de ce qui ne sait plus se dire, ou du moins n'en est plus si sûr. » [Bensa, Fassin, 2007 (2002)].

La rupture d'intelligibilité se définit donc comme un trouble de la compréhension, un rapport au monde qui, le temps d'un instant plus ou moins long, est mis en danger. Et l'événement apparaît comme le temps de cet instant qui met à mal notre compréhension « habituelle » ou « ordinaire » du monde. L'événement est donc ce qui est à l'origine de cette rupture et qui se définit par elle. C'est aussi, nécessairement, un instant qui énonce l'ordre ordinaire, puisqu'il le déstabilise, ainsi que l'antériorité de cet ordre. L'événement est donc le moment de la fondation d'un ordre, qui jusqu'alors était une évidence, comme ordre de référence à partir duquel le monde ne tourne plus si rond. Quand il a lieu, il brise ainsi l'espace et le temps de l'évidence pour organiser un ordre et son manquement.

Les auteurs emploient volontiers trois autres expressions synonymes de la rupture d'intelligibilité. Il s'agit de « la ligne de partage » (ou « ligne de fracture »), de « la frontière » et de la « fracture du sens ». Ainsi, on peut lire dans le résumé de leur article (rappelons qu'il s'agit d'un article introductif à la totalité du volume de la revue) :

« Ce numéro veut montrer comment nos disciplines peuvent, avec Deleuze, considérer l'événement comme ligne de partage, ou rupture d'intelligibilité. Sans renoncer à l'étude des contextes et des constructions, elles renouent avec l'expérience des acteurs sociaux, faisant place au rôle des individus et à la réalité de l'action. Toutefois, leur approche diffère de la manière dont les acteurs créent des récits pour rendre compte de cette fracture du sens : sociologues, anthropologues et historiens confrontent les récits, sans confondre l'événement avec une origine. » [Bensa, Fassin, 2007 (2002)].

On ne trouve pas, dans cet extrait du résumé, de mention de la « frontière », mais on la rencontre dans l'article. Quoi qu'il en soit, ces expressions, ici présentées comme synonymes, donnent à voir, en réalité, deux aspects de l'événement : d'un côté l'événement comme opération sur les savoirs et les connaissances formels ou informels – c'est le cas de « la ligne de partage » et de « la frontière » qu'il engendre et qui le définissent ; de l'autre, l'événement en tant qu'il est (in)interprété et (in)interprétable – caractérisé par « la fracture du sens ». Ces deux aspects, bien qu'ils se fondent l'un dans l'autre à l'intérieur de « la rupture d'intelligibilité », doivent cependant être dissociés pour mieux comprendre cette rupture (et avec elle, l'événement). Ainsi « la rupture d'intelligibilité » peut se définir comme une opération sur l'ordre de l'évidence qui consiste à nommer cet ordre « évident » ; cette désignation ne peut avoir lieu, bien sûr, qu'une fois que l'ordre a été mis en danger par la manifestation d'un phénomène échappant à l'évidence – c'est d'ailleurs à cela que renvoie le terme « rupture » signifiant ici l'institution d'une différence ; alors le travail de l'interprétation commence pour tenter de restituer l'ordre du monde : l'organiser pour le rendre à nouveau intelligible.

Si, dans la définition de la rupture d'intelligibilité que donnent Alban Bensa et Éric Fassin, l'élément temporel est premier (pour mémoire, rappelons qu'ils abordent la rupture d'intelligibilité en tentant de « restituer à l'événement sa spécificité temporelle »), c'est que les auteurs font explicitement référence à Gilles Deleuze et au texte mentionné plus haut, à savoir *Logique du sens*. Dans cet ouvrage publié en 1969, l'auteur se propose de construire une théorie du sens en analysant un certain nombre de paradoxes organisés en séries et prélevés dans la littérature et la philosophie avec des références aussi diverses que variées, navigant entre Joë Bousquet et Platon, Lewis Carroll et Edmund Husserl, ou encore Claude Lévi-

Strauss et Antonin Artaud. Dans cette perspective et à partir des stoïciens, il fonde une distinction cruciale entre le temps conçu comme Chronos ou comme Aiôn :

« La grandeur de la pensée stoïcienne est de montrer à la fois la nécessité des deux lectures et leur exclusion réciproque. Tantôt l'on dira que seul le présent existe, qu'il résorbe ou contracte en lui le passé et le futur, et, de contraction en contraction de plus en plus profondes gagne les limites de l'Univers entier pour devenir un présent vivant cosmique. Il suffit alors de procéder suivant l'ordre des décontractions pour que l'Univers recommence et que tous ses présents soient restitués : le temps du présent est donc toujours un temps limité, mais infini parce que cyclique, animant un éternel retour physique comme retour du Même, et une éternelle sagesse morale comme sagesse de la Cause. Tantôt au contraire on dira que seuls le passé et le futur subsistent, qu'ils subdivisent à l'infini chaque présent, si petit soit-il, et l'allongent sur leur ligne vide. La complémentarité du passé et du futur apparaît alors clairement : c'est que chaque présent se divise en passé et en futur, à l'infini. Ou plutôt un tel temps n'est pas infini, puisqu'il ne revient jamais sur soi, mais il est illimité, parce que pure ligne droite dont les deux extrémités ne cessent de s'éloigner dans le passé, de s'éloigner dans l'avenir. » [Deleuze, 1969 : 77-78].

Chronos s'impose comme une lecture du temps dans laquelle l'univers tout entier procède de l'Un et, en ce sens, la mesure du temps ne peut se faire qu'en rapport à un présent à la fois limité et infini : limité, puisqu'il comprend déjà la totalité de l'univers en tant qu'il est circonscrit ; infini, car il échappe au temps puisqu'il est la mesure de toute éternité. Aiôn, lui, correspond à une lecture du temps à laquelle le présent ne cesse d'échapper en ce sens qu'il est toujours à la fois passé et futur. Si Aiôn définit un temps illimité, c'est précisément dans la mesure où le partage entre le passé et le futur est fondamentalement inépuisable et divisible à l'infini.

De cette distinction, Alban Bensa et Éric Fassin retiennent que l'événement, en tant qu'il se définit comme rupture, procède nécessairement d'un rapport au temps qui est de l'ordre d'Aiôn. La raison est simple : dans Chronos, c'est-à-dire dans l'Un, c'est la logique du Destin qui domine et donc il ne peut y avoir d'événement-rupture dans le mouvement de l'univers. Au contraire, « avec Aiôn, le temps de l'événement n'est [...] plus le présent d'une origine indéfiniment répétée ou renouvelée ; c'est une ligne de fracture, voire un simple point qui n'a sens que comme frontière » [2007 (2002)]. Ainsi, l'événement s'impose non seulement comme rupture d'intelligibilité, mais aussi comme ligne de partage – ou frontière – entre « ce qui vient de se passer et ce qui va se passer » [Deleuze, 1969 : 17] ou, pour reprendre les termes d'Alban Bensa et Éric Fassin, entre « le champ de la mémoire et celui du possible » [2007 (2002)]. Cette terminologie employée par les auteurs donne à comprendre que l'événement ne se joue pas véritablement dans un rapport au temps. Ou plutôt, on admettra qu'il se joue dans un rapport au temps à condition de préciser que le temps est ici compris

comme un rapport au monde. Ainsi, l'événement s'impose comme frontière entre ce qui a déjà été et ce qui pourrait advenir, ce qui est déjà intelligible et ce qui ne l'est pas encore ou ne le sera jamais, entre l'ordre et le désordre, l'ordinaire et l'extraordinaire. L'événement se définit donc comme un devenir dont on ne peut épuiser le sens par l'interprétation puisqu'il est essentiellement inintelligible.

C'est précisément ce que dit Gilles Deleuze lorsqu'il écrit que l'événement est problématique : « Le mode de l'événement, c'est le problématique. Il ne faut pas dire qu'il y a des événements problématiques, mais que les événements concernent exclusivement les problèmes et en définissent les conditions. » [1969 : 69]. L'événement est quelque chose qui se détermine lui-même comme problème en explicitant les conditions qui le font exister en tant que problème. Et c'est en ce sens que l'événement peut être pensé comme étant problématique. On retrouve ici une origine probable de la notion de rupture d'intelligibilité développée par Alban Bensa et Éric Fassin : quelque chose se heurte à la compréhension – résiste à l'interprétation – le temps d'une incertitude liée à son devenir. Et cette chose, qui advient, c'est l'événement.

On notera que cette idée d'une résistance, on la retrouve par ailleurs chez Jacques Derrida qui définit l'événement comme le fait qu'advienne quelque chose d'imprévisible, qui ne peut en aucun cas être anticipé, car s'il est prévu ou prédit, alors l'événement fait déjà partie de mon horizon d'attente, de mon intelligibilité du monde et donc il ne peut être considéré comme tel [2001 (1997)]²². L'événement est donc, pour le philosophe, la réalisation de quelque chose a priori impossible qui manifeste son impossibilité au moment même où cette chose advient.

Ainsi, que ce soit Jacques Derrida, Gilles Deleuze, ou encore Alban Bensa et Éric Fassin, tous abordent l'événement comme la réalisation d'une chose *autre*, imprévisible et extraordinaire du point de vue d'un *horizon d'attente* définissant le prévisible et l'ordinaire. Cette intrusion de l'autre – d'un devenir autre – produit et procède d'une rupture

²² En 1997, aux côtés de Gad Soussana et Alexis Nous, le philosophe fut invité au séminaire « Dire l'événement est-ce possible ? » qui eut lieu au Centre canadien d'architecture à Montréal. Son intervention intitulée « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement » montre que l'événement ne peut être défini qu'en mobilisant la notion d'imprévisibilité ou d'impossibilité. Ainsi, « l'événement, s'il y en a, consiste à faire l'impossible » [2001 (1997) : 94]. Il explique alors en prenant l'exemple du pardon, que pour que celui-ci ait lieu (en tant qu'événement) ce qui est pardonné doit être au départ fondamentalement impardonnable : « Si je pardonne parce que c'est pardonnable, parce que c'est facile à pardonner, je ne pardonne pas. Je ne peux donc pardonner, si je pardonne, que là où il y a de l'impardonnable. Là où il n'est pas possible de pardonner. Autrement dit, le pardon, s'il y en a, doit pardonner ce qui est impardonnable, autrement ce n'est pas un pardon. Le pardon, s'il est possible, ne peut advenir que comme impossible. » [2001 (1997) : 94]. Bien que l'approche du philosophe soit assez différente de celles d'Alban Bensa et Éric Fassin, ou encore de celle de Gilles Deleuze, on retrouve ici encore l'idée d'une réalité qui échappe à l'horizon d'attente que le sujet a vis-à-vis du monde et de ses possibilités.

d'intelligibilité qui suspend l'interprétation et ouvre ainsi « une béance du sens » [Bensa & Fassin, 2007 (2002)].

1.3. La béance du sens

Après la rupture d'intelligibilité, la fracture du sens et la ligne de partage, ou la frontière, la béance du sens est la cinquième notion clé mobilisée par Alban Bensa et Éric Fassin pour penser l'événement. Cette béance est nécessaire pour que la rupture ait lieu dans le temps, ne serait-ce que l'espace d'un instant, car si le sens ne s'offrait pas dans une béance, alors l'inintelligibilité ne serait qu'un leurre. Il faut, pour qu'un événement puisse exister en tant que tel, que l'interprétation soit rendue impossible.

Selon les auteurs, le système médiatique et le savoir scientifique ont précisément pour fonction de combler cette béance du sens. S'organisent alors des chassés-croisés de discours spécialisés (journalistiques et scientifiques notamment) qui viennent réduire l'incertitude laissée par l'événement, fonder son historicité et/ou sa socialité dans le but de réinitialiser ou de réitérer l'ordre du monde :

« Dans son surgissement même, l'événement est socialement perçu comme incomparable : il n'est à nul autre pareil. Il délivre une signification si neuve que son décryptage même constitue le nouveau paradigme. Sa violence, voire son absurdité apparente ne laissent muets les contemporains que le temps de son irruption. Mais, la première stupeur passée, les mots et les signes affluent, comme pour combler la béance du sens. De cet étonnement initial naît un régime de commentaires qui ne cessera qu'avec un autre événement venant bouleverser les conventions que les gloses sur le précédent ont peu à peu élaborées. » [Bensa, Fassin, 2007 (2002)].

L'irruption de ces discours serait la preuve de la béance et à la fois la solution de la rupture d'intelligibilité puisqu'ils sont là pour interpréter l'événement et du même coup, en faire autre chose qu'un événement en le rendant intelligible.

Ainsi, pour reprendre tout ce qui vient d'être énoncé, on dira que l'événement s'impose comme l'institution d'une *ligne de partage* entre un ordre établi et un ordre qui, potentiellement, advient. Cette ligne se manifeste comme une *rupture d'intelligibilité* qui met à mal l'évidence du monde et engage une suspension de l'interprétation, s'imposant comme une *béance du sens* que les discours s'en sentant autorisés finissent aussitôt par tenter de combler. C'est cette définition de l'événement que l'on retiendra pour la suite. L'objectif sera ici de faire la preuve que le légendaire, tel qu'il est énoncé par les guides de voyage, répond

pleinement à cette définition. Pour ce faire, on tâchera de montrer comment chacune des caractéristiques qui définissent l'événement se retrouvent dans le légendaire des guides.

Cependant, bien que je retienne cette approche de l'événement en terme de rupture d'intelligibilité, je n'aborderai pas, à l'instar d'Alban Bensa et Éric Fassin, la question de l'événement dans le cadre d'une approche d'ordre phénoménologique. Je m'intéresserai, en revanche, à l'événement tel qu'il est travaillé *par* le discours, *depuis* le discours. C'est donc le rapport entre l'événement et le discours qui retiendra ici mon attention. Il faut tout de suite préciser que cette approche diffère de celle de Pierre Nora. Il ne s'agit pas, en effet, d'aborder l'événement comme une production médiatique, mais de défendre l'idée selon laquelle que le discours légendaire prétend se référer à un phénomène qui s'est manifesté ou se manifestera comme événement. Ainsi, je questionnerai la rupture d'intelligibilité à partir du discours en identifiant ce qui, depuis ce discours, permet de parler de mise en événement à propos du légendaire dans les guides de voyage. Pour ce faire, je questionnerai les notions de monstre et de monstruosité afin de montrer comment une manifestation monstrueuse, comme c'est le cas dans le légendaire, prétend reposer sur un déchirement de l'ordinaire et de l'évident qui remet l'ordre en question.

2. LA POETIQUE DE L'ABERRANT

Le légendaire s'impose souvent dans les guides comme l'univers du monstrueux. Ainsi, on y trouve des diables, des fantômes, des vampires, des saints céphalophores, des tueurs en série ou toute autre forme d'élite de « l'horreur ». Ces monstres sont reconnus comme tels à l'intérieur même des énoncés légendaires à la différence de ce qui se passe, par exemple, dans le conte. C'est en ce sens, comme on va le voir, que l'on peut parler de poétique de l'aberrant.

Dans le but de préciser ce que j'entends par là, je souhaite dans un premier temps montrer comment le monstre se voit mobiliser dans le légendaire en comparant ce type de discours notamment aux contes. Je montrerai alors que le caractère monstrueux du monstre se travaille à l'intérieur du texte et ce dernier peut apparaître comme une stratégie de discours. Enfin, j'explicitai la part du silence dans cette mise en dire et définirai l'aberrant.

2.1. Le légendaire et la figure du monstre

À propos de la formule « Il était une fois », Michel Leiris écrivait :

« Sans doute, le plus important n'est pas que l'esprit ait été averti du fait qu'Il (c'est-à-dire n'importe quoi) était ; cette simple constatation d'une existence, pas même référée à un sujet autre que le plus abstrait outil grammatical, et située dans un passé totalement imprécisé, ne serait que grisaille trop neutre pour éveiller l'attention, s'il n'y avait ensuite une fois. Ici, bien qu'il ne se passe pas encore quelque chose, du moins il se produit un début de situation ; avant que soient posées les toiles qui créeront le décor, l'espace scénique est édifié par ces deux petits mots qui sans aller jusqu'à une qualification de jour, de saison ou d'époque isolent pourtant un certain moment de la durée, saisi à l'état pur, et dont la seule qualité qui le différencie est d'être ainsi prélevé, mis à part, entre tous ceux dont il ne se distinguerait pas, n'était cet acte même consistant à l'en séparer. » [Leiris, 1999 (1948) : 141-142].

Ainsi, l'analyse de la formule introductive et consacrée du conte, « Il était une fois... », montre que ce qui se joue, dans cette forme de récit, c'est la production d'un univers dont la localisation dans le temps et dans l'espace importe peu. Plus précisément, une tentative de localisation serait bien vaine et mettrait le récit en péril, car le conte est précisément une forme discursive narrative qui plonge le lecteur ou l'auditeur dans un univers « imprécisé » dont la spécificité est de relever « du temps que les bêtes parlaient... », « formule aussi merveilleuse que "Il était une fois...", indicatrice d'un temps encore plus chimérique si possible, d'un monde au sein duquel se coudoyaient – sans toutefois se confondre – bêtes féeriques et animaux savants, bêtes capables de parler » [1999 (1948) : 141-142].

Le conte engage donc cet univers dans lequel des monstres comme des « bêtes féeriques » ou des « animaux savants » se côtoient, mais sans s'inquiéter. Il s'agit d'un monde constitué par ces monstres, mais dans la mesure uniquement où ils n'y sont jamais reconnus comme tels. Ainsi, s'il existe une sorcière dans Blanche Neige, cela n'étonne ni les nains, ni la princesse. Et quand la citrouille se transforme en carrosse, Cendrillon ne pense pas « Oh mon Dieu !, quelle horreur... Cette sorcière vient de déjouer toutes les lois des sciences de la nature sous mes propres yeux ! » ; elle se dit bien plutôt : « Chic chic chic, quelle aubaine cette fée marraine ! ». En somme, toutes ces figures a priori monstrueuses qui peuplent les contes ne sont pas, du point de vue de l'espace du discours, reconnues comme telles. Elles sont fabuleuses ou merveilleuses, mais, à l'inverse de ce qui se passe dans le légendaire, elles ne sont certainement pas *monstrueuses*.

Dans le légendaire des guides, en effet, le monstre se manifeste, précisément, comme un être monstrueux. Dans certains cas, une figure discursive peut ainsi avoir pour fonction de se laisser surprendre par un monstre et de l'identifier en tant que tel comme le révèle l'exemple suivant :

« À la ferme de La Bouteveillère, il y avait une chapelle, avec une statue de saint Jean. Quand la chapelle a été détruite, la statue a été mise sur la cheminée de la ferme. Un dimanche, un garçon raccommoda ses sabots, au lieu d'aller à la messe, il affirma que personne ne pourrait l'en empêcher, pas même la petite statue. La statue quitta sa niche, sauta sur la table et fixa le garçon avec des yeux tellement irrités que le garçon s'est enfui de peur. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 169-170].

Dans cet extrait, la figure discursive qui, comme un tiers symbolisant, rend possible l'identification du monstre en tant que tel, peut être reconnue comme une figure narrative : il s'agit du garçon qui préférerait raccommoder ses sabots plutôt que d'aller à la messe. Ce choix s'impose vraisemblablement comme un mauvais choix aux yeux de la statue de saint Jean posée sur la cheminée de la ferme dans laquelle le garçon se trouve. La statue souhaite donc manifester son mécontentement. Elle bondit sur la table et fixe le garçon. Si le garçon s'enfuit de peur, c'est qu'un objet a priori inanimé a été amené à la vie. Non pas simplement à l'animation et au mouvement (le saut), mais bien à la vie en tant qu'elle se définit comme le lieu de l'exercice d'une volonté et d'un désir, d'un jugement et d'une morale, ainsi que le montrent les yeux « tellement irrités » de la statue qui sont, dans le texte, la cause la plus immédiate de la fuite du garçon. Ou, pour le dire autrement, si le garçon prend peur et

s'enfuit, c'est que le fait qu'une statue se voit amenée à la vie semble monstrueux dans son univers en ce sens qu'un tel phénomène ne fait aucunement partie de son horizon d'attente.

On retrouve ici le thème de l'automate tel qu'il a été abordé par Sigmund Freud dans son texte intitulé « Das Unheimliche » [2008 (1919)] et que Marie Bonaparte a traduit sous le titre de « L'inquiétante étrangeté »²³. Ernst Jentsch, avant Sigmund Freud, avait déjà abordé cette question lorsqu'il essaya, parmi les premiers, de définir ce concept [2004 (1906)]. Selon ces deux auteurs, il s'agit d'un thème à la fois angoissant et obsédant. On le retrouve dans de nombreux textes, décliné selon des formes complexes allant de la poupée de cire au robot. Il fait partie de ces figures de « l'inquiétante étrangeté » au même titre que les yeux – et surtout la perte des yeux –, ou encore le mouvement cyclique qui nous ramène toujours à l'endroit dont on est parti.

On notera que chez ces deux auteurs, le statut de « l'inquiétante étrangeté » est incertain. Il peut ainsi désigner trois choses différentes : une certaine qualité de l'objet, comme ce serait le cas pour les automates ; un certain sentiment face à ces objets, à savoir celui d'une angoisse liée à des situations pourtant familières ; et enfin, une façon de dire les objets. Il semble que Sigmund Freud, en particulier, résiste à ce troisième aspect de la définition. Ainsi, analysant certains contes de E. T. A. Hoffmann, il identifie « la répétition du semblable » non pas comme un exercice rhétorique ou un art de dire mis en œuvre par l'auteur, mais bien comme un « thème », au même titre que les automates ou la perte des yeux. Et pourtant, cela ne l'empêche pas d'écrire, lorsqu'il énumère quelques situations qui relèvent proprement de « l'inquiétante étrangeté » :

« [Certaines situations] produisent [un] sentiment de détresse et d'inquiétante étrangeté. Par exemple [...] lorsqu'on erre dans une chambre inconnue et obscure, cherchant la porte ou le commutateur et que l'on se heurte pour la dixième fois au même meuble, – situation que Marc Twain a, par une grotesque exagération, il est vrai, transformée en situation d'un comique irrésistible. » [2008 (1919)].

En somme, bien que Sigmund Freud résiste à une définition de « l'inquiétante étrangeté » en terme d'art de dire (n'oublions pas, pourtant, qu'il analyse des textes littéraires), il semble reconnaître malgré tout que des constructions discursives peuvent désamorcer l'angoisse. En ce sens, contrairement à ce qu'il laisse penser, le psychanalyste reconnaît que

²³ L'expression « inquiétante étrangeté » ne fait pas l'unanimité. Ainsi, Michel de Certeau choisit, par exemple, de traduire « Unheimliche » par « inquiétante familiarité » [1975]. Quoi qu'il en soit, j'ai décidé de reprendre la traduction de Marie Bonaparte car c'est par la traduction de celle-ci et donc par ses choix terminologiques que l'on connaît le mieux le travail du psychanalyste.

« l'inquiétante étrangeté » peut également se définir comme un art qui procède de l'agence d'un texte ou d'un discours. C'est cette définition qui retiendra notre attention dans les pages qui suivent. Cependant, ce n'est pas « l'inquiétante étrangeté » qui retiendra notre attention, mais bien le monstre.

2.2. Le monstre et le dire monstrueux

Avant d'aller plus loin, précisons d'abord la définition que l'on souhaite retenir du monstre et de la monstruosité. Comme le note Michel Foucault en 1975 à l'occasion de son cours au Collège de France intitulé *Les Anormaux*, un monstre doit briser une loi pour être reconnu en tant que tel : son existence même doit apparaître comme étant contraire à l'ordre, comme étant une « transgression » :

« Pour qu'il y ait monstruosité, il faut que cette transgression de la limite naturelle, cette transgression de la loi-tableau soit telle qu'elle se réfère à, ou en tout cas mette en cause une certaine interdiction de la loi civile, religieuse ou divine ; ou qu'elle provoque une certaine impossibilité à appliquer cette loi civile, religieuse ou divine. Il n'y a de monstruosité que là où le désordre de la loi naturelle vient toucher, bousculer, inquiéter le droit, que ce soit le droit civil, le droit canonique, le droit religieux. » [Foucault, 1999 : 59].

La « loi-tableau », c'est la loi telle qu'elle procède de l'activité humaine et du langage de l'homme, de sa compréhension du monde et de ses classifications. Quant au monstre, c'est une figure que cette loi, dans son sens le plus large – ou disons l'ordre –, ne peut contenir dans la typologie de la « loi-tableau ». C'est une figure à laquelle le discours ne peut plus s'appliquer, que le discours de l'ordre ne peut qualifier autrement que sous la forme de la monstruosité. Notons que le monstre est loin d'être uniquement une figure biologique (ou naturelle) et qu'il peut être également moral²⁴.

Quoi qu'il en soit, monstre naturel ou monstre moral, ces figures procèdent aujourd'hui d'un jugement humain : la monstruosité est ainsi une sentence socioculturelle énoncée par les sujets sociaux et qui s'abat sur d'autres sujets sociaux dont la caractéristique est d'échapper aux règles de ce Michel Foucault nomme « la loi-tableau » telles qu'elles ont été édictées par les premiers sujets sociaux. Il faut donc qu'ils soient reconnus dans leur

²⁴ Selon Michel Foucault, on aurait découvert ces monstres moraux (qu'il appelle lui-même « monstres politiques » [1999 : 75]) à l'époque de la Révolution française. Ils se répartiraient en deux sous catégories : le monstre royal et le monstre révolté : « Ces deux figures relèvent d'une conjoncture précise, bien qu'elles reprennent aussi des thèmes anciens : la débauche des rois, le libertinage des grands, la violence du peuple. [...] C'est également ces deux formes de monstres, bien sûr, que vous trouvez chez Sade. Dans la plupart de ses romans, dans Juliette en tout cas, il y a ce couplage très régulier entre la monstruosité du puissant et la monstruosité de l'homme du peuple, la monstruosité du ministre et celle du révolté, et la complicité de l'un avec l'autre. Juliette et la Dubois sont évidemment au centre de cette série de couples de la monstruosité surpuissante et de la monstruosité révoltée. » [1999 : 92-93].

singularité et dans leur résistance vis-à-vis d'un ordre établi pour que les monstres, qu'ils soient naturels et/ou moraux, puissent exister en tant que tels.

Le monstre peut ainsi apparaître comme une figure construite par le discours et dans le discours. En ce sens la monstruosité se définit comme un art de dire. C'est ce qu'on voit dans l'exemple suivant :

« *Le château du Diable*
Selon la tradition, le village de Messincourt (vingt-cinq kilomètres à l'est de Sedan) a été construit sur un lieu maudit : à l'emplacement de l'ancien Château du Diable, une imposante forteresse médiévale s'élevait dans la forêt. À minuit, les fenêtres du château laissaient filtrer une étrange lueur verdâtre. On ne sut jamais ce qui se passait dans la sinistre bâtisse, mais, un jour, le seigneur fut découvert étranglé dans son lit. À partir de ce moment, un étrange calme envahit le château. Les paysans alentours redoutaient la forteresse, sur laquelle couraient les plus épouvantables rumeurs. Un jour, cependant, ils n'eurent d'autre choix que de s'y réfugier, pour fuir un groupe d'hommes en armes. Dans les salles et les souterrains, il n'y avait pas âme qui vive. Ils découvrirent des dizaines de squelettes de pendus et de suppliciés. Par la suite, le château fut rasé, les souterrains furent murés, et on édifia le village de Messincourt à la place. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 130].

Dans cet extrait de guide, à l'instar de l'exemple précédent, on retrouve le tiers symbolisant personnifié sous la forme des paysans et de cet être plus impalpable qui court ou rampe, à savoir la rumeur : « Les paysans alentours redoutaient la forteresse, sur laquelle couraient les plus épouvantables rumeurs. » Ces deux figures énoncent, depuis l'espace du discours, l'étonnement, le choc, voire même l'horreur face au phénomène.

Mais ce n'est pas tout. L'énonciation travaille, elle aussi, la monstruosité, notamment au moyen des adjectifs employés. Ainsi, un certain nombre d'adjectifs, tels que « étrange » qui revient deux fois, « sinistre », « épouvantable » « maudit » qualifient non seulement la nature des phénomènes, mais aussi le rapport que les locuteurs entretiennent avec eux. Autrement dit, ces modalisateurs de discours qui énoncent le positionnement du locuteur vis-à-vis de ces phénomènes, participent, eux aussi, à la production du monstrueux, mais sur le plan de l'énonciation.

Et plus encore, il me semble qu'un mot, en apparence anodin, révèle le *savoir-dire monstrueux* dans sa pleine puissance mais aussi dans sa pleine perfidie. Il s'agit de la conjonction de coordination « mais » employée dans la proposition suivante : « On ne sut jamais ce qui se passait dans la sinistre bâtisse, mais, un jour, le seigneur fut découvert

étranglé dans son lit. » Cette conjonction travaille dans le sens d'une opposition. Ainsi, ce qu'elle relie en les opposant, ce sont d'un côté le fait de « ne pas savoir », de l'autre le fait d'« avoir découvert » quelque chose. Or, comme le note Oswald Ducrot à propos d'un exemple relativement similaire qu'il analyse avec Sylvie Bruxelles, Éric Fouquier, Jean Gouazé, Geraldo Dos Reis Nunes et Anna Rémis : « Ce contraste ponctuel et quasiment lexical est un phénomène assez superficiel et ne permet pas de dire que les "idées exprimées" sont contraires. » [1980 : 95]. Et plus loin :

« Nous voulons dire par là qu'il n'y a pas de coïncidence nécessaire entre ce qui est articulé par mais et son environnement en surface, d'une part parce que mais choisit certains éléments seulement de son environnement, d'autre part parce qu'il choisit certains aspects particuliers de ces éléments, aspects qui n'ont souvent qu'une relation indirecte avec leur contenu littéral. » [Ducrot et al., 1980 : 123].

Ainsi, si la conjonction de coordination a la prétention d'opposer quoi que ce soit, ce n'est pas, à proprement parler, au niveau lexical, mais à un niveau plus général qui serait celui du sens. Reprenons cette proposition à présent. On a vu que l'opposition lexicale se jouait dans un rapport au savoir et plus précisément encore au degré d'information (« ne pas savoir » / « avoir découvert »). Ce que cette proposition oppose, c'est donc l'idée qu'on ne saura jamais ce qui se passait dans ce château, *mais* qu'on a déjà quelques indices (l'assassinat du seigneur). On devine qu'il s'agissait de choses horribles *et* c'est ce que confirment les indices par la suite (les squelettes de pendus et de suppliciés). Ce que cette proposition dit, c'est donc que nos catégories de pensée et de langage ne suffisent pas à expliquer ce qui se passait là-bas. Elle consacre ainsi une forme d'échec de la « loi-tableau » de la connaissance et du langage dans l'exercice d'interprétation et d'épuisement des phénomènes « étranges » liés au « château maudit », et en ce sens, elle affirme qu'il y avait *quelque chose d'éminemment monstrueux*.

2.3. L'innommable et l'aberrant

On retrouve ici la poétique de l'indicible et de l'innommable telle qu'elle a été travaillée par Howard P. Lovecraft dans son œuvre. Cet auteur américain, du début du XX^e siècle et dont les romans et les nouvelles sont catégorisés dans le domaine littéraire de « l'horreur » et/ou du « fantastique » voire parfois dans celui de la « science-fiction », avait pour ambition de construire un univers singulier, très proche de notre monde réel, à cette différence près qu'il y suintait des sortes d'émanations des Grands Anciens, ces divinités extraterrestres et toutes puissantes qui précéderent l'homme sur Terre.

Cet univers est proprement terrifiant. Et pour en rendre compte, l'auteur adopte une écriture originale qui consiste à se taire au moment précis où les Grands Anciens réapparaissent et reprennent leurs droits comme le montre, entre autres, sa nouvelle intitulée « *The Unnamable* » dont le titre fut traduit en français par « L'indicible » [1961 (1923) : 37-51]. Cette nouvelle constitue une mise en abîme du travail de l'auteur mettant en scène deux protagonistes : le narrateur du nom de Carter, un écrivain de récits d'horreur qui développe sa théorie d'une poétique de l'indicible au cours d'une conversation avec l'un de ses amis, Manton, ouvertement sceptique vis-à-vis de cette théorie. Cette conversation, à leur grand damne, a lieu dans un cimetière et, qui plus est, la nuit. Alors qu'ils discutent, ils se font subitement attaquer par quelque chose qui semble être un monstre. Ils perdent connaissance et lorsqu'ils se réveillent, ils se trouvent à l'hôpital. Manton demande alors à son ami ce qu'il s'est passé :

« J'étais trop épuisé pour sauter de joie lorsqu'il me répondit à mi-voix, ce qui ne m'étonna pas tellement :

- [...] C'était partout – une sorte de gélatine – de gelée – et qui pourtant avait des formes – mille formes si horribles... dépassant toute description. Il y avait des yeux – et une souillure... C'était la fosse, c'était le maelström, c'était l'abomination ultime. Carter, c'était l'indicible !... » [Lovecraft, 1961 (1923) : 51].

Le personnage de Manton, au départ profondément sceptique vis-à-vis du bien fondé d'une poétique de l'innommable et de l'indicible, se retrouve, à la fin de la nouvelle, à faire lui-même l'expérience des limites du langage. Il tente de décrire ce qu'il a vu puis finit par se rendre compte qu'il n'y a aucun mot pour le dire, sauf peut-être celui d'« indicible ». Bref, le langage achoppe toujours à dire le monstre. Et le langage n'est pas seul à échouer. La pensée est, elle aussi, mise en échec puisque tous ceux qui, de près ou de loin, rencontrent les Grands Anciens finissent par sombrer dans la folie. L'horreur, c'est donc l'insoutenable et l'innommable, l'impensable et l'indicible.

C'est ce que l'on retrouve dans nos légendes telles qu'elles sont énoncées par les guides, comme le montre l'exemple suivant :

« Le marais infernal

On dit que parfois, à la nuit, en passant devant la cathédrale, on peut entendre d'étranges sons étouffés qui ressemblent à des grondements et des plaintes d'outre-tombe. C'est qu'il y a, sous la cathédrale, une sorte de marais infernal. En effet, selon la légende, le Kindelsbrunnen (un puits de la cathédrale) communique avec un lac souterrain de soufre et de bitume, auquel on pouvait également accéder en passant par un gouffre situé dans la cave d'une maison en face de la cathédrale. La

tradition assure que personne ne peut explorer ce réseau souterrain sans y mourir infailliblement. On raconte qu'un soldat de Louis XIV voulut explorer cet "enfer". Il ne revient jamais. Deux jours durant, on l'entendit gémir atrocement, puis on l'entendit crier : "Au nom du Ciel, bouchez ce puits ! Et qu'aucun homme ne suive jamais mon exemple !". On obstrua l'entrée du gouffre et, depuis, plus personne ne sait où se trouve l'accès. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 23-24].

Comme le laisse penser l'exemple du soldat, dans le légendaire, tous ceux qui ont vu l'horreur en face n'en reviennent pas, et pour tous les autres, qui n'en auront jamais vu que des émanations, ils devront se contenter de mesurer l'échec de leur connaissance et de leur langage et de nommer les phénomènes et ceux qui les font être « monstres ». En somme, il existerait un rapport fort et structurant entre le langage et l'expérience de l'événement. C'est que, selon Jacques Pierre :

« L'indicible n'est pas un au-delà du langage mais l'expérience de son événement et, par là, d'une limite qui, d'un côté, donne certes sur le patrimoine du sens, sur la socialité de toutes les paroles dites et déjà échangées mais, de l'autre, donne sur l'inaccompli, sur l'ouvert. Or, c'est dans/par l'expérience du langage seul que s'ouvre cet espace virtuel et indéfini de l'impensé. C'est dans la mesure où le langage, par son événement, ne peut coïncider avec lui-même, et par conséquent ne peut totaliser l'expérience, que se creuse en lui l'espace de l'Autre. » [Pierre, 2001].

Jacques Pierre se réfère ici à l'expérience des limites du langage en situation religieuse et plus particulièrement mystique. Quoi qu'il en soit, on retiendra une idée fondamentale de cette conception du langage. C'est qu'il institue un rapport au monde qui fait que l'on peut parler d'événement dès que le langage se délite ; la réciproque est tout aussi vraie : quand un événement se manifeste au monde, alors le langage ne peut que se déliter.

Cependant, ce que Jacques Pierre nomme ici l'Autre, j'ai choisi de l'appeler, dans un premier temps du moins, l'aberrant. On va voir par la suite, que dans l'aberrant, c'est effectivement une forme d'altérité qui se joue²⁵. Si j'ai choisi le terme « aberrant », c'est que cette catégorie de phénomènes essentiellement innommables relève de l'ordre dans la mesure, précisément, où elle dérouté la connaissance et le langage : il se passe quelque chose que l'ordre rationnel ne peut saisir et qui dès lors se définit par son errance. Une errance du sens

²⁵ En effet, Rudolf Otto parle du sacré en le définissant comme le « tout autre », mais j'y reviendrai par la suite. Notons simplement que si Jacques Pierre s'inscrit dans cette pensée d'un sacré comme expérience limite du langage dans l'altérité, c'est qu'il s'est inspiré de Mircea Eliade (qui lui-même, comme on va le voir, a cherché à approfondir l'approche de Rudolf Otto). Jacques Pierre s'inscrit ainsi dans un certain courant des travaux situés en sciences des religions, celui de la tradition herméneutique française (qui s'est vue complétée par une approche sémiotique greimassienne). Ainsi, selon ses propres termes, sa recherche consiste « à montrer en quoi le religieux, dans l'ensemble du langage et de la culture, [ont] en propre la fonction de gérer le rapport de la signification avec son propre événement (*da□*), c'est-à-dire d'établir et d'en maintenir les conditions de possibilité. » [2001].

qui ne peut s'appuyer sur rien pour interpréter le phénomène et qui marque à la fois le point de départ de l'errance (l'intelligible) et son égarement (l'inintelligible).

Ce que j'ai appelé la poétique de l'aberrant définit donc deux choses. D'abord, elle met en évidence le fait qu'un phénomène proprement aberrant a eu lieu. Ensuite elle désigne le fait que le discours exploite diverses stratégies qui cherchent à énoncer le caractère aberrant de ce qui a eu lieu. Ainsi, cette poétique renvoie au référent du discours mais aussi à l'art de dire qui présuppose qu'un phénomène s'est manifesté et qu'il est aberrant.

3. L'ORDONNANCEMENT D'UN MONDE LEGENDAIRE

Contrairement aux récits d'Howard P. Lovecraft, qui ne s'inscrivent pas dans rapport au réel, le légendaire prétend avoir partie liée avec notre monde. En effet, les légendes se définissent souvent comme des récits fondés sur ce que l'on appelle des « faits réels ». Ce rapport au réel, il ne faut pas le négliger. Notamment quand on en vient à parler de monstres et de monstruosité. C'est que si le monstre est une des figures qui peut caractériser en partie le légendaire, il n'est pas qu'une œuvre de fiction, en ce sens qu'il prétend avoir une prise sur le réel. C'est cette prise que je souhaite aborder à présent afin de voir comment, du point de vue discursif, la figure du monstre légendaire prétend s'inscrire dans notre monde et ce qu'elle y engendre.

Ainsi, dans un premier temps je souhaite montrer que le légendaire pose la question du sacré. Je veux dire par là que ce qui advient et qui par la suite est qualifié de légendaire, c'est l'intrusion d'une réalité autre qui tend à se confondre avec les manifestations du sacré. Je montrerai alors que le légendaire engendre un espace et un temps qui peuvent rappeler ceux de la hiérophanie. Enfin, dans une perspective plus générale, je montrerai que ce qui tient le légendaire dans un rapport au sacré, c'est l'idée d'une incertitude relative à la véracité des faits rapportés.

3.1. La question du sacré

L'interprétation de la figure du monstre fut bien longtemps un enjeu de savoir qui impliquait le rapport au monde tel qu'il a été créé par Dieu, et donc, le rapport à Dieu. Soit le monstre était en dehors de la nature, et donc de la volonté divine, auquel cas, il la mettait en péril ; soit il en procédait, auquel cas, il fallait en comprendre le sens, en présupposant qu'il ait une raison d'être.

De nombreux exégètes, comme le rappelle Jean-Michel Sallmann, choisirent d'y voir un « avertissement, un prodige dont la survenue suscite l'angoisse et appelle une interprétation » [2006 : 491]. Ce fut le cas de Plin mais aussi de saint Augustin. Cette façon de penser le monstre permettait à la fois d'en reconnaître la singularité et de l'inclure dans la marche de l'univers en tant que manifestation divine. Ainsi, le monstre était un phénomène exceptionnel qui s'énonçait comme tel et qui procédait donc directement de ce qu'il y avait de plus exceptionnel au monde, à savoir le divin.

L'historien Jean Céard revient sur cette conception du monstre dans son ouvrage *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle* :

« Dès l'Antiquité, le terme téras a une double acception : il peut désigner un être monstrueux, au sens actuel de ce terme ; il peut encore s'entendre comme un signe. Au premier sens, il appartient à la science de la nature ; au second, à la divination. À vrai dire, celui-ci a précédé celui-là : c'est la divination qui a fourni à la science de la nature le terme par lequel elle désigne des êtres difformes. Le latin *monstrum* appelle les mêmes remarques. Terme de la divination, le monstre compte au nombre de ces signes que le latin appelle encore *ostentum*, *portentum*, *prodigum* et souvent aussi *miraculum*. » [Céard, 1996 (1977) : VII].

Le monstre, comme son prédécesseur grec le *téras*, était donc un signe sur-signifiant envoyé parmi les hommes pour manifester la volonté ou le projet divin. Ainsi, dans sa double acception, il amène avec lui quelque chose qui n'est pas tout à fait humain. Quelque chose d'une nature différente. Il signifie un ordre autre, que l'on retrouve, d'ailleurs, dans le légendaire des guides :

« *Saints protecteurs*
À l'approche des catastrophes, les saints protecteurs des cités se montrent parfois pour prévenir les habitants de l'imminence du désastre. Ainsi, selon la légende locale, chaque fois que Besançon est menacée par quelque malheur à venir, saint Ferréol et saint Frejoux sortent de leur tombeau miraculeux, pour parcourir les rues de la ville, un flambeau à la main. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 164].

Dans cet extrait de guide, on voit très clairement que l'apparition des saints est identifiée comme un signe indiquant un grand « malheur à venir ». Ou, pour être plus précis, on voit que l'auteur du guide prête aux habitants de Besançon cette croyance qui consiste à penser que les catastrophes sont annoncées par une apparition sainte. Ainsi, l'apparition, si elle est interprétée dans ce sens, devient un véritable présage. Elle procède d'une volonté autre que celle des hommes puisqu'elle s'impose à eux à partir de l'extériorité de l'humanité. C'est aussi ce que l'on trouve dans l'extrait suivant :

« On connaît aussi d'autres détails sur le manoir de Linthe. Il comportait une aile supplémentaire à l'ouest du corps principal, avec une chambre appelée "chambre brune", de la couleur de la pierre du roussard, ou "chambre prêtre" parce qu'elle était hantée par un prêtre. On rapporte que personne n'aurait pu y dormir à cause des bruits terrifiants qui s'y entendaient. Ces bruits étaient présages de malheur. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 171].

Ici, les manifestations monstrueuses sont ouvertement identifiées comme des présages et, leur reconnaissance en tant que tels participe pleinement de la production du légendaire.

Mais le présage n'est pas la seule forme de *monstrum* que l'on rencontre dans les guides, et pour s'en convaincre, voici un troisième et dernier exemple :

« Cadeau empoisonné

La légende de la Chasse Sauvage est connue partout en France. C'est une troupe d'esprits ou de fantômes, voire de sorciers ou de démons, menée le plus souvent par un chasseur sauvage, ou le Diable en personne. Souvent, cette chasse fantastique passe dans les airs, pendant la période des grands vents d'automne. Il n'est pas sage de défier la Haute Chasse au risque d'en supporter la plus déplaisante conséquence. On raconte, à Braux (dix kilomètres au nord de Charleville-Mézières), une histoire qui illustre parfaitement cet avertissement. Un bûcheron que le bruit de la Chasse empêchait de dormir, ouvrit la porte de sa hutte et cria en l'air : "Au moins, chasseur, apporte-moi, demain, la moitié de ta chasse !". Au matin, il se leva sans penser à ce qu'il avait dit mais, alors qu'il allait sortir, la porte s'ouvrit subitement, et une main invisible lança dans sa hutte le corps d'un enfant mort-né. Depuis, dit la tradition, il y a un enfant mort-né au village de Braux, chaque fois que le Chasseur fantastique fait une battue dans la forêt, et que l'on entend la Hurlée dans les bois de Grande-Terre. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 122-123].

Ici, le *monstrum* a valeur de prodige. Il n'annonce pas le malheur, mais en procède et l'atteste : si le diable engage une Chasse Sauvage « hurlée » dans la forêt de Braux, alors les habitants l'apprendront car ils devront enterrer un enfant mort-né.

Quoi qu'il en soit, dans ces trois exemples, on remarque que le monstre apparaît comme la cause, la conséquence ou encore la manifestation d'une volonté autre. Le monstre existe ainsi dans un rapport à sa signification. C'est que, comme l'ont noté Jean-Michel Sallmann et Jean Céard, le monstre appelle l'interprétation. Il se définit comme la manifestation de quelque chose qui ne va plus de soi et qui doit être interprété. Or, il appartient à un monde qui est, essentiellement, autre. Pour qualifier positivement cet autre monde, revenons sur les théories de deux grands spécialistes du sacré : Rudolf Otto et Mircea Eliade.

Rudolf Otto, théologien et philosophe allemand du premier quart du XX^e siècle, est surtout connu pour son ouvrage intitulé *Le Sacré* publié en 1917 dans sa langue maternelle. Il souhaitait y fonder une approche scientifique du phénomène religieux en explicitant sa nature. Un de ses principaux apports fut la création de la notion de « numineux », ou « numinosité », qui devait servir à penser le sacré une fois vidé de sa part morale et rationnelle²⁶. En effet, selon l'auteur, le numineux est un substrat du sacré qui permet de le saisir comme une pleine expérience en dehors de toute construction notionnelle et/ou

²⁶ Cette formation vient du latin « numen ». Rudolf Otto l'explique de la façon suivante : « Si *lumen* a pu servir à former *lumineux*, de *numen* on peut former *numineux*. » [2001 (1949) : 27]

théorique. On comprendra donc aisément qu'il pose, dès le début de son ouvrage, l'incapacité du langage à épuiser l'essence du divin. Ainsi, le numineux se définit de la façon suivante :

« Je parle d'une catégorie numineuse comme d'une catégorie spéciale d'interprétation et d'évaluation et, de même, d'un état d'âme numineux qui se manifeste lorsque cette catégorie s'applique, c'est-à-dire chaque fois qu'un objet a été conçu comme numineux. [...] On ne peut chercher à faire comprendre ce qu'elle est qu'en essayant de diriger sur elle l'attention de l'auditeur et de lui faire trouver dans sa vie intime le point où elle apparaîtra et jaillira, si bien qu'il en prendra nécessairement conscience. » [Otto, 2001 (1949) : 27].

Le numineux commence donc au moment où le langage cesse. Il en dessine le seuil. Il est une expérience du divin se réalisant dans un certain état de l'âme, indescriptible et insaisissable par le langage, du moins dans sa pleine totalité. L'auteur insiste, plus particulièrement, dans son ouvrage, sur deux « tonalités » d'émotions que le numineux provoque chez l'individu. Le numineux se compose ainsi d'un élément « répulsif » et d'un élément « attractif », qui produisent simultanément le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans*²⁷. D'un côté le frisson donc, de l'autre l'attraction et de part et d'autre, le mystère qui, lui, se définit comme « quelque chose de secret comme l'est ce qui nous est étranger, l'incompris et l'inexpliqué » [2001 (1949) : 57].

« Une telle notion du mystère n'est, par rapport à ce que nous voulons dire, qu'une notion analogique, empruntée au domaine naturel. En raison d'une certaine analogie, elle se prête à indiquer la réalité, sans l'épuiser réellement. Mais cette réalité, le mystérieux au sens religieux, le vrai mirum, c'est, pour employer le terme qui en est peut-être l'expression la plus exacte, le "tout autre" [...], ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant "familières" ; c'est ce qui s'oppose à cet ordre de choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse. » [Otto, 2001 (1949) : 58].

L'auteur insiste ici, une fois encore, sur l'incapacité du langage à rendre compte de l'expérience du mystère sacré. Selon lui, l'expression qui donne le plus à voir ce que pourrait être cette expérience, c'est le « tout autre » – le « *ganz anderes* » –, qui définit ce qui n'appartient pas au champ des possibles d'une conscience ; plus encore, le « tout autre », c'est

²⁷ Le premier se définit comme « un mystère qui fait frissonner » : « Le sentiment qu'il provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des chocs et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite... en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature. » [2001 (1949) : 36]. Et le second : « A côté de l'élément troublant apparaît quelque chose qui séduit, entraîne, ravit étrangement, qui croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse ; c'est l'élément dionysiaque de l'action du numen. Nous l'appellerons le "fascinant". » [2001 (1949) : 70].

cet ensemble de choses et de phénomènes qui ne relèvent pas de l'ordre du cosmos et de l'ordre de l'humain. Le « tout autre » définit donc le seuil de l'intelligible :

« L'objet réellement mystérieux est insaisissable et inconcevable non seulement parce que ma connaissance relative à cet objet a des limites déterminées et infranchissables, mais parce qu'ici je me heurte à quelque chose de "tout autre", à une réalité qui, par sa nature et son essence, est incommensurable et devant laquelle je recule saisi de stupeur. » [Otto, 2001 (1949) : 59].

Le « tout autre », c'est donc l'expérience d'un ordre qui n'appartient pas à notre « sphère de réalité », mais à un ordre totalement différent du nôtre et incompréhensible depuis notre conscience. L'expérience du mystère se définit ainsi comme l'expérience d'une frontière, d'une ligne de partage entre l'intelligible et l'incompréhensible, entre le nôtre ou le même et le « tout autre ».

Ce sont là, résumés succinctement, les principaux apports de Rudolf Otto sur la question du sacré. Ses recherches furent très importantes pour les sciences et l'histoire des religions notamment, car elles furent parmi les premières à localiser le sacré. Il me semble que ce terme explique et synthétise assez bien, en effet, le travail de Rudolf Otto. Il a su ainsi *localiser* le sacré au sens où il l'a défini comme la rencontre de quelque chose qui n'est pas de notre monde, de notre langage et de notre intelligibilité ; soit, quelque chose qui appartient au « tout autre ». À ce titre, Rudolf Otto influença largement Mircea Eliade qui prit la suite de ses travaux. Si le premier avait, pour ainsi dire, localisé le sacré, le second le spatialisa en même temps qu'il le fit exister dans la dimension temporelle.

Mircea Eliade s'intéresse moins à la part irrationnelle du sacré – celle que le langage et la pensée ne peuvent épuiser –, qu'à la façon dont le sacré se manifeste dans son opposition fondamentale au profane. En effet, selon l'auteur, « la première définition que l'on puisse donner du sacré, *c'est qu'il s'oppose au profane* » [2007 (1957) : 16]. C'est donc de ce couple oppositionnel que Mircea Eliade se sert pour définir l'élément de cette dyade qui l'intéresse le plus, à savoir le sacré. À cette fin, l'auteur construit la notion de « hiérophanie » :

« L'homme prend connaissance du sacré parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane. Pour traduire l'acte de cette manifestation du sacré nous avons proposé le terme hiérophanie, qui est commode, d'autant plus qu'il n'implique aucune précision supplémentaire : il n'exprime que ce qui est impliqué dans son contenu étymologique, à savoir quelque chose de sacré se montre à nous. » [Eliade, 2007 (1957) : 17].

Toute hiérophanie se définit donc comme la manifestation du sacré dans l'univers profane et tout objet concerné par cette hiérophanie est à la fois pleinement sacré et pleinement profane, comme le note l'auteur : « En manifestant le sacré, un objet quelconque devient *autre chose*, sans cesser d'être *lui-même*, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. » [2007 (1957) : 18] La hiérophanie renvoie ainsi à deux ordres du monde : celui du « Chaos » et celui du « Cosmos ».

Le Cosmos, c'est « le "Monde" (plus précisément : "notre monde") ». Le Chaos, c'est tout le reste, tout ce qui est *autre*, « un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'"étrangers" (assimilés, d'ailleurs aux démons et aux fantômes) » [2007 (1957) : 32]. Cette distinction entre Chaos et Cosmos, Mircea Eliade l'identifie comme une *rupture* :

« À première vue, cette rupture dans l'espace semble due à l'opposition entre un territoire habité et organisé, donc "cosmisé", et l'espace inconnu qui s'étend au-delà de ses frontières : on a, d'une part, un "Cosmos" et, d'autre part, un "Chaos". Mais on verra que, si tout territoire habité est un "Cosmos", c'est justement parce qu'il a été préalablement consacré, parce que, d'une manière ou d'une autre, il est l'œuvre des dieux ou communique avec leur monde. Le "Monde" (c'est-à-dire : "notre monde") est un univers à l'intérieur duquel le sacré s'est déjà manifesté, où, par conséquent, la rupture des niveaux est rendue possible et répétable. » [Eliade, 2007 (1957) : 32-33].

Si Mircea Eliade parle ici de rupture, c'est que la hiérophanie ne réitère pas une distinction entre Chaos et Ordre, elle la crée en les fondant. La hiérophanie est, en effet, une fondation : elle oriente le temps et l'espace, et c'est parce qu'elle a lieu que « notre monde » existe en opposition à un « autre monde ». La hiérophanie est donc un moment fondateur, une manifestation du sacré dans le profane en ce qu'elle institue précisément une rupture entre « notre Monde » et « l'autre monde » et nous permet de nous identifier.

Conséquemment, la hiérophanie, c'est aussi un point de rupture qui fonde deux axes, le nôtre et l'horizon d'attente qui le définit, et l'autre avec son étrangeté fondamentale. La hiérophanie s'impose donc comme l'institution d'une rupture non seulement spatiale et temporelle (l'ici et l'ailleurs ; l'avant et l'après), mais aussi d'une rupture dans l'univers du savoir (ce que je connais ou qui est connaissable d'un côté et ce que je ne connais pas et qui est fondamentalement inconnaissable de l'autre).

3.2. Le « ganz anderes » et la hiérophanie dans le légendaire

La hiérophanie, ainsi définie à la fois comme manifestation et comme processus, on la retrouve dans le légendaire des guides. Examinons quelques exemples qui le prouveront en commençant par un extrait qu'on a déjà cité plus haut, à savoir celui du « Marais infernal » :

« Le marais infernal »

On dit que parfois, à la nuit, en passant devant la cathédrale, on peut entendre d'étranges sons étouffés qui ressemblent à des grondements et des plaintes d'outre-tombe. C'est qu'il y a, sous la cathédrale, une sorte de marais infernal. En effet, selon la légende, le Kindelsbrunnen (un puits de la cathédrale) communique avec un lac souterrain de soufre et de bitume, auquel on pouvait également accéder en passant par un gouffre situé dans la cave d'une maison en face de la cathédrale. La tradition assure que personne ne peut explorer ce réseau souterrain sans y mourir infailliblement. On raconte qu'un soldat de Louis XIV voulut explorer cet "enfer". Il ne revient jamais. Deux jours durant, on l'entendit gémir atrocement, puis on l'entendit crier : "Au nom du Ciel, bouchez ce puits ! Et qu'aucun homme ne suive jamais mon exemple !". On obstrua l'entrée du gouffre et, depuis, plus personne ne sait où se trouve l'accès. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 23-24].

Ce texte construit deux espaces distincts : celui de la surface de la terre et celui de ses entrailles. D'un côté, on trouve un espace habitable (« cosmisé » pour reprendre les termes de Mircea Eliade) parsemé et défini par des édifices du quotidien tels que la cathédrale et la maison située en face de la cathédrale. De l'autre côté, un espace plus obscur fait d'un « réseau souterrain », d'un « lac souterrain », de « puits », de « gouffres » et de « marais ».

Ce second espace s'impose comme celui de l'incertain et de l'indéterminé : à vrai dire, on n'y trouve pas un marais, mais une « sorte de marais », c'est-à-dire quelque chose qui ressemble à ce que l'on connaît, mais qui n'y est pas tout à fait semblable. Et de cette « sorte de marais » émanent « d'étranges sons » qui « ressemblent [seulement] à des grondements et des plaintes ». Quoi qu'il en soit, il semble que l'on y souffre et surtout que l'on n'en revienne jamais, de sorte que ceux de la surface ne savent pas ce qui s'y passe. Cet espace, c'est un « "enfer" », comme le dit le texte lui-même : il ne s'agit pas, à proprement parler, de l'enfer, mais seulement de quelque chose qui y ressemblerait ainsi que cherchent à le signifier les guillemets.

Les espaces sont ici, pour ainsi dire, spatialisés. Je veux dire par là qu'en haut, on trouve l'humain ; en bas et dans les profondeurs, l'inhumain ou le non-humain. Dans cet extrait, les espaces sont donc polarisés selon un principe d'opposition : d'un côté, l'espace

habitable de la rationalité humaine (le Cosmos) ; de l'autre, l'espace incertain d'une rationalité autre et inconnue (le Chaos).

Si ces deux espaces ne se mélangeaient pas, il n'y aurait pas de légendaire. Car le légendaire, c'est précisément ce qui résulte de leur rencontre. En effet, ce fragment de texte s'ouvre sur les sons étranges qu'on entend s'échapper du monde souterrain, c'est-à-dire d'une émanation de cet autre monde dans le monde de surface (notre monde), d'une émanation du monde obscur dans le monde habitable. Le second moment phare du texte s'impose comme celui qui mentionne l'épisode du soldat qui se rendit dans le monde obscur, c'est-à-dire de l'épisode de l'intrusion d'un élément du monde habitable dans le monde obscur et incertain.

Cette légende se conclut sur l'obstruction de l'entrée du gouffre, c'est-à-dire sur la séparation irrévocable de ces deux espaces. Dès lors qu'ils ont été séparés et qu'aucun des deux ne suinte et ne s'immisce dans l'autre, il n'y a plus de faits légendaires à rapporter. Ce que l'on voit ici, c'est donc que le discours légendaire construit des univers qu'il polarise. Ces univers sont régis par des logiques différentes et excluantes. Mais quand ces univers se rencontrent, alors le légendaire existe. C'est précisément ce que l'on retrouve dans les extraits suivants :

« *L'heure hors du temps*
On dit que, à l'heure maudite où la cloche de bronze de l'église Saint-Epvre, en vieille-ville, sonne un treizième coup, les gargouilles reviennent à la vie et s'arrachent de leur long sommeil de pierre, alors que les anciennes tavernes ressurgissent des brumes du passé. Les portes entre les mondes sont alors ouvertes et tout peut arriver. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 245].

Ici, l'univers obscur est un univers qui s'ouvre sur et par le temps (et non l'espace) : celui de la treizième heure. Le texte oppose ainsi le passé et l'inerte au vivant du présent, et le légendaire naît de la rencontre rendue possible par cette heure hors du temps, qui fait basculer le quotidien dans l'extraordinaire. On retrouve cette même idée dans l'extrait suivant :

« *L'expérience interdite*

Non loin du Val d'Enfer, se voit la Roche de Beaumanière. Au bas de cette roche à demi effondrée se trouvait autrefois une maison, dont on disait qu'elle était construite sur un passage conduisant à un avant vertigineux, mais accessible par un escalier... de trois marches. Cet escalier aurait l'étonnante capacité, lorsqu'on l'emprunte la nuit du 29 au 30 avril, de superposer ses marches les unes aux autres, permettant ainsi la descente, jusqu'à un lieu mystérieux où se trouve un livre non moins mystérieux : le Livre des Morts et des Vivants. Selon la tradition, l'occupant de la maison n'a pas le droit de s'y rendre, sous peine de voir l'orifice à jamais obstrué. Un des occupants transgressa cette règle et tenta l'expérience interdite : le 30 avril 1653, à 5 heures du matin, la roche s'effondra en partie sur la maison, l'engloutissant. Tous les occupants furent ensevelis, de même que le troupeau qui paissait à côté. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 365].

Ici aussi la question du temps est importante puisque le passage n'a qu'une nuit pour être entrepris, celle du 29 au 30 avril. Mais l'espace est aussi fondamental. On retrouve la polarisation rencontrée dans le texte du marais infernal, avec un monde de surface habitable et un monde obscur incertain. Et si cette forme narrative existe, c'est qu'un élément du monde de surface a franchi le seuil du monde obscur. C'est précisément cette intrusion, cette rencontre entre deux mondes qui fait naître le légendaire. Sans cette rencontre, cet énoncé n'est que superstition. Mais à partir du moment où le discours narre la rencontre de l'habitable et de l'incertain, il se fait légendaire. Autrement dit, il faut que quelque chose ait lieu pour que le légendaire existe et ce quelque chose, c'est le franchissement du seuil entre l'obscur et l'habitable.

Ainsi, le légendaire est une forme qui met en scène, par le discours, un phénomène semblable à celui de la hiérophanie. Le légendaire prétend en effet se définir comme le moment où quelque chose se manifeste dans un ordre « cosmique », et par le fait même qu'elle se manifeste, cette chose énonce l'existence d'un monde « tout autre » en se définissant comme signe sur-signifiant de cette altérité fondamentale. Le légendaire, tel qu'il procède du discours, prétend donc être un moment qui institue une rupture du monde en y fondant « notre monde » et « l'autre monde » au moment même où ils se rencontrent. Et ce qui caractérise cette rupture, c'est l'incertitude interprétative qui l'accompagne.

3.3. L'incertitude

Cette incertitude, on l'a rencontrée à de nombreuses reprises dans les textes qui ont été mentionnés jusqu'ici. On a pu la voir chez Sigmund Freud et Ernst Jentsch, sous la forme du doute notamment. On l'a également rencontrée, plus haut, chez Alban Bensa et Éric Fassin. Plus généralement, il me semble qu'elle est fondamentale pour comprendre le légendaire et surtout pour le définir comme mise en événement.

Pour le montrer, je souhaite m'appuyer sur une nouvelle approche de l'incertitude. Il s'agit de celle de Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* publié en 1970. Dans cet ouvrage, l'auteur se propose de dégager les grandes caractéristiques du « genre » fantastique. Parmi elles, on trouve précisément l'incertitude :

« Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. » [Todorov, 1970 : 29].

Le fantastique se présente donc ici comme une forme discursive qui met en dire un phénomène qui n'est pas sans rappeler celui de la hiérophanie, une apparition monstrueuse (« diables », « sylphides », « vampires » ou autres) dans « notre monde ». Et cette apparition, en même temps qu'elle a lieu, inquiète notre intelligibilité du monde. Elle ouvre une brèche, une incertitude fondamentale entre deux types de « scénarios » possibles : celui de l'illusion et celui de la redéfinition d'un ordre « naturel ».

Une fois encore, le monstre amène, avec lui, dans le monde où il se manifeste une ligne de partage entre deux ordres : l'ordre naturel de ce qui a toujours été et l'ordre chaotique de ce qui n'est pas naturel ou cosmique. Le fantastique devient ainsi le moment de l'incertitude relative au choix du « scénario » :

« Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que des lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » [Todorov, 1970 : 29].

Dans cette définition, le fantastique ne semble exister que dans la mesure où le lecteur ne sait pas quelle option choisir. Plus précisément encore, c'est le temps de cette suspension du choix, de cette incertitude, que le fantastique définit. Et par réciprocité, le fantastique engage une incertitude qui, sitôt résorbée, annihile le fantastique en basculant dans un autre genre. Le fantastique, ce serait donc la mise en scène d'une béance du sens, d'une impossibilité d'interprétation qui fonde le genre littéraire lui-même. C'est ce que l'on retrouve

dans la forme du conditionnel qui caractérise le légendaire dans tous les guides. On ne prendra ici qu'un exemple pour illustrer cela :

« La légende raconte que Robert Bruce aurait repris courage [dans le village de Blackwaterfoot] après une défaite contre les Anglais, en observant une araignée qui, plusieurs fois tombée de sa toile parvint finalement à l'achever. Sa révélation : "if at first you don't succeed, try try and try again". » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 194].

Ce conditionnel (« la légende raconte que Robert Bruce aurait repris courage »), qu'on retrouve de façon récurrente dans le légendaire des guides de voyage, peut, en effet, être pensé comme une stratégie de discours qui orchestre un espace de l'indécidable. On reviendra dans la deuxième partie du mémoire de thèse sur cet « espace de l'indécidable ». Disons pour le moment, que dans cet extrait, on voit se mettre en place une suspension organisée de l'interprétation et donc du sens. On peut ainsi parler d'une béance du sens organisée par le légendaire dans les guides qui consiste, précisément, à ne pas épuiser les possibles en les faisant cohabiter dans leur indécision.

En conclusion, on rappellera que l'objectif de ce premier chapitre était de montrer que le légendaire dans les guides peut être défini comme une mise en dire de l'événement. Or, si, en suivant Alban Bensa et Éric Fassin, on s'accorde à dire que l'événement se définit comme une rupture d'intelligibilité, alors, il est clair que le légendaire peut se définir comme un discours qui prétend dire l'événement. Je parle ici de « prétention » car ce que j'ai étudié, ce n'est pas la nature et l'essence du référent légendaire, mais la façon dont le discours légendaire fabrique l'événement par un ensemble d'outils discursifs tels que l'usage de la figure du monstre engageant une poétique de l'aberrant, ou bien la production d'une potentialité fantastique du légendaire ou encore, la création d'un univers reposant sur une administration sacrée du monde (bien que le fait légendaire ne procède pas toujours du sacré).

Ainsi, le légendaire, tel qu'il est (re)présenté par les guides de voyage, apparaît bien comme le résultat d'une singularisation discursive : il dit le singulier en même temps qu'il se fait singulier. Le légendaire, c'est un moment de discours présupposant ou se référant à un moment antérieur (ou parfois à venir) qui vaut pour sa singularité (son caractère événementiel) et qui est énoncé comme tel (à travers le dire événementiel). Ce qui caractérise le légendaire, c'est donc qu'il cherche à représenter le phénomène qu'il médiatise comme celui d'une rupture d'intelligibilité engageant ce que l'on pourrait appeler une potentialité

fantastique ou sacrée. Je pense qu'il serait vain d'essayer de choisir entre les deux car le légendaire est à la fois un fait littéraire et un fait réel : en effet, ne dit-on pas que la légende est un récit basé sur des faits réels mais qui a déjà transformé la réalité ?

Plus précisément, je pense que le légendaire n'est ni tout à fait réel ni tout à fait fictionnel. Plus encore, je pense qu'il n'est ni tout à fait religieux ni tout à fait profane, ni tout à fait historique ni tout à fait contemporain. Et la liste des éléments opposables pourrait être longue. Le légendaire tel qu'il apparaît dans les guides de voyage, est un objet-frontière qui engage des interprétants scientifiques et socioculturels d'univers différents. C'est ce que j'ai souhaité montrer au moyen de cette *scintillation* qui se proposait de s'appuyer sur tous ces auteurs dont les disciplines, les approches et même les objets diffèrent.

Ainsi, la diversité des références exploitées dans ce chapitre avait, pour objectif, de montrer la spécificité fuyante de l'objet d'étude en indiquant des directions de lectures auxquelles il peut être soumis. Ainsi, les sciences et l'histoire des religions, la psychanalyse, la littérature, l'anthropologie et encore bien d'autres disciplines, permettent, chacune, de saisir certains aspects du légendaire au moyen de notions qui sont, a priori, disjointes. Et si l'on trouve des convergences entre la notion d'événement, celle de monstre ou encore celle de hiérophanie, c'est en introduisant le légendaire.

En somme, ce chapitre cherchait à montrer que l'on peut entrer dans le légendaire des guides par de nombreuses portes, à travers une multiplicité de notions qui ne suffisent pas, prises isolément, à le définir. Au mieux, elles peuvent permettre de définir des *tendances* du légendaire, car toutes les légendes ne racontent pas des histoires de monstres tels qu'ils ont été définis plus haut. C'est le cas de l'exemple suivant qui, a priori, n'a rien de monstrueux :

« La légende rapporte que, dans le parc du château [de Floors Castle en Écosse], à l'endroit précis où Jacques II d'Écosse fut tué par un boulet de canon, pousse aujourd'hui un houx. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 171].

On ne pourrait voir qu'une simple coïncidence entre l'apparition de l'arbuste et l'endroit précis de la mort du roi. Cependant, le terme « légende » entend faire planer un doute quant à cette coïncidence. Il laisse entendre qu'il ne s'agit peut-être pas que d'un hasard et qu'entre ces deux phénomènes, le lien pourrait être plus obscur qu'il n'y paraît. En somme, le fait que la relation de cause à effet soit amorcée par l'introduction du terme « légende »,

mais qu'elle ne soit pas pour autant explicitée, procède d'une stratégie de délitement du discours et du langage qui n'est pas sans rappeler celle de l'expérience du monstre, du sacré ou de l'incertitude fantastique.

Ainsi, d'une manière générale, on dira que le légendaire *tend* vers le sacré, et/ou qu'il *tend* vers le fantastique et l'incertitude, ou encore qu'il *tend* vers le monstre et la monstruosité mais sans se confondre nécessairement avec eux. En revanche, ces notions constituent le cadre représentationnel que le légendaire convoque dès qu'il se manifeste, selon des intensités plus ou moins fortes. Quoi qu'il en soit, ce qu'on retiendra comme définition pour le moment, c'est que le légendaire est un dispositif discursif de la singularité qui prétend médiatiser un phénomène conçu et représenté comme une rupture d'intelligibilité plus ou moins profonde. C'est en ce sens que l'on peut dire que le légendaire des guides de voyage prétend dire l'événement.

CHAPITRE 2. L'INSIGNIFIANCE DU LEGENDAIRE

Le légendaire prétend donc dire quelque chose de profondément singulier. Malgré cela, il apparaît comme un élément insignifiant à l'intérieur de notre système de valeurs socioculturelles. C'est, du moins, ce que ses modalités de présence dans les guides laissent penser et c'est, en outre, ce que je souhaite montrer dans ce chapitre. Pour y parvenir, il me faut préciser ce que j'entends par un terme aussi polysémique qu'« insignifiant », ne serait-ce qu'en quelques mots étant donné que sa définition constitue précisément un des enjeux de ce chapitre.

L'insignifiant, comme le note Audrey Camus dans la « Présentation » d'un numéro de la revue *Études françaises* qu'elle a dirigé et qui porte sur les « Écritures de l'insignifiant », peut être défini de trois façons :

« Est insignifiant, ce qui ne présente aucun intérêt. Or une histoire est toujours extra-ordinaire, pour la simple raison que la raconter suppose qu'elle en soit digne. [...] Est insignifiant, en une seconde acception, ce qui n'est pas important, n'a pas de conséquence. Or, la narration elle-même nécessite un agencement des faits, impose tri et sélection. [...] Est insignifiant, pour finir, ce qui n'a pas de signification, de sens. [...] Or le récit [...], peut être perçu comme un lieu de sécurisation ontologique : il transmue les personnages en protagonistes, les lieux en théâtre et les faits en événements. » [Camus, 2009a : 6-8].

Il faut ici préciser que ce numéro d'*Études françaises* porte sur l'écriture littéraire de l'insignifiant. Y sont ainsi analysés des textes de Marcel Proust, Samuel Beckett, Franz Kafka ou encore Danièle Sallenave et Jean-Philippe Toussaint. C'est en référence à ces textes littéraires que l'insignifiance est pensée. Quoi qu'il en soit, la rhétorique du « or » d'Audrey Camus montre assez que ces premières définitions achoppent à rendre pleinement compte de ce qu'est l'insignifiance.

Il en ressort que cette dernière se définit comme quelque chose d'assez nébuleux mais qui semble se jouer dans un ordre de valeurs (l'intéressant, l'important, et disons – faute de mieux – le sensé). On devra se contenter, pour le moment, de cette approche intuitive d'un insignifiant comme valeur socioculturelle capable d'attribuer un sens à ce qu'il désigne. Car c'est cette ouverture qui nous permettra d'aborder l'insignifiant dans toute sa complexité, sans le restreindre en amont de l'analyse.

Ce que je veux montrer, plus précisément, c'est que le légendaire, tel qu'il est construit par les guides, est rendu insignifiant. Dans cette optique, partant de l'idée que le statut sémiotique de l'objet participe de la définition de son statut socioculturel (ou le révèle), je chercherai à identifier ce qui, dans le traitement sémiotique du légendaire, rend ce dernier insignifiant et à comprendre dans quels sens on peut alors parler d'insignifiance.

Ainsi, dans un premier temps, je montrerai que, dans les guides généralistes, on peut identifier un certain geste éditorial qui consiste à *neutraliser* le légendaire, c'est-à-dire à en faire un *terme neutre* au sens de Roland Barthes [2002]. Dans un second temps, j'identifierai l'insignifiance telle qu'elle se joue dans cette neutralisation sémiotique du légendaire. Enfin, dans un troisième et dernier temps, j'essaierai de voir si elle peut également permettre de penser le légendaire dans les guides spécialisés et si c'est bien le cas, je tenterai de comprendre sous quelles conditions.

1. LA NEUTRALISATION SEMIOTIQUE DU LÉGENDAIRE

Parler de « neutralisation sémiotique du légendaire » ne va pas de soi. Je souhaite donc expliciter ce que j'entends par là afin de justifier le programme de l'argumentation qui suit. L'expression « neutralisation sémiotique du légendaire » cherche à signifier le fait que, du point de vue sémiotique, le légendaire est neutralisé dans le guide. Ou encore que, considérant les modalités scripto-visuelles de présentation du légendaire dans les guides, on peut dire que ce type d'information n'est, d'aucune façon, mis en valeur. C'est cette absence totale d'éléments « singularisants », éventuellement interprétable comme une volonté de « normalisation » (au sens de banalisation et non de standardisation), que l'on appelle la neutralisation.

À travers cette première esquisse du phénomène de la neutralisation sémiotique, on voit déjà apparaître un problème méthodologique non négligeable, à savoir celui de la saisie, du point de vue de l'analyse sémiotique, des éléments neutralisés. En effet, si ceux-ci se définissent précisément par l'absence d'un traitement visant à les singulariser – à les mettre en valeur –, comment les identifier, comment les aborder et comment les nommer ? Autrement dit, comment mesurer, sémiotiquement, le neutre, le banal, et ce qui passe inaperçu ?

Pour y parvenir, j'ai d'abord procédé par la négative en m'intéressant à la totalité des éléments qui ne sont pas neutralisés afin de montrer que le légendaire n'occupe presque aucune des places – disons – stratégiques de l'écriture dans les guides généralistes. C'est seulement ensuite que j'ai tenté de qualifier positivement les modalités de présence du légendaire dans le texte comme on va le voir.

1.1. *Le soin éditorial dans les guides de voyage*

Les guides de voyage sont des « textes qui *disent de [faire] et comment faire* » selon l'expression de Jean-Michel Adam [2001]. Ils appartiennent au genre de ce que l'on peut appeler « la littérature utilitaire »²⁸. Ce genre, entendu ici dans un sens très générique, comprend d'autres types d'ouvrages tels que les livres de recettes, les notices de montage ou encore les partitions musicales, et se caractérise notamment par le fait qu'il se compose d'une somme de volumes dont la fonction est d'*orienter* une pratique socioculturelle, qu'elle se revendique du tourisme, de la cuisine, du bricolage, de la musique ou d'autre chose.

²⁸ Le terme « littérature » renvoie ici, non pas à l'art de l'écriture, mais à l'idée d'ensembles d'ouvrages publiés sur une même question.

En France, le premier « guide de voyage » reconnu comme tel est l'ouvrage intitulé *La Guide des chemins de France* qui vit le jour en 1552²⁹. Il fut réalisé par l'imprimeur Charles Estienne, qui voulut satisfaire à la demande de quelques amis en palliant la carence de cartes routières comme il le dit lui-même dans sa note introductive au lecteur :

« L'auteur de ce livre en a fait par passe-temps, à la requête de ses amis, ce qu'il a pu. Et se connaissant être homme, c'est-à-dire sujet à faillir, a laissé par exprès marge suffisante à chaque endroit [présenté dans ce livre], pour ne t'ôter la liberté de pouvoir ajouter ou diminuer partout où bon te semblera : lui suffisant d'avoir pour cette fois entrepris chose, que tu puisses estimer profitable, et qui par aventure donne occasion à un autre, en suivant ce premier trait, de mieux faire, s'il lui est possible, attendu qu'il n'est rien plus aisé qu'ajouter aux choses inventées. » [Estienne, 1552 : ii].

Son « livre d'usage » se proposait ainsi de recenser et de présenter les chemins de France, fournissant également les informations nécessaires sur les gués, les auberges, et même quelques « sites » (comme on dirait aujourd'hui) dignes d'intérêts dans les environs des routes décrites. Cette *Guide*, connut un vif succès. Elle fut rééditée et très vite imitée. On considère cet ouvrage comme l'ancêtre et le modèle de tous les guides qui sont parus jusqu'à nos jours [Boyer, 2000 : 341]³⁰. Si je l'évoque, c'est essentiellement pour mettre en évidence les caractéristiques éditoriales de l'ouvrage qui tient lieu d'ancêtre des guides de voyage afin de mieux montrer les spécificités des volumes constituant aujourd'hui ce genre.

La Guide était composée de vingt-sept parties correspondant aux vingt-sept « pays » décrits parmi lesquels la Picardie, la Normandie ou encore la Provence. Une brève introduction présentait les pays en insistant notamment sur des informations d'ordre géographique, historique et parfois même culturel. À l'intérieur de chacune de ces parties se succédaient des listes de chemins organisées par destinations. On trouvait, en début d'ouvrage, deux tables des matières : une « Table des chemins adressant aux villes des pays ci-dessus mentionnés » et une « Table des pays décrits en ce livre, selon l'ordre qu'ils y sont proposés » [1552 : iiiii].

Ces deux dispositifs éditoriaux que sont les tables des matières me semblent fondamentaux. À première vue, ils sont identiques : ils ont, tous deux, vraisemblablement été conçus pour permettre au voyageur, lorsqu'il s'y référait, de trouver la section de l'ouvrage qui l'intéressait. Ils proposent néanmoins deux programmes de pratiques différents : ce que la

²⁹ Le terme « guide » était au départ un nom féminin. C'est seulement à partir du XVIII^e siècle qu'il se fait également masculin, mais ne désigne plus un ouvrage : *un* « guide » est alors un individu [Boyer, 2005 : 16].

³⁰ Cet ouvrage peut être consulté sur le site Internet de la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : < <http://gallica.bnf.fr/> >.

première table indexe, ce sont les destinations ; quant à la seconde, ce sont les étendues. Ainsi, le voyageur pouvait décider de manipuler le guide, soit pour savoir *comment faire* pour se rendre à bon port, soit pour savoir *que faire* dans tel pays, dans les limites des « marges » organisées par l'auteur.

Ces deux dispositifs, à la fois semblables et pourtant bien distincts, montrent que *La Guide* avait été conçue comme un véritable *manuel*. On peut en effet penser qu'elle avait organisé – du moins anticipé – sa propre pratique manuelle de lecture par la mise en œuvre d'une certaine économie spatiale de l'écriture dans l'ouvrage et, surtout, d'une explicitation de la logique économique sous la forme des tables présentes en introduction. Ce travail éditorial qui n'a l'air de rien est pourtant tout à fait caractéristique de cet ouvrage, comme le note Axel Gryspeerdt :

« Dès le début de l'invention des guides, fixée en ce qui concerne la France au XVI^e siècle, le guide se distingue des autres livres par sa structure particulière, qui l'apparente en partie aux ouvrages encyclopédiques.

Ainsi, dès 1552, date du premier guide imprimé et édité en France, la structure des guides se veut non-linéaire.

[...] Non seulement le fond du livre est travaillé, – il s'agit d'être fiable –, mais la forme de l'ouvrage est fortement prise en compte. Le guide traduit tout un travail éditorial dont il convient de ne pas sous-estimer l'importance. Dès son origine, le caractère pragmatique et la nature "objet" du guide sont particulièrement soignés. » [Gryspeerdt, 1994 : 19].

On voit donc se mettre en place, dès les origines de l'histoire française des guides, un souci éditorial spécifique lié à l'économie de l'écriture. Ce souci, ou « soin », constitue l'un des principaux héritages légués par Charles Estienne aux générations postérieures et désireuses de produire ce genre de dispositifs. Selon Axel Gryspeerdt, le soin éditorial est à ce point caractéristique des guides de voyage qu'il est impossible de comprendre les innovations techniques dans le domaine de l'édition, aujourd'hui et à travers l'histoire, sans une analyse de ce type d'ouvrages. C'est la thèse qu'il défend dans cet article intitulé « Le guide de voyage, parfait indicateur de l'évolution éditoriale ? » en soutenant que le guide est « un bon indicateur à la fois de l'esprit du temps, des techniques de l'époque et de l'évolution des formes ou styles du produit livre dans le temps » [1994 : 15].

Ce soin du savoir-faire technique et éditorial relevé par Axel Gryspeerdt permet de mettre en évidence le fait que tout guide de voyage est en réalité un double guide et que si l'on souhaite parler d'un « caractère pragmatique » du guide, il convient de bien distinguer

deux types de pragmatiques. Le guide est, en effet, un dispositif d'aide à la pratique de visite de l'espace qu'il donne à voir en même temps qu'il est un dispositif d'aide à sa propre pratique de lecture. Il engage ainsi une « pragmatique » liée à la pratique d'espace et une « pragmatique » liée à la pratique de lecture. Cette distinction est fondamentale pour comprendre l'ensemble des dispositifs scripturaux qu'on trouve dans les guides.

1.2. Les positions nodales du guide

En effet, les guides déploient tout un outillage éditorial dont l'objectif n'est pas seulement d'orienter la pratique de visite, mais aussi d'orienter la pratique de lecture. Il en va ainsi des sommaires et des index, mais aussi du graissage de certains termes ou expressions (qui indique le plus souvent la présence des unités signifiées dans l'index), des encadrés, des schémas, ou encore des titres et de leurs différents niveaux. Bref, il existe une pluralité de *petits dispositifs éditoriaux* qui ont, notamment, pour fonction d'aider le lecteur/voyageur à naviguer dans l'espace du livre.

Ces dispositifs sont d'importances et de tailles diverses. Ils structurent ainsi plus ou moins visiblement, plus ou moins profondément, la pratique de lecture. Les modes d'emploi, par exemple, fréquemment présents en début d'ouvrage, font partie de ce type de dispositifs. Ils constituent de véritables panoramas synthétiques et « théoriques » des guides, en ce sens qu'ils en donnent à voir le fonctionnement, le plus souvent dans un espace d'expression réduit dont l'objectif est précisément d'explicitier les logiques d'énonciations stratégiques.

On trouve aussi d'autres objets bien plus discrets comme ceux qui composent ce que j'ai choisi d'appeler « la récurrence ». Ce terme désigne ici un principe d'écriture qui consiste à baliser, au moyen des mêmes outils sémiotiques, un espace complexe, afin que l'on puisse s'y retrouver au moment de la lecture. Ainsi, les sous-titres des rubriques « Très bon marché », « Bon marché », « Prix moyens » et « Plus chic » du Routard, qu'on rencontre dans les parties consacrées à l'hébergement, comme à celles consacrées à la restauration ou encore au divertissement, produisent une forme d'habitude de lecture du fait, précisément, qu'ils soient récurrents. C'est également le cas, par exemple, des en-têtes et des pieds de page dans lesquels on trouve de nombreuses informations telles que la localisation de l'unité décrite, le type de consommation proposée (manger, visiter, dormir, etc.) mais aussi la pagination.

Ces dispositifs, j'avais choisi de les analyser dans le cadre de ma recherche de master 2 intitulée « Écrire l'espace. Approche sémiotique des modalités de l'écriture de l'espace dans les guides de voyage ». Je les avais identifiés en les qualifiant de « réflexifs ». J'expliquais alors que cette pratique éditoriale réflexive peut se définir comme l'ensemble des outils qui font du guide un espace de lecture. Ainsi, la réflexivité serait la capacité du guide à mobiliser des outils permettant de se donner à lire et à voir. Les modalités de la manifestation de cette réflexivité peuvent être visuelles (sommaires, index, titres, graissages du texte, ou mise en visibilité des chapitres sur les tranches des guides) ou encore tactiles (notamment lorsque la qualité du papier change dans le but de mettre en évidence la présence de dossiers thématiques, ou de présenter des planches photographiques et des plans).

Ayant identifié les deux grandes modalités de présence et de perception de ces outils réflexifs, j'avais souhaité les classer selon leur fonction. J'avais ainsi constitué trois grands ensembles non exclusifs : celui de la hiérarchisation, celui de l'indexation et celui de la présentation ou de l'exposition de l'information. Revenons sur ces catégories.

La « réflexivité hiérarchisante » peut se définir comme une façon d'organiser l'information en niveaux d'importance. C'est à elle que nous avons affaire lorsqu'on rencontre, par exemple, les systèmes d'étoiles comme celui du Guide Vert. La « réflexivité indexante », elle, peut se définir comme un travail de classification ou d'archivage, pour ainsi dire, qui consiste à travailler l'économie générale de l'ouvrage à partir de certaines positions centrales qui condensent l'information et la redistribue comme c'est le cas de l'index. Enfin, la « réflexivité exposante » peut se définir comme une façon de donner à voir et à lire l'information, sans jugement de valeur et dans l'espace clos de la page (ou de la double-page) contrairement à la « réflexivité indexante » qui travaille dans l'espace du volume tout entier. On la rencontre dans les en-têtes et les pieds de page, par exemple.

Quoi qu'il en soit, ces catégories montrent qu'il existe, dans les guides de voyage, des positions spatiales à l'intérieur du texte, des « emplacements » selon le terme de Gérard Genette [1987 : 10], qui rendent compte d'une structure de l'écriture. Pour reprendre la typologie de l'auteur, ces positions seraient de nature péritextuelle³¹. Elles, ou plutôt le texte

³¹ Lorsque Gérard Genette questionne le paratexte, il identifie deux types de notations : celles qui appartiennent au volume du texte (le péritexte) et celles qui s'en dissocient (l'épitéxte) : « Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se

qui les occupent et les fait exister en tant que positions, offriraient « à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin » face à l'ouvrage [1987 : 8]. C'est d'ailleurs ce qui leur vaut d'être appelées, en tant qu'éléments constituant le paratexte, « seuils ».

Gérard Genette ne s'intéresse, dans l'ouvrage ici évoqué, qu'aux œuvres littéraires. Il questionne l'*entrée* dans le livre érigé en monument par les seuils. En ce qui me concerne, ce n'est pas l'entrée dans le guide qui retient mon attention, mais le fait que ces positions identifiées plus haut constituent des points de convergence ou de « condensation de sens ». Ces positions sont stratégiques car le guide s'énonce à travers elles. Ainsi, s'il sait hiérarchiser l'information, il peut se faire prescripteur de pratiques culturelles ; s'il sait indexer l'information, il peut être reconnu comme une véritable base de données ; enfin, s'il sait présenter l'information, il peut exister en tant qu'expert éditorial. Autrement dit, ce qui se joue dans ces positions, c'est la maniabilité et la lisibilité du texte en tant qu'il a été produit par une instance socioculturelle qui cherche à faire valoir son expertise. Au terme de « seuil », je préférerais donc, faute de mieux également, celui du « nœud », et dirai que ces positions peuvent être qualifiées de nodales au sens où elles voient se rencontrer un entrelacs de signes et de sens dont la raison d'être est de « dénouer » (pour filer la métaphore) la complexité du texte, du point de vue de ses dimensions tangible, lisible et symbolique.

Lorsque l'on compare les guides spécialisés et les guides généralistes, cette valeur nodale liée à certaines positions du dispositif apparaît très clairement. Ainsi, dans les guides spécialisés, les termes du légendaire occupent toute une gamme de positions nodales (nom du guide, titre de chapitre, titre d'unité spatiale, etc.) alors que dans les guides généralistes, ces mêmes termes n'occupent presque aucune de ces positions. On voit ainsi comment ces nœuds servent, pour le guide, à se positionner dans l'espace culturel. On comprend aussi que lorsque je fais référence à une neutralisation sémiotique du légendaire, c'est aux guides généralistes que je pense en premier lieu.

1.3. *Les procès de la neutralisation sémiotique du légendaire*

On remarque que dans la très large majorité des cas, en ce qui concerne les guides généralistes du corpus, qu'il s'agisse de ceux de New York ou de ceux d'Écosse, les termes du légendaire apparaissent dans le corps de texte. On les retrouve également dans les titres ou

situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte* [...]. Pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitexte* » [1987 : 10-11].

dans les légendes accompagnant des photos, mais ces cas sont très franchement minoritaires³². Ainsi, on peut dire que, dans les guides généralistes, le légendaire est une information de corps de texte. Mais encore faut-il préciser.

On trouve quelques occurrences du légendaire dans les encadrés³³. Or, l'encadré correspond à une sémiotisation de la marginalité de l'information. Il sert en effet à fournir des informations n'ayant pas leur place dans le texte normal et qui méritent un traitement singulier, soit parce qu'elles sont anecdotiques, soit parce qu'elles sont au contraire fondamentales. Ainsi, dans tous les cas concernés, le légendaire deviendrait une information proprement *marginale*. Cependant, il faut noter que ce n'est pas du légendaire que procède la marginalité. Si l'on excepte l'élément suivant, force est en effet de constater que le légendaire est loin d'être l'objet des encadrés :

« *Contes et légendes des Trossachs*
Le folklore local comprend des créatures surnaturelles et aquatiques comme le taureau du loch Katrine et le cheval du loch Venachar. Un ministre d'Aberfoyle, le révérend Robert Kirk répertoria leurs secrets dans The Secret Commonwealth of Elfs, Fawns and Fairies (1691), après avoir séjourné longuement avec les fées. Un autre récit se rattache à la première tentative de navigation commerciale sur les eaux du loch Katrine : le vapeur Water Witch sombra, dit-on, sous le nombre de lutins et de monstres, et les galères à huit rames des Highlanders purent poursuivre leurs florissants trafics. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 357].

On voit bien ici que c'est le légendaire qui organise le contenu de l'encadré. C'est ce que révèle la présence d'un des termes du légendaire dans le titre. Mais dans tous les autres cas, le légendaire n'est qu'une information parmi d'autres à l'intérieur de l'encadré comme le montrent ces deux histoires de drapeaux encadrées :

³² Ces cas représentent en effet moins de 5% des occurrences.

³³ En effet, un peu plus de 10% des occurrences se rencontrent dans des encadrés.

« Une histoire de drapeau

L'un des fils MacLeod s'était marié avec une fée qui avait dû l'abandonner. Elle revint quelques années plus tard pour soigner sa fille gravement malade et la recouvrit d'un morceau de tissu qui la guérit instantanément. Le morceau de tissu en question devint bien sûr le drapeau.

Les historiens ont prouvé, au moyen du carbone 14, l'antériorité du tissu par rapport au saint suaire de Turin. Ce tissu de soie aurait en effet été fabriqué en Syrie, entre le III^e et le IV^e siècle. D'après le résultat des recherches, il s'agirait du vêtement d'un saint, donné en récompense à un Viking pendant les Croisades.

Selon la légende, ceux qui suivaient ce drapeau ne pouvaient être vaincus lors d'une bataille. On raconte qu'au cours d'une attaque des îles britanniques pendant le XI^e ou le XII^e siècle, le Viking laissant le drapeau sur son bateau, perdit le combat.

Le drapeau fut alors récupéré par Olaf, roi des îles, qui l'aurait remis à son fils Lou ou Leod, lequel fit construire le château.

Le tissu constitue le plus grand trésor de la famille depuis des générations. Mais bien d'autres objets de valeur l'entourent. » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 224].

« Le drapeau des États-Unis

La légende dit que George Washington interpréta le drapeau comme suit : les étoiles viennent du ciel, le rouge vient des couleurs britanniques et les bandes blanches marquent la sécession d'avec l'Angleterre. La composition du drapeau américain a inspiré ceux d'autres nations : le Chili, le Nigeria, la Malaisie et Porto Rico. » [Le Petit Futé New York, 2005 : 17].

Le légendaire n'est pas ici l'objet de l'encadré. En effet, bien qu'il soit présent, il s'impose comme une information au service d'une autre, plus générale, qui porte sur chacun des drapeaux concernés. En ce sens, bien que le légendaire apparaisse dans ces cas particuliers, à l'intérieur d'un encadré, il n'organise pas le contenu de l'information de l'unité marginalisée. Il s'impose comme un élément de corps de texte, à l'intérieur de l'encadré, sans valeur structurante et déterminante forte. On va voir que c'est précisément le cas pour tous les légendaires du corps de texte, c'est-à-dire pour la très large majorité des éléments légendaires dans les guides généralistes³⁴. En voici d'ailleurs quelques exemples significatifs :

« Chardon

Symbole de l'Écosse, on raconte qu'un groupe de guerriers écossais dormaient dans un champ lorsqu'ils furent réveillés par des cris venants du champ voisin. Des Anglais avaient tenté de les attaquer par surprise pendant la nuit, ignorant que le terrain était infesté de chardons sauvages.

Par reconnaissance pour avoir provoqué l'alerte, les Écossais auraient décidé à la suite de cette légende de faire du chardon leur symbole de défense. » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 24].

³⁴ Pour montrer cela, j'ai choisi une approche qualitative. J'ai sélectionné des informations légendaires récurrentes dans plusieurs guides pour comparer les différents traitements de ces informations. Par ailleurs, afin de comprendre le statut du légendaire dans le texte, j'ai pris soin d'isoler les contextes immédiats des occurrences du légendaire afin de pouvoir mesurer l'insertion du légendaire dans le texte. Ont ainsi été rassemblés certains extraits qui concernent l'emblème de l'Écosse, le chardon, associé au légendaire dans trois guides différents (le Petit Futé, le Guide Vert et Le Guide du Routard).

Cet extrait constitue un paragraphe du Petit Futé inséré dans une présentation de l'Écosse en vingt mots-clés. Le chardon est l'un d'entre eux. Ici, le thème de l'unité d'information n'est pas le légendaire, mais l'emblème de l'Écosse. La première conclusion qui s'impose est donc bien que le légendaire ne constitue pas le cœur du sujet, mais lui est subordonné.

« *Le chardon*

On ne sait pas exactement pourquoi le chardon est devenu l'emblème floral de l'Écosse. La légende raconte que les Scots furent avertis de l'attaque imminente des envahisseurs danois lorsque ces derniers mirent le pied sur des chardons et crièrent de douleur ; grâce à ces cris, les Scots purent résister aux envahisseurs. Cet incident se serait renouvelé sur différents champs de bataille (à Luncarty en l'an 990, à Largs en 1263, par exemple). Jacques III d'Écosse fut le premier à utiliser cette plante pour emblème au XV^e siècle. Jacques VII d'Écosse (ou Jacques II d'Angleterre) fonda l'ordre du Chardon en 1687, qui disparut en 1688 et fut rétabli par la reine Anne en 1703. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 33].

Dans cet extrait, on peut distinguer deux niveaux de texte : le titre de l'encadré (« Le chardon ») et le corps de texte (le reste). Dans le corps de texte, il existe trois ensembles de propositions :

- i. Une première proposition introductive qui constate un manque de connaissances relatives à l'emblème de l'Écosse. Cette proposition est au présent, et son sujet principal est une forme impersonnelle à la troisième personne du singulier (« on ») ;
- ii. l'ensemble de propositions légendaires introduites par un discours rapporté au moyen du verbe « raconter » dont le sujet est « la légende » ;
- iii. enfin, un ensemble de propositions que l'on qualifiera d'historiques (temps du passé, dates et présence de personnages historiques).

Aucun connecteur grammatical de coordination ou de subordination ne lie ces ensembles entre eux. Autrement dit, ils apparaissent consécutivement sans lien grammatical énonçant quelque lien logique. Ce qui justifie leur présence à tous trois – c'est-à-dire le principe de leur succession –, c'est le rapport que les informations qu'ils délivrent entretiennent avec le thème de l'encadré, le chardon. Aucun type d'informations ne semble être mis en évidence par rapport aux autres et ces ensembles existent dans un rapport de co-présence. Autrement dit, le légendaire n'est ni un attrait discursif majeur (premier extrait), ni

un attrait discursif différent de la masse des autres (deuxième extrait). Passons au troisième et dernier extrait :

« La naissance de l'Écosse

L'île est périodiquement razziée par des pirates irlandais, les Scots, ainsi que par les Saxons, leurs collègues germaniques. Avec l'aide de peuples cousins – les Jutes et les Angles –, ces derniers vont dévorer peu à peu tout le territoire, en refoulant les Celtes dans les extrémités de l'île. Et particulièrement en Écosse ! Les Scots avaient déjà débarqué sur la côte ouest, chassant les Pictes "invincibles" dans le nord et le nord-est des Highlands. Maintenant les Bretons, fuyant les Germains, se pressent dans les Lowlands du Sud : un grand royaume germanique, la Northumbrie, s'édifie à leur porte... Durant six siècles, ils vont tous se disputer l'Écosse.

Il faut attendre le IX^e siècle pour que Kenneth MacAlpine, un Pict, réunisse sous une même bannière les différents royaumes. Il devient le premier roi d'Écosse et érige Dunkeld au rang de capitale ecclésiastique de son royaume. Depuis le VIII^e siècle, les Vikings mènent leurs raids en Europe. D'après la légende, les Norvèges (Vikings norvégiens) attaquent de nuit un camp écossais. Seul petit imprévu, le champ de chardons dans lequel ils avancent. Dommage pour l'effet de surprise, les cris de douleur réveillent les Écossais, qui infligent une sévère défaite aux attaquants. Le chardon devient l'emblème du pays (on lui devait bien ça !). Cette victoire ne représente qu'un simple répit : les Norvégiens conquièrent peu à peu le territoire (tout en s'intégrant complètement à leur nouveau pays).

En 1040, Macbeth, rendu célèbre par Shakespeare, assassine le roi scot Duncan I^{er} pour lui rafler le trône. Ce meurtre répond à plusieurs motifs : rétablir les Pictes à la tête du royaume et venger le meurtre de Kenneth III, le grand-père de sa femme, par Malcolm II, le grand-père de Duncan. [...]. »
[Le guide du Routard Écosse, 2008 : 79].

Cet extrait est tiré du chapitre introductif du guide consacré à l'histoire de l'Écosse. Il a pour objet la naissance du pays et revient ainsi sur les guerres que les Scots ont menées. On peut découper le contenu de cette présentation en trois ensembles :

- i. un ensemble de propositions historiques (précédant la partie en gris). Il s'agit d'un discours à caractère narratif et plus précisément encore historique (temps du passé ou présent historique, dates, personnages et événements historiques, présentés dans un ordre chronologique) ;
- ii. un ensemble de propositions légendaires introduit par la proposition « D'après la légende » qui module le discours sans faire de l'énonciateur le garant du contenu délivré ;
- iii. et à nouveau, un ensemble de propositions historiques présentant les mêmes caractéristiques que le premier ensemble de propositions.

Dans cet extrait, il n'y a pas, une fois encore, de connecteurs grammaticaux qui lient les ensembles les uns aux autres. Ceux-ci se succèdent et sur le plan logique aucun n'est subordonné aux autres. Ils se caractérisent donc, comme dans le cas précédant, par leur co-

présence. C'est sans doute cet extrait qui permet le mieux de se rendre à l'évidence : le légendaire est un type d'information délivré au même titre que tous les autres ; sans aucune mise en évidence et sans traitement spécifique. Le thème concerné par cet extrait n'est plus le chardon, mais la naissance de l'Écosse et plus particulièrement les luttes qui l'ont faite exister. Le légendaire ne se résume ici qu'à une étape discursive, qu'un moment parmi d'autres moments du discours : il ne fait même pas l'objet du paragraphe auquel il est intégré, puisqu'il n'en constitue qu'une partie³⁵ ; et il n'influe pas non plus sur l'objet général du texte puisqu'il est encadré de propositions historiques qui suivent le cours de l'histoire.

D'une manière générale, on peut dire que les modalités scripto-visuelles de présence des énoncés légendaires relèvent de ce qu'Emmanuel Souchier a appelé « l'infra-ordinaire » de « l'énonciation éditoriale » [1998] ou encore que l'énonciation cherche à rendre infra-ordinaire le légendaire dans le contexte éditorial des guides généralistes³⁶. Ainsi, ce que montrent ces extraits, au-delà du fait qu'ils illustrent la variabilité de contenu des propositions légendaires (sont-ce des Anglais, des Vikings norvégiens ou bien des envahisseurs danois qui ont attaqué les Scots dans cette histoire de chardon ?), c'est que le légendaire s'impose comme une « simple » information. Il n'est ni fondamental, ni central, ni marginal, ni exclus. Il est une information comme les autres, une information qui sert, au même titre que les autres, à produire du savoir sur les objets auxquels il s'applique. C'est ce que l'on retrouve par exemple dans ces deux autres extraits :

« Avec la construction du canal dans les années 1840 (reliant les Grands Lacs et le réseau hydraulique du Mississippi), puis le développement du chemin de fer, Chicago connut une croissance prodigieuse : les commerçants et les immigrants déferlèrent littéralement dans ses rues. En 1871, une vache brisa une lanterne (c'est du moins ce que dit la légende) et provoqua un incendie gigantesque. À la place de l'étable, partie en fumée depuis bien longtemps, s'élève la **Chicago Fire Academy**, ornée d'une sculpture représentant une flamme géante. (Les habitants de la ville apprécient d'ailleurs les sculptures, et tous les grands noms ont la leur : Oldenburg, Calder, Picasso, Miro ou Dubuffet, etc.). » [La Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 59].

« L'Ansonia Building appartient à la légende de l'Upper West Side. Sa façade est une explosion de détails décoratifs les plus fantaisistes : corniches, médaillons, balcons, tourelles (architecte Paul E. M. Duboy). Ses épais murs en maçonnerie, parfaits pour protéger du bruit, en ont fait la

³⁵ C'est le cas de 94% des occurrences du légendaire dans les guides de voyage généralistes.

³⁶ L'énonciation éditoriale, selon Emmanuel Souchier, c'est l'image du texte (où le texte du point de vue de son iconicité) telle qu'elle donne à lire le texte. Autrement dit, l'énonciation éditoriale se définit comme l'ensemble des manifestations graphiques et visuelles du texte qui en rendent possible la lecture. Elle présente deux caractéristiques essentielles : « La première concerne la pluralité des instances d'énonciation intervenant dans la constitution du texte [auteurs, éditeurs, graphistes, etc.] ; la seconde, le fait que les marques d'énonciation éditoriale disparaissent derrière la banalité quotidienne et relèvent par là même de "l'évidence" (Brecht), du "non-événement" (Cyrulnik) ou de "l'infra-ordinaire" (Perec), autant de manifestations absorbées par ce que Montaigne ou Pascal – sur les pas de Cicéron – appelait la "coutume". » [1998 : 140-141].

| *résidence de bien des musiciens (Stravinski, Toscanini, Yebudi Menuhin...). Il est aujourd'hui divisé en appartements.* » [Guide Bleu New York, 2000 : 221].

Le légendaire est ici présent, pour ainsi dire, « l'air de rien », au milieu d'informations diverses (date de la construction du canal, conséquence de l'apparition du chemin de fer, goût des habitants pour l'art, incendie, etc., ou encore, localisation de l'Ansonia Building, considérations esthétiques, identité des « résidents », etc.). Ainsi, non seulement il n'apparaît pas aux positions nodales des guides, mais qui plus est, dans les situations dans lesquelles il se manifeste, le légendaire passe presque inaperçu étant donné son traitement sémiotique.

Ainsi, pour résumer tout ce qui vient d'être énoncé, on rappellera que les guides de voyage se caractérisent par la pluralité de leurs textes et par la diversité des modalités scripto-visuelles servant à l'identification de la nature et de la fonction de ces textes. La totalité de ces textes est soumise à l'organisation et à la « bonne » médiation de ce que l'on a appelé le « contenu ». C'est-à-dire, les textes ayant pour objectif premier de décrire l'espace de visite. Ces textes se caractérisent par le fait qu'ils correspondent au niveau le plus bas. Cela ne veut en aucun cas dire qu'ils ne sont pas sémiotisés. Bien au contraire, ils le sont, mais précisément, en tant que corps de texte.

Or, le légendaire, comme on l'a montré, est *une information de corps de texte*. Elle apparaît majoritairement dans le texte de contenu du guide, ou de la description d'espace. En ce sens, le légendaire se manifeste selon une modalité scripto-visuelle spécifique qui se définit comme une neutralisation. On comprendra ce dernier terme en rapport aux autres types de textes produits par le guide. C'est-à-dire, que dans les guides généralistes, le légendaire n'a pas pour fonction d'organiser le texte de contenu, pas plus qu'il n'a pour fonction d'organiser les outils d'aide à la lecture du texte de contenu. Il est, tout simplement, un texte de contenu.

On dira ainsi que, du point de vue sémiotique, le légendaire est neutralisé. Et ce d'autant plus que dans les textes de contenu, il n'occupe qu'une place ordinaire. Il n'est ni mis en avant, ni mis en retrait. Il se manifeste au même titre que toutes les autres informations, sans statut singulier. On dira donc, plus généralement, qu'une neutralisation sémiotique consiste à sémiotiser un élément de discours de sorte qu'il soit rendu « insignifiant ». C'est ce que l'on va voir à présent.

Toutefois, avant d'en arriver là, je crois qu'il est important de revenir sur la difficulté que j'ai éprouvée à nommer le statut sémiotique de ce légendaire neutralisé. Dire qu'il est un élément de corps de texte, c'est le qualifier, en quelque sorte, par défaut ; c'est donc aussi, certainement, mettre en évidence une certaine limite de l'analyse sémiotique qui cherche le sens dans la singularité des procès de la manifestation des objets. Or, la singularité de ce légendaire neutralisé, c'est précisément d'apparaître sans manifester son apparition, contrairement aux seuils de Gérard Genette ou aux nœuds des guides. Mais j'y reviendrai par la suite.

2. LA NEUTRALISATION, LE NEUTRE ET L'INSIGNIFIANT

L'approche sémiotique, privilégiée dans cette recherche, voudrait que l'on interprète cette neutralisation, qu'on lui attribue un sens en se fondant, notamment, sur les spécificités de l'élément ainsi sémiotisé. C'est ce que je me propose de faire à présent. Autrement dit, après avoir identifié les spécificités de la manifestation sémiotique du légendaire dans les guides généralistes, je souhaite interpréter ces spécificités pour comprendre le statut du légendaire, et plus précisément, la valeur qui lui est attribuée par ces procès sémiotiques de neutralisation.

C'est dans cette optique que je me suis intéressée à la notion de neutre. Je n'ai pas cherché à la comprendre d'un point de vue phonologique ou plus généralement linguistique, pas plus que je ne m'y suis intéressée du point de vue philosophique avec Edmund Husserl. Le neutre que j'ai choisi d'aborder est celui de Roland Barthes avec son approche sociale du phénomène sémiotique qui me permet précisément de questionner la valeur socioculturelle en jeu dans le neutre.

Dans un premier temps, je propose de revenir sur l'approche du neutre telle qu'elle a été développée par le sémiologue. J'illustrerai ensuite son approche en prenant un exemple de figure du neutre. Enfin, je tenterai de montrer que, dans le cas des guides de voyage généralistes, le neutre est une notion féconde qui permet de penser le statut du légendaire dans la grammaire générale du texte.

2.1. *Le Neutre de Roland Barthes*

À la fin des années 1970, Roland Barthes donne un cours au Collège de France qu'il intitule « Le Neutre ». Je me référerai principalement à ce cours tel qu'il a été publié dans la collection des « Traces écrites » des éditions du Seuil, consciente du fait que cette « retranscription » pose plus de problèmes qu'elle n'en résout³⁷.

³⁷ Yves Jeanneret montre, en effet, que la publication des cours de Roland Barthes au Collège de France pose de nombreux problèmes relativement au statut des documents mobilisés (notes écrites en vue du cours et livre publié) et plus généralement à la figure de l'auteur. C'est que la matière orale de ces cours n'a pas été retravaillée par Roland Barthes dans la perspective de composer un volume publiable. La publication de ces cours, leur « retranscription », pose donc de nombreux problèmes : « Faut-il être au plus près du bureau de Barthes, de l'amphithéâtre du Collège, de la littéralité des notes, de la consistance de sa parole ? Étant une sorte de "mobile immuable", les notes n'ont pas de statut fixe, leur raison d'être est de changer de statut en changeant de lieux – des lieux hautement symboliques, maison familiale, bureau de travail, chaire publique, collection d'archives. » [2009 : 84]. La collection « Traces écrites » a tranché, comme on peut le lire dans la « Notice » introductive au cours sur le Neutre : « Sur le "texte" du cours lui-même, nous avons adopté le principe d'intervenir le moins possible. Nous avons conservé les symboles utilisés par Barthes pour condenser par exemple une construction logique, mais en revanche, nous nous sommes autorisés à compléter les abréviations lorsque celle-ci relevaient d'un automatisme commun (par exemple *Robinson Crusoe* pour *R.C.*) ou à corriger une ponctuation parfois trop embrouillée. » [2002 : 7]. On le voit : citer le texte publié du cours de Roland Barthes sur le Neutre ne va pas tout à fait sans poser de problèmes. Malgré cela, c'est à partir de ce texte que j'ai choisi de travailler. C'est donc lui qui sera cité et, si nécessaire, complété par des fragments retranscrits à partir de l'enregistrement de son cours.

Dans ce cours, Roland Barthes procède par « scintillations » : il présente ainsi vingt-trois « figures » du Neutre, sans prétention exhaustive, au motif qu'elles ont un « air » ou une « expression » de Neutre ; on y rencontre ainsi la bienveillance, la fatigue, l'affirmation ou encore l'androgynie. Ces figures constituent des fragments « non pas sur le Neutre, mais dans lequel, plus vaguement, il y a du Neutre, un peu comme ces dessins-rébus où il faut chercher la figure du chasseur, du lapin, etc. » [2002 : 35]. Ce qui justifie cette suite inorganisée de figures, c'est qu'elle est « demandée par le Neutre lui-même, en tant qu'il est le refus de dogmatiser » et qu'en sens « l'exposition du non-dogmatique ne pourrait être elle-même dogmatique » [2002 : 36]³⁸.

Dans quelle mesure le Neutre est-il un « refus de dogmatiser » ? Et en quoi peut-on dire que la bienveillance, la fatigue, l'affirmation et l'androgynie sont des figures non-dogmatiques ? Selon Roland Barthes, ce que ces figures, et toutes celles qui ont été présentées à l'occasion de son cours, ont en partage, c'est qu'elles se caractérisent par un refus du paradigme qui leur donne précisément accès au rang de figures du Neutre :

« Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot ; je nomme une chose : je rassemble sous un nom, qui est ici le Neutre. »

Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. » [Barthes, 2002 : 31].

Pour comprendre le Neutre comme « refus de dogmatiser », il semble donc essentiel de revenir sur le paradigme. Le paradigme, au sens large, désigne « toute classe d'éléments linguistiques, quel que soit le principe qui amène à réunir ces unités » [Ducrot & Schaeffer, 1995 (1972) : 271]. C'est de cette définition que part Roland Barthes en considérant d'abord un paradigme phonologique afin d'en venir ensuite à une définition structuraliste du paradigme dans un sens plus général :

« En japonais : pas d'opposition entre l et r, simplement une indécision de prononciation, donc pas de paradigme ≠ en français l/r, car je lis ≠ je ris : création de sens. De même (j'ai souvent donné cet exemple) s/ʒ, car ce n'est pas la même chose de manger du poisson ou du poison. Ceci est phonologique, mais il y a des oppositions sémantiques : banc versus noir. » [Barthes, 2002 : 31].

³⁸ Roland Barthes pousse d'ailleurs la logique du refus du dogmatisme jusqu'à tirer au sort l'ordre qui gouvernera la présentation des figures du Neutre [2002 : 37]. Il s'agit là de ce qu'il appelle une « procédure aléatoire de consécution » [2002 : 37] qu'il a déjà expérimenté, sous une forme légèrement différente, à l'occasion de son cours au Collège de France intitulé *Comment vivre ensemble* (1976-1977).

Le paradigme, présenté d'abord comme une opposition phonologique, est fondamentalement une opposition sémantique. C'est cette dimension sémantique qui intéresse Roland Barthes. Le Neutre définit ainsi l'ensemble des éléments qui sortent du système de significations produit par un rapport d'opposition entre deux entités :

« Là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens → dit elliptiquement : le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir un et repousser autre, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer. » [Barthes, 2002 : 31].

Le paradigme, c'est donc ce qui permet de mettre en évidence le principe de contrariété qui fonde le langage et produit du sens. Or le Neutre, c'est précisément l'annulation, le détournement de l'implacabilité du paradigme. Ou plus précisément, une des deux façons de déjouer le paradigme :

« [Deux manières de déjouer, d'annuler le paradigme : un paradigme c'est $A \neq B$. Vous pouvez compliquer ou annuler l'opposition. Compliquer en créant un terme complexe soit] $A+B$. [Annuler en créant un terme qui sera] ni A, ni B [et qu'on appellera] terme amorphe ou terme neutre [...], ou encore degré zéro.

[...]

C'est ce champ polymorphe d'esquive du conflit, [que j'appelle] le Neutre. » [Barthes, 2002 : 31-32]³⁹.

Il se joue quelque chose d'intime dans ce cours sur le Neutre ; je veux dire par là que Roland Barthes se livre, avec une pudeur certaine, à ses auditeurs. Il confie ainsi à son public qu'il avait pour projet de changer le titre de ce cours pour celui de « Désir de Neutre », après avoir évoqué le décès de sa mère survenu quelques mois auparavant, cherchant ainsi à signifier une profonde « fatigue » face à ses responsabilités intellectuelles et sociales. Et d'ailleurs, il n'hésite pas à préciser : « Une réflexion sur le Neutre, pour moi : une façon de chercher – de façon libre – mon propre style de présence aux luttes de mon temps. » [2002 : 33]. On comprend que le Neutre n'est pas un entre-deux, une façon de concilier des parties adverses, un ni-oui ni-non :

« Je donne du Neutre une définition qui reste structurale. Je veux dire par là que, pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des "impressions" de grisaille, de "neutralité", d'indifférence. Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. "Déjouer le paradigme" est une activité ardente, brûlante. » [Barthes, 2002 : 32].

³⁹ Les citations entre crochets correspondent aux propos que Roland Barthes a tenu oralement pendant son cours. Si j'ai pensé qu'il était nécessaire de m'appuyer plus sur l'enregistrement de son cours que sur ses notes telles qu'elles ont été publiées par les éditions du Seuil, c'est que j'ai jugé ces dernières trop synthétiques et que, par ailleurs, ce passage me semble fondamental.

Le Neutre, c'est donc une force. Quelque chose qui peut être puissant et intense. Mais pour s'en rendre compte, encore faut-il savoir le trouver. Car c'est une spécificité du Neutre d'être, pour ainsi dire, discret : « [Le Neutre :] ne se cache pas mais ne se marque pas (=très difficile) : en somme, quelque chose comme *La Lettre volée*. » [2002 : 82]. Le verbe « marquer » renvoie ici au champ lexico-sémantique de la couleur. En effet, Roland Barthes énonce cette proposition lorsqu'il traite de la question de la couleur et de celle de l'incolore. En somme, si le Neutre « ne se marque pas », c'est qu'il n'est pas, pour ainsi dire, comme une couleur qu'on remarque parce qu'elle serait accentuée ou voyante. Le Neutre est ainsi une forme discrète que l'on ne peut identifier ou localiser de façon évidente.

2.2. Un exemple de Neutre selon Roland Barthes

Pour résumer tout ce qui vient d'être dit, référons-nous au traitement d'une figure du Neutre développé par Roland Barthes : celle de la bienveillance évoquée plus haut et qui ouvre le cours. Cette figure, il l'aborde en commençant par traiter de l'étymologie du terme qui la désigne. Il revient ainsi sur son origine latine et montre que « bienveillance » est issu de l'adverbe « bien » – *bene* – et d'une forme dérivée du verbe « vouloir » – *volentia*. Ce qui l'amène au terme *voluntas* dont il fait l'analyse. Ce terme signifiait « bonne volonté, bienveillance » en latin. Roland Barthes dit, qu'en ce sens, *volumtas* est un synonyme de *studium* qui veut dire « avoir du goût, de l'attachement, du zèle pour quelque chose ou pour quelqu'un » [2002 : 40]. Il y aurait donc à l'origine, explique-t-il, une forme de désir en jeu dans la bienveillance qui s'est perdue en français mais se retrouve en italien dans l'expression familière *Ti voglio bene* :

« *Ti voglio bene ne peut se traduire par je veux bien (aller avec toi), ce qui implique acceptation un peu passive, indifférente qui consent éventuellement à une demande préalable de l'autre. Se traduirait mieux par je voudrais bien (aller avec toi) : remarquer la malice de la langue qui fait du conditionnel un mode du désir plus fort que l'indicatif : je voudrais bien ≠ je veux bien = c'est moi qui fait la demande → Benevolentia est en retrait sur Ti voglio bene, et correspond paradoxalement à son mot à mot : je veux bien ne pas être bloqué par ta demande, ta personne : je ne refuse pas, sans forcément vouloir : position exacte du Neutre, qui n'est pas absence, refus du désir, mais flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir. » [Barthes, 2002 : 40-41].*

La bienveillance, comme figure du Neutre, ce n'est donc pas tout à fait un désir et pas tout à fait une absence de désir. C'est autre chose. La bienveillance déjoue en ce sens le paradigme du désir et du vouloir. Elle crée un « terme » autre à l'extérieur du système

d'opposition paradigmatique qui désigne une sorte de butinage un peu las autour du désir. C'est que la bienveillance est un désir qui ne s'accompagne pas d'une volonté de possession.

Si l'identification du Neutre procède de constructions linguistiques et logiques, on remarque avec cet exemple de la bienveillance, qu'il engage et repose sur des systèmes de valeurs socioculturelles. C'est d'ailleurs à l'intérieur de ces systèmes de valeurs qu'il fonctionne. En effet, d'un côté on a le désir et le vouloir qui sont connotés positivement (ambition, passion, activité – au sens d'actif –), et de l'autre l'absence de désir et de vouloir qui, eux, sont connotés négativement (dépression, stérilité, passivité). La bienveillance déjoue cette opposition : elle n'est ni négative, ni positive, elle *est* simplement, et puissamment qui plus est. Elle définit une posture forte du sujet face au monde, ou à certains fragments d'un monde qu'il embrasse mais sans l'étouffer ni même le serrer, qui simplement l'accueille. Ainsi, on comprend, comme le notait Roland Barthes, que le Neutre est ce qui suspend le conflit du paradigme, parce qu'à l'intérieur de ce « terme » qu'est le Neutre, la question du conflit ne se pose plus.

2.3. Le neutre dans le légendaire des guides généralistes

Pour en revenir aux guides, jusqu'à présent, je n'ai considéré que la « neutralisation » du légendaire – les procès de son énonciation – et non pas son éventuelle « neutralité » – l'état ou la valeur de l'énoncé. Autrement dit, ce que j'ai mis en évidence, c'est que du point de vue sémiotique il est neutralisé, mais sans aborder encore les conséquences de cette neutralisation. Sans questionner le statut socioculturel qui lui est attribué par ce traitement qui en rend possible la manifestation. C'est ce que je souhaite faire à présent en essayant de voir dans quelle mesure on peut dire que le légendaire dans les guides spécialisés peut se définir comme une figure du Neutre tel qu'il a été abordé par Roland Barthes.

Parmi les figures du Neutre que Roland Barthes analyse, il en est une qui m'intéresse précisément dans cette optique ; il s'agit de la figure de la minutie qui se joue dans un rapport au paradigme de l'(in)utilité. Cette figure, Roland Barthes la considère comme une scintillation associée à la figure plus générale de la délicatesse. Il l'étudie ici telle qu'elle s'éprouve dans l'art du thé au Japon :

« Art du thé (Japon) → religion esthétique, XV^{ème} siècle : le théisme = taoïsme déguisé (Thé. Périodes des écoles de thé. I : thé bouilli (gâteau de thé à bouillir), II : thé battu, III : thé infusé.)

1. *Thé bouilli : observer la minutie de l'analyse, des classifications. Eau : la meilleure : eau de montagne, puis eau de rivière, puis eau de source. Ébullition [il y a plusieurs stades d'ébullition] : 1) Petites bulles pareilles à des yeux de poisson, 2) bulles comme des perles de cristal qui roulent dans une fontaine, 3) vagues bondissantes furieusement dans la bouilloire (→ Faire rôtir le gâteau de thé devant le feu jusqu'à ce qu'il devienne "tendre comme les bras d'un petit enfant". Le pulvériser entre deux feuilles de papier → mettre le sel dans la première ébullition, le thé dans la seconde ; et dans la troisième, une cuiller à pot d'eau froide pour fixer le thé et "rendre l'eau à sa jeunesse".)*

2. *Thé battu : réduire les feuilles en poudre dans un petit moulin de pierre ([qui correspond à l'époque] Song) → battre la préparation dans l'eau chaude avec une fine vergette de bambou fendu. » [Barthes, 2002 : 59].*

Et Roland Barthes de conclure : « Vers le détail inutile ou mystérieusement utile : la minutie : au bord du farfelu. En somme : art du supplément inutile. » [2002 : 59]. La minutie, c'est un soin qui peut sembler farfelu, peut-être même superstitieux, mais qui pourtant opère en tant qu'art du supplément inutile. Le paradigme que déjoue donc la minutie est celui de l'(in)utilité. Ce qui fait le sens, la force et la richesse de la minutie, c'est qu'elle échappe à cet ordre des valeurs qui fait, communément, de l'utilité et de l'inutilité des principes d'ordonnement « raisonnable » du monde comme le note l'économiste Philippe Simonnot :

« La notion d'utilité au sens courant du terme établit implicitement une ligne de partage, plus ou moins nette d'ailleurs, et qui peut varier suivant les individus, les époques, les sociétés, entre d'un côté ce qui est légitime, nécessaire, pratique, essentiel, urgent, indispensable, et de l'autre ce qui est accessoire, fantaisiste, frivole, futile, irrationnel, superfétatoire, voire coupable. D'emblée, l'utile est du côté du raisonnable. » [Simonnot, 1998 : 10]⁴⁰.

Le légendaire dans les guides spécialisés se trouve dans une position similaire à celle de la minutie : il n'est pas tout à fait utile puisqu'il n'est pas mis en évidence, mais il n'est pas tout à fait inutile puisqu'il est tout de même présent, et de façon récurrente qui plus est. De la même façon, le légendaire met à mal le paradigme de l'(in)dispensable : il n'est pas tout à fait dispensable puisqu'il est énoncé, mais il n'est pas, non plus, tout à fait indispensable puisque c'est l'air de rien qu'il est énoncé. On pourrait, je pense, trouver d'autres paradigmes que ce légendaire mettrait à l'épreuve. Quoi qu'il en soit, concentrons-nous sur les deux qui ont été ici proposés : celui de l'(in)utile et celui de l'(in)dispensable.

⁴⁰ Cette citation de Philippe Simonnot est extraite d'un de ses ouvrages intitulé *39 leçons d'économie contemporaine*. La première de ces leçons porte sur la notion d'utilité en économie. L'auteur l'aborde en partant de sa définition commune (telle qu'elle a été retranscrite ci-dessus) afin de mieux poser la différence entre cette définition courante et la définition économique de l'utilité. Du point de vue de la discipline économique, « l'utile, c'est tout simplement ce qui est capable de satisfaire un désir. [...] Si je désire quelque chose de superflu, ce quelque chose est utile pour moi, selon l'économiste. Même l'inutile pourrait devenir utile pour peu que je le désire » [1998 : 11]. On voit que la notion d'utilité du point de vue économique partage quelque chose du Neutre de Roland Barthes en sens qu'elle se dégage du caractère moral du paradigme de l'utilité.

Le légendaire déjoue ces paradigmes au sens où il leur ôte leur pertinence. Il produit du sens, non pas dans le cadre d'un principe de contrariété qui s'appliquerait aux termes de ces paradigmes, mais parce qu'il apparaît comme un « terme » autre, un « terme » caractérisé par son *insignifiance*. Cette insignifiance, c'est précisément la figure du Neutre qui caractérise la manifestation du légendaire dans les guides généralistes.

L'insignifiance ne sera pas comprise comme une absence de sens ou encore comme « le contraire du signifiant mais [comme] son extériorité absolue » ainsi que le note Stéphane Chaudier, spécialiste de la stylistique, dans l'article qu'il a publié dans un numéro de la revue québécoise *Études françaises* portant sur les « Écritures de l'insignifiance ». Selon lui,

« à propos du mot insignifiant, la morphologie semble plus audacieuse que l'usage ; et la langue promet à l'esprit un sens que les locuteurs répugnent à actualiser. Pourquoi cette résistance ? L'adjectif signifiant veut dire "qui a du sens", "qui est plein de sens". On s'attendrait à ce que le préfixe joue son rôle de morphème négatif. Or on peine à se représenter une chose dépourvue de sens, une chose véritablement non signifiante. Le Petit Robert en témoigne. Dans sa définition, il fait intervenir le mot "sens" tardivement et seulement à titre exceptionnel : "insignifiant : 1. qui ne présente aucun intérêt ; 2. qui n'a pas d'importance ; 3. Rare : qui n'a pas de sens. 'Sans réelle signification : au sens propre du mot' (Gide)." Il est curieux que le très puriste André Gide n'hésite pas à fausser ce qu'il nomme pourtant "le sens propre" du mot ; car en bonne logique, insignifiant devrait se gloser "sans aucune signification". Euphémique, l'expression "sans réelle signification" maintient un reste de sens à l'horizon du mot ; même dérisoire, ce reliquat accrédite une signification postiche qui empêche de considérer l'absence de sens dans toute sa brutalité. Enregistrée par le dictionnaire, la réticence de Gide dévoile l'arrière-plan du commentaire lexicographique : on ne peut pas se passer de sens » [Chaudier, 2009 : 13].

L'insignifiance n'est donc pas à comprendre au sens rare qu'évoquerait *Le Petit Robert* selon Stéphane Chaudier – car le sens persiste toujours. L'insignifiance ne doit pas non plus être comprise aux sens 1 et 2, car elle n'est pas – du moins quand elle s'impose comme une figure du Neutre – un jugement de valeur qui viendrait s'abattre sur le légendaire des guides pour en nommer l'éventuelle inconsistance ou fadeur. Elle n'est porteuse d'aucune hiérarchie de valeurs qui instituerait un ordre de l'important ou de l'intéressant. Elle se contente – dans tous les sens du terme – de nommer une modalité d'existence du légendaire dans les guides généralistes, et cette modalité d'existence est celle d'une présence dévêtue des appareils des règles hiérarchiques et codes socioculturels, d'une présence *tout simplement*, qui manifeste le légendaire.

Roland Barthes disait dans son cours que le Neutre peut renvoyer à des états intenses, comme je le mentionnais plus haut. Je pense que cette figure de l'insignifiance du légendaire,

qui ne dit rien de plus qu'elle-même, qui se livre dans une nudité tellement simple qu'il est presque impossible de la concevoir et de la nommer, donne à voir cette intensité d'un Neutre qui se livre en étant simplement, pleinement là et qui fait valoir son droit à se taire.

Essayer d'y voir autre chose qu'une présence, essayer d'interpréter cette présence en lui attribuant un sens, serait une erreur. C'est d'ailleurs ce que dit clairement Stéphane Chaudier lorsqu'il écrit : « Est insignifiant tout phénomène qui, une fois reconnu comme tel, décourage définitivement la tentation problématique, l'effort de penser et de vivre le réel comme une réalité complexe à ordonner. » [2009 : 29].

C'est également ce que confirme dans ce même numéro de la revue *Études françaises* Jacques Poirier, spécialiste de la littérature du XX^e siècle, notamment dans le résumé de sa contribution :

« On ne peut habiter le monde que s'il possède un sens, et donc si chacun de ses éléments, même le plus infime, se révèle "signifiant" : voilà ce que semblent répéter la plupart des œuvres – du conte de fées à la fable métaphysique, en passant par le roman policier. [...] Plutôt que de chercher à comprendre les choses, sans doute vaut-il mieux en apprécier la pesanteur physique : les palper, les goûter, les sentir... » [Poirier, 2009 : 167].

Lui parle de pesanteur quand j'emploie le terme de présence, mais l'idée reste la même : l'insignifiance doit être comprise comme l'état d'une chose qui ne fait rien d'autre qu'être là, avec cette même puissance qu'a la fatalité, mais sans son sens (sa signification et sa direction). Ainsi d'une certaine manière, l'insignifiance, quand elle est Neutre, inquiète la sémiotique puisqu'elle en appelle à l'arrêt de l'interprétation. Elle est une sorte d'« *indifférence (ferme mais douce) au sens* » [Chaudier, 2009 : 14] et le risque, pour l'analyse, est de forcer cette douceur ferme en essayant d'en fonder le sens sans comprendre que l'insignifiance ne fait sens que parce qu'elle lui résiste.

Un peu à la façon d'un Bartleby dont l'existence ne semble faire sens pour personne, l'insignifiance traverse l'espace du monde de sa présence [Melville, 1996 (1853)]. Et comme ce fut le cas pour le scribe, on la somme de signifier quand elle ne peut rien faire d'autre qu'être là⁴¹. Pour en revenir aux guides, le légendaire doit donc y être perçu comme un

⁴¹ Bartleby est un personnage d'une nouvelle éponyme écrite par Herman Melville. Ce texte, très bref, raconte du point de vue d'un homme de loi de Wall Street, l'arrivée de celui-ci dans une étude. Bartleby est un personnage proprement énigmatique aux yeux du narrateur. Il est très consciencieux et très appliqué, et en ce sens il pourrait être un employé modèle. Cependant, il se refuse d'effectuer certaines tâches qu'exigerait sa fonction au motif *qu'il ne préférerait pas*. En effet, les rares fois où il prend la parole, c'est pour répondre aux questions qu'on lui pose par la formule qui l'a rendu

élément textuel, scripto-visuel, qui se manifeste par sa simple présence et dont l'interprétation doit se « limiter » au constat de sa manifestation.

célèbre : « I would prefer not to ». Le narrateur est totalement perplexe face à ce personnage curieux et insolite, qui n'est ni insolent, ni fainéant, mais qui simplement, ne préférerait pas faire ce qu'il devrait pourtant faire. Tout au long de cette nouvelle, on voit donc le narrateur essayer de se construire un cadre interprétatif (parfois celui de l'orgueil – comment ose-t-il me refuser quoi que ce soit ? –, parfois celui de la pitié – c'est certainement qu'il doit être malade ou isolé socialement –) pour tenter de comprendre cette « indifférence (ferme mais douce) » dont on parlait plus haut.

3. LA NEUTRALISATION, LE PARADIGME ET L'INSIGNIFIANT

À l'inverse de ce que l'on observe pour les guides généralistes, dans les guides spécialisés, le légendaire structure l'ouvrage. On rencontre ainsi ses termes dans les titres : *Le Guide de la France mythologique. Parcours touristiques culturels dans la France des elfes, des fées, des mythes et des légendes* ; *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*. Mais aussi dans les sous-titres : « Basse-Normandie : Des légendes oubliées ou méconnues », « Yonne : Légendes et géographies sacrées » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007]. Ou encore dans les intitulés des catégories utilisées par les guides pour qualifier le type d'informations délivrées : ainsi aux côtés des catégories « Tragédies et faits bizarres » et « Paysages insolites » du guide Tchou, on trouve celle de l'« Histoire légendaire » [*Guide du Paris mystérieux*, 1985 (1966)]. Le légendaire occupe en somme, dans les guides spécialisés, un ensemble de positions nodales qu'il n'occupe pas dans les guides généralistes.

On ne peut donc pas parler, pour les guides spécialisés, d'un traitement sémiotique du légendaire qui le neutraliserait. On pourrait alors assez naturellement en conclure que le légendaire, dans les guides spécialisés, échappe au régime socioculturel de l'insignifiance. Cependant, je ne pense pas que ce soit le cas. Je pense, au contraire, que le légendaire des guides spécialisés est, *d'une certaine manière*, qualifié comme insignifiant et c'est ce que je veux montrer à présent. Ainsi, l'objectif de cette sous-partie sera de voir dans quelle mesure le légendaire des guides spécialisés peut apparaître, ou non, comme une figure du Neutre et dans quelle mesure « l'insignifiant » peut être le nom de cette figure si elle existe⁴².

Dans un premier temps, je propose de montrer que le légendaire, dans les guides spécialisés, est abordé comme un objet marginal de nos cultures. Je montrerai alors que les guides, en disant le légendaire, cherchent à dire cette marginalité et en même temps à la résorber. Je pourrai enfin démontrer qu'il existe bien une forme différente d'insignifiance en jeu dans ces guides : celle qui est postulée dans l'objectif d'être contrée, soit ce qu'on appellera en opposition à l'insignifiance neutre, l'insignifiance paradigmatique.

3.1. *Le légendaire méconnu*

Le légendaire est construit, à l'intérieur de ces guides, dans le cadre d'une catégorie socioculturelle plus générale qui l'englobe. Ainsi, dans *Le Guide de la France mythologique*, le légendaire appartient au mythologique ; dans le *Guide du Paris mystérieux*, au mystérieux ; et

⁴² Les résultats présentés dans cette partie sont issus d'une analyse sémiotique menée sur les introductions des guides spécialisés.

dans les *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, à la fois au merveilleux et à l'étrange comme le note l'introduction :

« C'est cette France du merveilleux et de l'étrange que cet ouvrage veut vous faire découvrir ou retrouver. » [*Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, 2006 : 7].

Bien qu'il s'agisse de catégories différentes, le mythologique, le mystérieux et – disons pour simplifier – l'étrange, tels qu'ils sont construits par les guides, ont en commun d'être identifiés comme ayant été abandonnés au travail de l'oubli. Ainsi, on apprend dans *Le Guide de la France mythologique* que la mythologie

« consiste, avant tout, en traditions vivantes, orales, notées au XIX^{ème} et XX^e siècles dans toute la France, souvent oubliées ensuite ». [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 14].

Le Guide du Paris mystérieux, quant à lui, osant la comparaison entre un éventuel folklore parisien et un folklore rural, affirme :

« Le paysan non plus ne sait pas quel est le passé du monument mégalithique qui encombre son champ ; il en a même souvent oublié la légende. Nous sommes tous des paysans venus d'ailleurs, d'ici, de là. » [*Guide du Paris mystérieux*, 1985 (1966) : 15].

Ou encore, dans le guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, on peut lire :

« Si la France est bien connue pour ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques, on oublie souvent qu'elle est aussi un pays où, au détour des sentiers, se dévoile souvent l'insolite, où l'Histoire officielle se double d'une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité. » [*Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, 2006 : 7].

Regardons de plus près cette dernière proposition. Il s'y joue une opposition forte impliquant l'oubli. Il s'agit, en effet, d'une proposition subordonnée introduite par la conjonction de subordination « si » servant ici à présenter deux faits dans leur simultanéité afin de mieux insister sur leur opposition. Ce qui est opposé en premier lieu, c'est bien la connaissance et l'oubli, puisque, du point de vue grammatical, le « si » coordonne les deux propositions verbales et porte ainsi sur les deux verbes « connaître » et « oublier ».

Plus généralement, si on la regarde de très près, cette proposition construit un système entier d'oppositions. Ainsi, d'un côté il y a la « France » et « ses richesses naturelles,

artistiques, culturelles ou gastronomiques », de l'autre, il y a « un pays » de « l'insolite » ; d'un côté, il y a « l'Histoire officielle » (avec une majuscule) et de l'autre, « une histoire parallèle et troublante ». Ce système d'oppositions se voit renforcé par l'usage des articles : « l'Histoire » contre « une histoire » ; « la France » contre « un pays ». On peut résumer ce système sous la forme du tableau suivant :

La « France connue »	La « France oubliée » (présentée par le guide)
Définie	Indéfinie
La France	un pays
L'Histoire officielle	une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité
ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques	l'insolite

Tableau synthétique du système d'oppositions construit entre une éventuelle « France connue » et une éventuelle « France oubliée » dans l'introduction du guide des Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises.

On commence à voir se dessiner ici un légendaire qui n'a pas plus tout à fait le même statut – ni plus tout à fait le même sens – que celui des guides généralistes. Or, on le retrouve, ce nouveau statut du légendaire, dans les deux autres guides spécialisés du corpus. Ainsi, dans *Le Guide de la France mythologique* on peut lire :

« [Le guide] conduira le curieux à la découverte d'endroits parfois connus, souvent quasi secrets, mais autrement qu'en un guide touristique : en faisant connaître les légendes, les mystères attachés à certains lieux, en aidant à observer avec intérêt, parfois peut-être avec amusement, étonnement sans doute, voire, espère-t-il, émerveillement, d'autres éléments de notre patrimoine. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 15].

On remarque ici aussi, que la spécificité du guide et du territoire qu'il décrit se manifestent à travers un système d'oppositions. Dans ce second cas, c'est la rencontre du tourisme et de la connaissance – le fait de connaître – qui organise ce système : ainsi, d'un côté se trouvent les pratiques touristiques et, de l'autre, *Le Guide de la France mythologique* ; les premières ne font pas connaître « les légendes et les mystères attachés à certains lieux », quand le second y met un point d'honneur et en fait, surtout, une ligne éditoriale ; les premières amènent le voyageur jusqu'au patrimoine institué, quand le second cherche à lui faire connaître « d'autres éléments de notre patrimoine ». On peut représenter sous la forme d'un tableau synthétique le système d'oppositions construit dans ce passage comme suit :

La « France connue »	La « France méconnue »
Touristique	Mythologique
institutionnelle	parfois connue, souvent quasi secrète
le patrimoine officiel	D'autres éléments de notre patrimoine
le lecteur/voyageur est un touriste	Le lecteur/voyageur est un curieux

Tableau synthétique du système d'oppositions construit entre une éventuelle « France connue » et une éventuelle « France méconnue » dans l'introduction du Guide de la France mythologique.

On le voit très clairement, ce système d'oppositions repose sur des valeurs sociales et culturelles opposables. Je ne m'intéresserai pas pour le moment à ces valeurs. La seule chose que je retiens, c'est le principe de construction d'un système binaire et oppositionnel qu'on retrouve également dans le troisième guide du corpus :

« On vous dira qu'il n'y a pas de mystères à Paris, pas de légende, pas de dolmens, pas de menhirs, pas de sirènes, pas de korrigans, pas de dragons, pas de dames blanches, pas de sabbat, pas de faune ni de flore insolites...
Il faut laisser dire. Tous ces mystères sont sous vos pas, et vous ne les voyez pas parce que vous avez perdu l'habitude de voir. » [Guide du Paris mystérieux, 1985 (1966) : 15].

C'est la ville et la campagne qui sont ici opposées. Mais aussi l'acuité du regard contre le pouvoir de l'habitude : on ne sait pas (plus ?) ce que cache Paris, car on a perdu « l'habitude de voir ». On retrouve ici le rapport à la connaissance – toujours entendue comme le fait de connaître – identifié dans les deux autres guides à ce détail près qu'il apparaît sous une forme nouvelle : non pas celle de l'absence ou de l'incomplétude, mais celle de la perte. Le guide affirme, en effet, qu'on aurait *perdu* le pouvoir de voir et de connaître. Le tableau qui suit donne à voir le système d'oppositions construit par cet extrait du *Guide du Paris mystérieux* :

La « France connue »	La « France oubliée »
campagne	Paris-rural
Folklore rural ancré	folklore urbain oublié
accointance productive entre les hommes et le folklore rural/survivance de la tradition	accointance néfaste entre les hommes et la ville/dépérissement du regard sur le folklore urbain

Tableau synthétique du système d'oppositions construit entre une éventuelle « France connue » et une éventuelle « France oubliée » dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux.

Dans ces trois cas, le rapport à la connaissance est structurant. Les guides se proposent en effet de faire connaître autre chose que ce qui est déjà connu, chacun pour des raisons spécifiques (raisons qu'on passera sous silence pour le moment). Ce qu'on retient, c'est que le guide aborde la question du légendaire en le comparant, en l'opposant à autre chose qui serait mieux connu, plus connu ou tout simplement connu, contrairement à lui. Autrement dit, le légendaire apparaît comme un objet qui circule mal ou peu, voire pas du tout, contrairement par exemple à l'histoire ou au patrimoine institutionnels.

3.2. Le légendaire face aux institutions du savoir

C'est en effet à ces deux institutions culturelles, celle de l'histoire et celle du patrimoine, que le légendaire semble s'opposer dans la sphère socioculturelle, du point de vue de ces guides. Or, il s'agit là de deux institutions du savoir. Autrement dit, c'est parce que l'histoire et le patrimoine sont considérés comme des institutions du savoir que le légendaire s'y voit opposé. Dans les introductions des guides généralistes, on remarque en effet la présence d'un adjectif que l'on retrouve par deux fois accolé aux termes « histoire » et « patrimoine », à savoir : « officiel ». Le légendaire devient dès lors ce qui est sorti (sans peut-être jamais y être entré) du circuit de l'officialité. Il est ce qui demeure marginal, officieux et parfois même sous-terrain, parce qu'il est précisément insignifiant, mais dans un sens différent de celui qui a été évoqué avec Roland Barthes.

Et d'ailleurs, à propos d'un éventuel recul des traditions françaises, on peut lire dans *Le Guide de la France mythologique* que plusieurs facteurs pourraient être responsables de cette autre « insignifiance » :

« départ des ruraux, mobilité de la population, influence de la télévision, rationalisme naïf de bien des décideurs sont certaines des causes principales de ce déclin. » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 14].

Facteurs divers mais qui tous pourraient être la cause d'une perte d'opérativité du légendaire ainsi que d'une perte de pertinence présumées. Le légendaire apparaît ainsi comme un objet qui échappe au savoir en ce sens qu'il ne saurait s'y faire une place. Il s'y trouve ex-centré et sans aucun doute ex-centrique. Il ne présente aucun intérêt, pas plus que d'importance.

L'ambition des guides spécialisés est alors de ramener dans le champ du savoir, du moins de la connaissance (au sens de « fait de connaître »), cet objet méconnu aujourd'hui, cet objet qui s'est perdu sur le chemin d'une l'histoire culturelle « officielle ». Il s'agit, en somme, pour le guide, de montrer l'envers d'un décor institutionnel dont il condamne les valeurs : celles qui consistent précisément à penser le légendaire comme insignifiant.

3.3. Le légendaire et le paradigme de l'insignifiant

Les guides spécialisés construisent ainsi un conflit dans l'espace du langage et, conséquemment, la possibilité de produire du sens au moyen d'un usage discriminant de ce dernier. Ce faisant et/ou pour ce faire, ils instituent un conflit socioculturel impliquant certaines valeurs dans un rapport antagoniste.

On comprend donc que par rapport aux guides généralistes, c'est une autre insignifiante qui se joue dans ces trois guides : elle n'est plus neutre, mais proprement *paradigmatique* en ce sens qu'elle s'applique aux objets pour les distribuer en catégories opposables. Il y a le légendaire contre le savoir institutionnel ; le marginal sans intérêt contre l'essentiel et l'important ; il y a ainsi, plus généralement, l'insignifiante contre ce qui fait savoir et culture.

Il faut bien sûr comprendre qu'en usant du principe paradigmatique, les guides dénoncent ce qu'ils considèrent être des représentations en circulation. Autrement dit, ils ne disent pas que le légendaire est insignifiant ; ils prétendent simplement que, socialement, on ne lui reconnaît aucune valeur, et leur ligne éditoriale consiste précisément à faire la preuve de la valeur du légendaire ou de sa non-insignifiante. Ils invitent ainsi le lecteur/voyageur à évaluer, à peser, à jauger l'importance du légendaire :

« Les promenades que vous êtes invités à suivre maintenant constituent un florilège de la mythologie française, et invitent à la juger sur place. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 20].

Le paradigme de l'insignifiante s'impose donc comme un outil permettant la condamnation du statut socioculturel du légendaire tel qu'il circule socialement (du moins du point de vue de ces guides). Il rend ainsi possible un positionnement social et culturel de l'instance d'énonciation – le guide – qui évalue un état de la culture, juge ses déficiences, et

tente de les résorber ou de les contrarier. L'usage du principe paradigmatique est, en ce sens, un instrument d'un positionnement politique à l'intérieur du système socioculturel.

Cette interprétation de l'insignifiance, on la rencontre, au hasard de certains textes chez des chercheurs comme Michel de Certeau ou Cornelius Castoriadis. Ainsi, dans un ouvrage du premier intitulé *La Culture au pluriel*, une sous-partie d'à peine deux pages est consacrée au « Refus de l'insignifiance » [1993 (1974) : 24-26], tandis qu'un ouvrage du second, ayant pris le nom d'un des articles qui y est présenté, arbore le titre de *La Montée de l'insignifiance* [1996 : 96-121].

« Le refus de l'insignifiance » selon Michel de Certeau, c'est une posture politique qui se manifeste par exemple dans l'abstention, sous sa forme « civique », et dans la violence, sous sa forme « rebelle » :

« Je sais qu'il est toujours facile de mobiliser les silencieux et de s'en croire, sans titres, les délégués. [...] Leur invisibilité correspond seulement à la rigidité de tant de façades caduques. Derrière ces décors politiques ou ces liturgies de la répétition, s'opère pourtant un immense travail intérieur que, par une politique à courte vue, trop de pouvoirs s'attachent à ne pas introduire dans la discussion publique et se félicitent de ne plus entendre. L'abstention, résultat d'une marginalisation de ce travail, manifeste plutôt, de la part de tant de ruraux, de travailleurs et de jeunes, un refus de l'insignifiance.

Ce refus prend normalement des formes plus violentes. Il suffit d'écouter pour en être persuadé : la violence naît d'abord d'une rébellion contre les institutions et des représentations devenue "incroyables". Elle récusé l'insignifiant. Elle dit non à l'insensé. » [Certeau, 1993 (1974) : 25].

Pour Michel de Certeau l'insignifiance est donc ce qui qualifie l'état de fonctionnement de l'institution sociopolitique du point de vue de ceux qui semblent s'y soustraire par leur silence ou leur violence. Son refus est en ce sens un geste politique de contestation. Quant à Cornelius Castoriadis, il voit dans l'insignifiance une sorte de consensus mou :

« Il y a une capacité terrible de la société contemporaine à étouffer toute véritable divergence, soit en la taisant, soit en en faisant un phénomène parmi d'autres, commercialisé comme les autres.

[...] Tout cela n'est pas le fait d'un dictateur, d'une poignée de grands capitalistes ou d'un groupe de faiseurs d'opinion ; c'est un immense courant social-historique qui va dans cette direction et fait que tout devient insignifiant. » [Castoriadis, 1996 : 102].

Selon lui, l'insignifiance désigne donc une perte des repères, une confusion grave des valeurs et conduit les êtres vers le silence et l'acceptation d'un état de fait peu satisfaisant. L'insignifiance, c'est le délitement des grandes orientations sociales, culturelles et politiques

qui permettent aux individus de se saisir du monde. Ainsi, nommer l'insignifiance et la condamner, c'est appeler les citoyens à la combattre.

Pour Michel de Certeau comme pour Cornelius Castoriadis, l'insignifiance semble avoir quelque chose de performatif en ce que, qualifiant certains objets, elle « déchire le tissu du monde et vient désenchanter le réel » pour reprendre les termes de Jacques Poirier [2009 : 112]. Elle structure les espaces qu'elle désigne en zones antagonistes dont elle spatialise la lutte.

À partir de ces deux auteurs, de façon plus évidente encore qu'à partir du cas des guides généralistes, on comprend que faire entrer l'insignifiance dans un paradigme, c'est non seulement consacrer une représentation conflictuelle du langage, mais aussi engager une interprétation polémologique de la culture au sens où Michel de Certeau l'entend ; une culture comme espace social dans lequel se jouent des rapports de forces, c'est-à-dire de pouvoir-faire :

« Comme le droit (qui en est un modèle), la culture articule des conflits et tour à tour légitime, déplace ou contrôle la raison du plus fort. Elle se développe dans l'élément de tensions, et souvent de violences, à qui elle fournit des équilibres symboliques, des contrats de compatibilité et des compromis plus ou moins temporaires. » [Certeau, 1990 (1980) : XLIV].

L'insignifiance, on l'aura compris, ne désigne plus une présence au monde comme dans le cas de l'insignifiance neutre, mais une modalité de présence conflictuelle dans le monde en tant qu'il est social. On voit ainsi se dessiner plusieurs figures de l'insignifiance caractérisant le statut socioculturel du légendaire dans les guides. Il y a l'insignifiance neutre, c'est-à-dire une simple présence au monde d'un objet qui n'est ni tout à fait utile ni tout à fait inutile. Mais il y a aussi l'insignifiance paradigmatique, c'est-à-dire une présence au monde déchue, dépréciée ou mésestimée. Quand elle est neutre, l'insignifiance en appelle à la seule existence au monde. Quand elle est paradigmatique, au contraire, elle en appelle à un positionnement à l'intérieur d'une lutte, d'un conflit, dont les adversaires seraient l'important et le non-important, l'intéressant et l'inintéressant, l'utile et l'inutile ; plus généralement ce qui fait culture et ce qui ne fait pas culture. Par ailleurs, quand elle est neutre, l'insignifiance est une simple manifestation. Quand elle est paradigmatique, elle est postulée par une construction discursive qui cherche à la dénoncer. Quoi qu'il en soit, manifestée ou postulée, dans les deux cas, il semble qu'elle caractérise de façon générale la valeur socioculturelle du légendaire du point de vue des guides de voyage.

CHAPITRE 3. LE LEGENDAIRE ET L'ANECDOTIQUE

Investi à la fois par les valeurs de l'extraordinaire et de l'insignifiance (que cette dernière soit neutre ou paradigmatique), le légendaire dans les guides semble définir un problème aporétique : comment un objet peut-il à la fois être quelque chose et son contraire ? La réponse à cette question, on doit la chercher dans l'anecdote.

L'anecdote peut se définir succinctement comme un récit bref et marginal d'un fait singulier. Plus précisément encore, comme l'affirme Christian Moncelet, chercheur en littérature française moderne et en sémiologie de l'image, dans un article qu'il consacra à l'anecdote photographique :

« Pour que la relation d'un fait conserve le statut d'anecdote, il faut d'une certaine manière que les apparences de l'inessentiel soient sauves. On assiste à un double mouvement laudatif et dépréciatif. Ce qui est révélé a peu et trop d'importance. Une anecdote implique une hiérarchisation du réel dont certains éléments ne méritent pas d'être passés sous silence, sans pour autant prétendre à quelque primauté. » [Moncelet, 1990 : 273].

L'anecdote est donc un objet pris entre plusieurs couples oppositionnels a priori incompatibles : elle engage à la fois un mouvement « laudatif » et un mouvement « dépréciatif » ; elle a « trop » d'importance, mais elle en a aussi « peu » ; il ne faut pas qu'elle « passe sous silence », mais ne doit revendiquer aucune « primauté ». Christian Moncelet énonce ainsi la position culturelle de l'anecdote : une position difficile à comprendre dans l'ordre de la culture, comme le montre d'ailleurs l'usage proprement intrigant des négations de cette première définition.

Ainsi, cette façon de concevoir l'anecdote rejoint celle du légendaire qu'on a construite jusqu'à maintenant, puisque ce qui la caractérise, c'est qu'elle doit savoir se représenter comme un objet pleinement « inessentiel », c'est-à-dire insignifiant au sens qu'on a attribué à ce dernier terme dans le second chapitre. Cependant, il existe des différences importantes entre l'anecdote et le légendaire. Et les confondre serait une erreur. Une de ces différences, par exemple, concerne la figure du monstre et du monstrueux spécifique au légendaire et non nécessaire à la définition de l'anecdote.

Si l'on veut les associer, alors il convient mieux de parler du légendaire comme d'un objet anecdotique. C'est ce que je vais essayer de montrer dans le chapitre qui suit en prenant soin de définir plus en profondeur l'anecdote et l'anecdotique. Je montrerai ensuite que ma façon de définir ces notions est proprement communicationnelle et qu'elle questionne, notamment, la circulation de ces formes à l'intérieur des espaces sociaux et culturels. En ce sens, elle permet de renouveler le regard porté sur le légendaire qui n'a jamais fait l'objet d'une telle approche. C'est ce que je vais montrer dans un troisième et dernier temps, en essayant de faire la preuve de la singularité de cette approche par rapport aux autres études traitant de ce que j'ai choisi d'appeler « les formes triviales simples ».

1. DEFINIR L'ANECDOTE ET DE L'ANECDOTIQUE

L'introduction de la notion d'anecdote et, plus encore, celle d'anecdotique permettraient de définir et de qualifier le légendaire dans les guides de voyage. Afin de montrer la pertinence de cette proposition, je souhaite définir plus précisément ce que j'entends par anecdote et anecdotique.

Ainsi, dans un premier temps, je reviendrai sur la sphère de circulation de l'anecdote en montrant qu'elle s'institue comme un seuil entre le secret et la publicité. Je montrerai ensuite qu'elle peut être abordée comme un geste discursif. Et dans un troisième et dernier, je préciserai le statut de ce geste en abordant l'anecdotique comme une situation de communication. Cette première sous-partie du troisième chapitre aura pour objectif de fonder la distinction entre l'anecdote et l'anecdotique, ce qui me permettra, du même coup, de justifier ma préférence pour le second terme.

1.1. *L'anecdote comme seuil : entre secret et publicité*

Le terme français « anecdote » est issu du titre d'un ouvrage de Procope de Césarée ayant pour titre *Anekdotata*. L'historien byzantin du VI^e siècle, dans le prologue de son ouvrage portant sur la vie de l'Empereur Justinien et de sa femme Théodora, justifie le choix de son titre en écrivant :

« Il n'était pas possible de publier [les récits qui vont suivre] du vivant des auteurs des faits. Je ne pouvais ni échapper à l'espionnage qui se faisait sur une grande échelle autour de moi ; ni, si j'étais découvert, échapper à la mort la plus affreuse. Il n'était pas possible de compter, même sur la discrétion des parents les plus proches. » [Procope, 1856 : 3-5].

Ce qu'il n'explicite pas ici, c'est le fait que ses *Anekdotata* consistaient en une somme de récits intimes et personnels qui venaient contredire l'élogieux portrait qu'il avait dressé du couple impérial dans ses ouvrages précédents. On comprend donc que le titre d'*Anekdotata* faisait explicitement référence au silence, à l'autocensure de l'auteur qui préférait *ne pas publier* ces récits du vivant de leurs protagonistes. Ce terme, qui fut à l'origine de notre mot français « anecdote », était alors compris dans son sens étymologique d'objets inédits (*a-* privatif suivi d'un *n* de liaison, et *ekdotos*, adjectif verbal issu de *ekdidomai*, « produire du dehors, publier » [Rey, 1992 : 74] ; la déclinaison du mot correspond, en grec ancien, à celle du neutre au nominatif et au pluriel).

La traduction française du titre de l'ouvrage de Procope de Césarée a fait de ces histoires inédites une *Histoire secrète* modifiant légèrement le sens du terme *anekdota* et instituant, avec le passage du pluriel au singulier, l'existence d'un éventuel genre de discours quand il n'était question que d'une somme de récits partageant, seulement, la spécificité d'être *inédits*. C'est d'ailleurs ce que confirme la préface de l'ouvrage *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison de Médicis* ayant pour auteur l'historien Antoine Varillas et datant de 1685. Ainsi, à propos de ce qu'il appelle « l'art d'écrire l'Histoire Secrète », il affirme :

« Si Procope, qui est le seul Auteur dont il nous reste des *Anecdotes*, avait laissé par écrit les règles de ce genre d'écrire, je ne serais pas obligé de faire une préface, parce que l'autorité de cet excellent Historien, que l'imprimerie Royale vient de nous donner si correct, suffirait pour me mettre à couvert de toutes sortes de reproches, supposé que je les eusse observées avec exactitude. » [Varillas, 1689 (1685) : 2].

Cet ouvrage, directement et ouvertement inspiré de celui de Procope, se proposait de raconter des événements que tout historien aurait considéré comme secondaires, voire franchement peu pertinents ou guère mémorables, et qui avaient pour protagonistes des grandes figures de l'histoire, notamment au sein de la famille des Médicis. Ce rapport à l'histoire est d'ailleurs déterminant pour comprendre les *Anecdotes*. C'est que ces dernières et ceux qui les écrivent se définissent en opposition à celle-ci :

« L'Historien considère presque toujours les hommes en public ; au lieu que l'écrivain d'*Anecdotes* ne les examine qu'en particulier. L'un croit s'acquitter de son devoir, lorsqu'il les dépeint tels qu'ils étaient à l'armée, ou dans le tumulte des villes ; et l'autre essaie en toute manière de se faire ouvrir la porte de leur Cabinet. L'un les voit en cérémonie, et l'autre en conversation ; l'un s'attache principalement à leurs actions, et l'autre veut être témoin de leur vie intérieure, et assister aux plus particulières heures de leur loisir. En un mot, l'un n'a que le commandement et l'autorité pour objet, et l'autre fait son capital de ce qui se passe en secret et dans la solitude. » [Varillas, 1689 (1685) : 4].

Ces *anecdotes* qui traitent de ce que l'on pourrait appeler la petite histoire et qui s'imposent comme autant de « miroirs qui ne flattent point » [1689 (1685) : 4] s'attachent ainsi à rendre compte des moments, en quelque sorte, hors de l'Histoire en présupposant leur caractère inédit⁴³. Chez Procope comme chez Antoine Varillas qui firent référence, l'écrivain – on retiendra ce terme utilisé par le second – a ainsi pour tâche de publier quelque chose qui ne l'était pas, de rendre public ce qui était demeuré privé, intime, ou secret. Et c'est dans ce

⁴³ Il est intéressant de remarquer qu'Antoine Varillas répond ici à une question qui se posera, de façon institutionnelle, près de deux siècles et demi plus tard : il s'agit de celle de la délimitation du champ des objets de l'histoire. En effet, après Jules Michelet et surtout avec l'École des Annales, on cherche une alternative à cette vieille histoire événementielle et « historicisante » qui ne dressait des « tableaux » qu'institutionnels et diplomatiques. Bien que son objectif ne soit pas de faire ce qu'on appellera plus tard de « l'histoire sociale », Antoine Varillas questionne néanmoins, ici, la possibilité d'une alternative historique qui puiserait son fondement dans une étude des mœurs et des mentalités.

changement d'état – ce passage d'un état à l'autre – que l'anecdote se joue. C'est ce que confirme Jean-Philippe Antoine, philosophe et esthéticien, à l'occasion de sa contribution dans l'ouvrage dirigé par Claire de Ribaupierre [2007a] portant sur l'anecdote :

« Les anecdotes se présentent comme des récits publiés pour la première fois, ce qui pose immédiatement la question de leur circulation comme celle de leur publicité. Voltaire, cité dans le Petit Robert de 1992, écrit : "Les anecdotes sont de petits détails longtemps cachés." Le grand Dictionnaire de Trévoux (1743, 3^{ème} édition) précise : "M. Muratori a intitulé Anecdotes grecques (Anecdota Graeca) les ouvrages des Pères Grecs qu'il a tirés des bibliothèques pour les imprimer pour la première fois." Mais ces anecdotes cesseront-elles d'être telles quand elles seront réimprimées sur la base de cette première édition ? L'anecdote semble en effet se caractériser par son statut de seuil entre le secret et la publicité⁴⁴. Elle les articule l'un avec l'autre, mettant en jeu des détails qu'elle fait passer dans le public, alors qu'ils en étaient inconnus. » [Antoine, 2007 : 64].

Les anecdotes, l'anecdote, c'est donc, selon l'expression de Jean-Philippe Antoine, un *seuil* en ce sens qu'elle(s) dessine(nt) la limite entre le public et le privé pour mieux s'imposer et justifier son (ou ses) énonciation(s). Et d'ailleurs, ne lit-on pas dans la préface d'Antoine Varillas :

« [L'écrivain d'anecdotes] ne représente le dehors de l'homme, qu'autant qu'il est nécessaire pour en connaître le dedans : et comme les bonnes ou mauvaises dispositions de l'âme ne se découvrent que dans les mœurs, c'est aussi pour les mœurs qu'il réserve les plus vives couleurs et sa plus fine matière. » [Varillas : 1689 (1685) : 5] ?

C'est une véritable poétique du secret que nous livre ici Antoine Varillas : il s'agit d'apprendre à chercher et à voir ce qui demeure caché car c'est là que résiderait l'essence des choses et des hommes, du moins quand ils sont grands. En somme, les anecdotes rendent présent, aux yeux du monde, ce qui en était absent. Ainsi, on peut dire que l'anecdote est un geste qui prétend dé-couvrir, au grand jour, un secret⁴⁵. Un geste, car il s'agit de rendre public ce qui apparaît comme tu, et pourtant signifiant. Les raisons du silence entourant le secret peuvent être diverses. Ainsi, avec Dany Hadjadj et sa recherche lexicographique portant sur l'anecdote, on apprend :

« À partir de "secret, caché", le sens étymologique paraît chargé d'une triple virtualité. Une virtualité positive : on garde secret, caché, ce qui présente quelque intérêt, on s'achemine ainsi vers la

⁴⁴ C'est moi qui souligne.

⁴⁵ Il me semble intéressant de remarquer que les ouvrages d'anecdotes reposent, au fond, sur le même type de valeurs que la presse dite « *people* » aujourd'hui, et avant elle, la presse à scandales. Si ce ne sont pas nécessairement des « grands hommes » qui sont concernés par ces journaux mais qu'il y est question de « célébrités » en tout genre, la poétique du secret qui organise l'écriture de ces dispositifs ne semble pas moins correspondre de quelque façon à celle des ouvrages d'anecdotes : il s'agit de publiciser des choses inédites afin d'atteindre une sorte d'essence plus précise, plus juste, plus pertinente des « célébrités » auxquelles on se réfère. A ce sujet, voir : Spies, Virginie. 2008. *Télévision, presse people : les marchands de bonheur*. Bruxelles : De Boeck. 208p.

valeur que pourra prendre anecdote 3 (petit fait curieux fonctionnant comme exemple révélateur) [...]. Une virtualité négative : on garde secret ce qui ne présente pas d'intérêt, ainsi anecdote pourra prendre le sens négatif de "détail secondaire" (anecdote 4). Une virtualité intermédiaire : on garde secret ce qui n'est pas conforme à la norme, ce qui a un caractère d'étrangeté, anecdote prendra le sens de "petit fait curieux" (anecdote 2). » [Hadjadj, 1990 : 10].

Ces « anecdote 2 », « anecdote 3 » et « anecdote 4 » correspondent, avec l'« anecdote 1 » aux quatre sens du terme relevés par l'auteur au cours de son analyse. Le premier sens, on l'aura compris, est celui de « particularité historique (secrète) » [1990 : 8]. On voit donc comment, à partir du sens étymologique, l'anecdote est devenue polysémique au cours de l'histoire par l'interprétation d'un secret pensé soit comme stratégie, soit comme indice de la marginalité d'une information, soit, enfin, comme curiosité.

1.2. L'anecdote comme geste discursif

Plus précisément, l'histoire de cette formation polysémique, Dany Hadjadj l'explique en ces termes :

« On passe de anecdote 1 à anecdote 2 [...] par extension : la référence à l'histoire se dissout, puisqu'on qualifie d'anecdote un fait relatif à des événements ou des personnages autres qu'historiques. Cette extension de sens est enregistrée par les dictionnaires à partir du XIX^e siècle. [...] On passe de anecdote 2 "petit fait curieux" à anecdote 3 "récit succinct d'un petit fait curieux" par métonymie. Si l'entrée parallèle d'anecdote 2 et d'anecdote 3 dans les dictionnaires ne se produit qu'au XIX^e siècle (cf. Dictionnaire de l'Académie, 1835), ces sens fonctionnaient déjà au XVIII^e siècle comme en témoignent diverses citations. La définition d'anecdote 3, qui comporte toujours le trait générique "récit" et le trait spécifique "brièveté", constitue la définition courante, encore attestée en français contemporain. Quant au sens d'anecdote 4, terme employé absolument ("c'est de l'anecdote", "c'est pour l'anecdote") et généralement associé à un jugement péjoratif apparaissant dans la formulation même de la définition : "le détail ou l'aspect secondaire sans généralisation et sans portée" (Petit Robert), il n'entre dans les dictionnaires qu'à partir de 1967 (Petit Robert, 1^{ère} édition). » [Hadjadj, 1990 : 10-12].

On remarque une chose étonnante : il s'agit de la formation tardive du quatrième sens de l'anecdote identifié par l'auteur. Ce ne serait qu'à la fin des années soixante que le sens péjoratif du terme aurait été institutionnalisé par les dictionnaires, ce qui laisse supposé que ce sens est apparu récemment. Or, quelques décennies plus tôt, l'anecdote avait encore une véritable valeur esthétique. Les XVIII^e et XIX^e siècles voient ainsi se développer un genre pictural « anecdotique », qui connut un grand succès mais qu'on oublia vite, avec, comme illustre représentant, Géricault et son *Radeau de la Méduse* [Antoine, 2007 : 77]⁴⁶.

⁴⁶ Jean-Philippe Antoine définit ce genre en ces termes : « Il relâche [...] les critères d'établissement des sujets peints, tolérant la représentation d'épisodes mineurs, secondaires, inaccessibles au grand style, à cause du manque d'importance soit de l'événement figuré, soit des personnages qu'il met en cause. Mais il relâche aussi les critères d'exécution ; ou plutôt, là aussi, il les transforme. » [2007 : 72]. Et plus loin : « Ce genre *anecdotique* se caractérise par une "exactitude

Nostalgiques de la carrière esthétique de l'anecdote, les travaux qui lui sont aujourd'hui consacrés ne peuvent ignorer le sens péjoratif qu'elle s'est vue attribuée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ils en font même parfois un point de départ, un présupposé ou une idée-reçue qu'ils cherchent à combattre. Ainsi, Marie-Pascale Huglo qui dédia un ouvrage entier à l'anecdote [1997], montre qu'elle n'a rien de superflu, d'inessentiel ou d'inférieur. L'objectif de l'auteur est, au contraire, de prouver qu'elle a une force discursive indiscutable. Son projet consiste, plus précisément encore, à abandonner toute poétique de la signification pour ne s'intéresser au discours que d'un point de vue rhétorique et pragmatique. Pour ce faire, elle analyse plusieurs types d'anecdotes comme celles qu'on trouve dans les biographies de jazzmen, dans des témoignages concentrationnaires, ou encore dans des œuvres littéraires de Bertolt Brecht ou Julio Cortazar.

Ce qu'elle révèle, c'est que l'anecdote n'est pas un récit ou une forme discursive isolée. Elle est engagée dans un discours plus général au sein duquel elle tient une fonction rhétorique. Le choix de ses corpus va d'ailleurs dans ce sens puisqu'elle ne cherche pas uniquement à comprendre le fonctionnement propre de cette unité, mais elle tente surtout de montrer comment celle-ci trouve sa place dans un espace discursif plus large. C'est aussi ce que font Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt quand ils analysent une forme spécifique d'anecdote, à savoir l'exemplum médiéval [Bremond, Le Goff, Schmitt, 1982]. En effet, s'ils en questionnent la structure avec Claude Bremond, ils s'intéressent également à la situation de communication qui lui donne sens : celle du sermon [1982 : 146-164].

Ils montrent ainsi, tout comme Marie-Pascale Huglo le fait, que l'anecdote a une valeur et une fonction argumentative à l'intérieur du discours dans lequel elle est impliquée et par lequel elle se dévoile. Les premiers en parlent, en effet, comme d'un « argument narratif » [1982 : 28], et la seconde écrit :

« S'il fallait résumer l'objectif de cet essai en une phrase, je dirais qu'il tente d'ouvrir la réflexion sur l'anecdote occidentale moderne conçue aussi bien comme le récit exemplaire d'un événement singulier que comme le récit itérable et singulier d'un événement exemplaire. » [Huglo, 1997 : 37].

archéologique" qui porte à la fois sur les portraits des personnages représentés, sur leurs costumes et sur le mobilier des scènes. » [2007 : 77].

Cette valeur argumentative d'exemplarité, Claire de Ribaupierre la note également quand elle écrit, dans sa contribution introductive à l'ouvrage qu'elle a dirigé sur l'anecdote :

« L'anecdote aime le vivant, l'événement singulier et exemplaire. Aussi les biographies sont-elles pleines d'anecdotes. Soudain, à travers un acte ou deux de la trajectoire d'un homme, on saisit son être entier : à travers un événement singulier, cet être se révèle et nous apparaît dans toute sa puissance. On entrevoit alors une Personne, entière, renversante, stupéfiante d'adéquation avec son être profond. On jouit de cet instant, de cette force que l'on sait illusoire bien sûr, car rarement, presque jamais, un être se présente comme cohérent, ou plus exactement comme transparent. La biographie joue sur cette illusion.

Au détour d'une phrase, dans l'évocation d'un détail, l'individu se trouve là, entier. Cette découverte provoque une joie singulière car elle est lumineuse, elle semble dire : "Oui c'est exactement cela, oui c'est absolument lui" ». [Ribaupierre, 2007b : 29].

L'exemplarité semble donc être une dimension constitutive de l'anecdote et sans elle on ne peut la comprendre. Il faut noter que les trois recherches qui ont été évoquées ci-dessus ont questionné l'anecdote comme récit ; plus précisément encore, comme récit dont une des spécificités est d'être bref.

Or, si l'on veut s'intéresser au légendaire comme forme anecdotique, la question du récit ne va pas de soi. Sans chercher à la résoudre pour le moment (on s'y attellera dans la suite du mémoire de thèse), remarquons simplement que le récit légendaire – en admettant qu'on puisse effectivement parler d'un tel récit – n'est pas toujours explicité. Pour s'en convaincre, examinons les quelques exemples suivants :

*« Il existe à **Pismo Beach** une légende célèbre : celle des palourdes grosses comme une assiette. "C'était il y a bien longtemps", a-t-on l'habitude de vous répondre avec une nuance de nostalgie dans la voix si vous posez la question. »* [La Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 278].

« Bien qu'il se soit taillé une réputation de Robin des Bois et que sa vie ait donné lieu à toutes sortes de légendes, ce fut incontestablement un fieffé bandit. La légende de Rob Roy illustre la confrontation entre la culture clanique des Highlands, sur le déclin, et la culture féodale des Écossais des Lowlands. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 204].

Ici les légendes sont évoquées, mais pas explicitées : l'information « palourdes grosses comme une assiette » ne suffit pas à *faire récit*, pas plus que celle d'un Rob Roy considéré comme « fieffé bandit ». Or, ces individus, j'ai délibérément choisi de les intégrer à mon corpus. La raison en est que je ne cherche pas à étudier la légende sous une quelconque forme narrative isolable, mais bien le légendaire. Et pour définir ce dernier, on pourra dire, à présent, qu'il s'agit du discours à l'intérieur duquel la légende est énoncée (sous forme

synthétique, allusive ou narrative – cela reste à préciser) et qui lui donne sens. Dans le légendaire, la forme narrative peut prendre un aspect singulier comme on vient de le voir dans les deux exemples ci-dessus. Ne pas questionner la place narrative de la légende dans le légendaire, c'est ne pas prendre en compte le caractère proprement communicationnel de celle-ci.

Ce qu'on retiendra, c'est que la valeur discursive que Marie-Pascale Huglo d'un côté et Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt de l'autre, ont identifiée et qui attribue à l'anecdote la fonction d'argument narratif ne peut être importée comme telle, du moins pour le moment, en ce qui concerne le légendaire. On dira ainsi que l'anecdote peut se définir comme un objet du discours, isolable par certains aspects mais nécessairement analysable dans le cadre de son contexte d'énonciation. Autrement dit, on dira que l'anecdote définit une situation de « *brayage* », dont on connaît mieux, selon Jacques Fontanille ses deux dérivés : l'embrayage et le débrayage [2003 (1999) : 96^{sq.}]. Le sémioticien définit ainsi ces opérations discursives :

« L'embrayage a été en général défini comme un ensemble de ruptures d'isotopies (ruptures spatiales, temporelles et actuelles), opposant le Je et le Il, le maintenant et l'alors, l'ici et l'ailleurs. Cette description est juste, mais ne cerne que les conséquences superficielles, et, pour tout dire, que les conséquences textuelles et morphologiques du débrayage. En outre, elle exploite une opération à valeur générale, la rupture d'isotopie, sans spécifier ce qu'il y a de spécifique dans le brayage, c'est-à-dire le changement de position de l'instance de discours. La "prise de position" étant considérée comme le premier acte de discours, instituant un "champ de présence", et le débrayage étant défini comme "changement de position", les diverses ruptures d'isotopies (actuelle, spatiales, temporelles, cognitives, affectives, etc.) associées au débrayage, apparaîtront alors comme des manifestations superficielles de l'opération de base. » [Fontanille, 2003 (1999) : 99].

Avec lui, on comprendra le brayage comme un changement de position de l'énonciateur, qui se manifeste parfois au moyen d'outils linguistiques (ceux du débrayage indéfinis ou ceux de l'embrayage capables de localiser la situation d'énonciation dans l'espace et dans le temps). En parlant de brayage à propos de l'anecdote, je veux donc dire que l'énonciation de cette dernière institue une rupture dans le discours auquel elle appartient, le temps de sa manifestation, en ce sens qu'elle engage une position différente de l'énonciateur relativement au contexte discursif qu'elle désigne et qui la désigne. On le voit dans cet extrait de la biographie de Charlie Parker écrite par Robert George Reisner et cité par Marie-Pascale Huglo :

« Le miracle de Charlie Parker est qu'il semble être arrivé sur terre déjà formé. On dirait que son style s'est établi dès le début [...] Bird jouait toute chose comme si c'était la première fois. Lorsqu'il pratiquait, il jouait un morceau sans s'arrêter puis le reprenait sur un ton différent. Il avait l'habitude de traîner avec des copains plus âgés que lui. Quand il a commencé à tourner autour de la scène à l'âge de quatorze ou quinze ans, on le jetait dehors.

Bill Graham dit de lui : "Il empruntait un instrument à n'importe qui, et c'était toujours son propre son qui finissait par en sortir. Peu importe que la anche soit dure ou souple – il pouvait faire sonner un trombone comme un alto". Un soir, une clef est tombée de son instrument. Il a cassé une cuiller et il en a collé un bout avec du chewing-gum et du scotch pour remplacer la clef. Il a joué le reste de la soirée sans grande différence dans le son. » [Reisner, 1962 : 17, in Huglo, 1997 : 58].

Il n'y a pas, dans ce passage, d'indice traditionnel d'embranchement. Cependant, je pense qu'on peut tout de même parler d'une forme de brayage au sens où, d'un portrait général que l'auteur dresse de Charlie Parker dans le premier paragraphe et dans la première moitié du second, le discours en vient à quelque chose de plus particulier avec l'anecdote. En effet, avant l'énonciation de l'anecdote de ce fameux soir où il remplaça une clef de son instrument au moyen d'une cuillère cassée et d'un chewing-gum, le discours a une portée générale et généralisant indéniable : « lorsqu'il jouait », c'est-à-dire chaque fois qu'il jouait ; « il avait l'habitude », « c'était toujours son propre son ». Avec l'anecdote, c'est un événement spécifique qui est raconté et qui ne présente plus aucun des traits de la généralité. Au contraire, l'anecdote vaut pour sa ponctualité, pour son unicité, et pour sa singularité⁴⁷.

En ce sens, l'anecdote, bien qu'elle soit une forme qui s'inscrit dans la continuité de son contexte discursif (ici, elle vient illustrer le côté « MacGyver » d'un Charlie Parker imperturbable qui possède tous les espaces et tous les sons), institue une rupture fondamentale. Elle est un décrochement énonciatif qui engage une nouvelle situation de discours, le temps de son énonciation. C'est en ce sens qu'on pourra parler de l'anecdote comme d'un *geste discursif*. L'anecdote est un objet de discours qui vient modifier la situation d'énonciation, transformer le champ de présence de l'instance du discours qui, le temps de délivrer celle-ci, institue une nouvelle modalité de communication.

1.3. L'anecdote et la situation de communication

C'est que l'anecdote n'est pas seulement un geste discursif. Elle est, plus généralement, l'institution d'une situation de communication spécifique, comme le montre le travail de Claire de Ribaupierre. Cette dernière commence ainsi par mettre en évidence le fait que

⁴⁷ Notons dans cet extrait ce que l'on avait déjà observé pour le légendaire dans les guides de voyage généralistes, à savoir l'insignifiance de l'anecdote du point de vue sémiotique. En effet, elle ne fait pas ici l'objet d'un traitement sémiotique qui chercherait à singulariser cette unité de discours à l'intérieur du discours plus général qui la délivre et lui donne sens, ne serait-ce qu'au moyen d'une procédure scripto-visuelle qui l'isolait sous la forme d'un paragraphe. Bien au contraire, l'anecdote y est *neutralisée*.

l'anecdote est un récit anonyme. On l'a vu, sans le remarquer, dans l'extrait de la biographique de Charlie Parker écrit par Robert George Reisner : le biographe raconte l'anecdote de la clef, mais ne dit pas de qui il la tient. Et de toute façon, cela importe peu.

Mais ce n'est pas tout. L'anecdote est aussi, comme je le disais ci-dessus, un geste discursif. Elle doit ainsi être racontée de sorte qu'elle fasse mouche dans le cadre du discours qui la soutient et qu'elle soutient. C'est-à-dire, que l'anecdote engage l'instance du discours et qu'elle la met à l'épreuve d'un art de dire. Anonyme, elle doit donc tout autant apparaître comme le travail d'un véritable auteur. Cette aporie, Claire de Ribaupierre la soulève et la résume en écrivant : « Paradoxalement, l'anecdote est à la fois très signée, incarnée par celui qui la dit, et anonyme, collective en quelque sorte. » [2007b : 12].

L'adverbe qui introduit cette proposition a certainement une valeur plus rhétorique que logique. Malgré cela, je pense qu'il faut insister sur le fait qu'il ne s'agit pas vraiment d'un paradoxe. Cette oscillation entre énonciation individuée et énonciation collective est le lot des objets soumis à la répétition : ils sont le bien de tous, mais chacun le fait sien en l'énonçant. Autrement dit, on peut dire que c'est précisément parce qu'elle circule que l'anecdote est un objet culturel qui s'impose comme le résultat d'un processus à la fois anonyme et auctorial. C'est, autrement dit, parce qu'elle « change de mains, comme elle change de bouche » [2007b : 11] que l'anecdote peut-être habitée, le temps de son énonciation, par celui qui la dit. En racontant l'anecdote, chaque auteur lui imprime son style, et se l'appropriant, énonce sa manière d'appréhender le monde et de l'habiter. « L'anecdote permet de donner du sens, de s'appropriier le monde, de le faire sien et de ne pas en être dépossédé : c'est un acte d'individuation. » [2007b : 35].

L'anecdote a donc ceci de spécifique : c'est qu'elle apparaît au monde comme un être de circulation appartenant à tous et donc appropriable par chacun. C'est là la situation de communication qu'elle engendre : en même temps qu'elle permet à son énonciateur de se manifester au monde en tant qu'auteur, elle invite son auditeur ou son lecteur à l'appropriation. Dire l'anecdote, c'est encore isoler un objet dans le discours qui peut éventuellement en servir d'autres, sachant qu'elle ne fait sens qu'en situation contextualisée. C'est livrer à la circulation un être qui postule son silence et son secret, sa marginalité et sa singularité de sorte qu'à chaque énonciation elle fonde, à nouveau, une manière d'être au monde qui la remette en circulation.

Dans le cas du légendaire, parler d'anecdote, comme je le disais plus haut, pose le problème de la forme discursive de l'objet considéré : celle du récit bref. C'est pourquoi, à la notion d'anecdote je préfère celle d'anecdotique. On dira ainsi que le légendaire a quelque chose d'anecdotique en ce qu'il postule son mystère ainsi que son secret et qu'en étant énoncé ces derniers sont rendus publics ; en ce sens, le légendaire peut apparaître comme un seuil. On dira aussi que le légendaire a quelque chose d'anecdotique en ce qu'il procède d'un geste discursif : il apparaît en contexte de discours et c'est en contexte qu'il fait sens. On dira encore que le légendaire a quelque chose d'anecdotique en ce qu'il institue une situation de communication spécifique définie comme un espace de la réappropriation. On dira enfin que le légendaire a quelque chose d'anecdotique en ce qu'il est à la fois insignifiant (en tout cas, il est posé comme tel à l'intérieur du système des valeurs socioculturelles) et extraordinaire (en tant qu'il constitue une mise en événement).

2. LE LEGENDAIRE COMME ETRE CULTUREL ANECDOTIQUE

Cette façon de construire ces objets de recherche que sont l'anecdote et l'anecdotique correspond à une démarche proprement communicationnelle. Plus précisément encore, elle s'inscrit dans un champ spécifique des recherches en sciences de l'information et de la communication. En effet, elle ne part du principe que les objets de notre société circulent dans le but de réaliser une étude médiatique de ces derniers. Elle questionne, en revanche, cette circulation et cherche à la saisir. Autrement dit, la circulation n'est pas un présupposé de départ, mais l'objet même de cette recherche.

Cette proposition théorique s'inscrit donc dans un champ de recherche théorisé par Yves Jeanneret [2008], mais qu'on retrouve aussi chez Joëlle Le Marec [2002]. Dans un premier temps, je vais présenter ces approches. Ce qui me permettra, ensuite, de redéfinir mon objet de recherche en l'inscrivant dans ce champ, notamment au moyen de la notion d'« être culturel » et de celle de « composite » développées par chacun de ces deux auteurs. De cette façon, je pourrai préciser, dans un troisième et dernier temps, les perspectives de recherche que pose cette approche communicationnelle de l'anecdotique en exploitant le concept de « polychrésie » des êtres culturels [Jeanneret, 2008].

2.1. *Qu'est-ce qu'un « être culturel » ?*

Dans l'ouvrage qu'il a écrit sur la « trivialité », Yves Jeanneret définit ce qu'il entend par « être culturel ». Il s'agit d'un objet « créé », « pérennisé » et « partagé » par les hommes [2008 : 13]. Cet objet n'est pas nécessairement tangible. Ainsi, les valeurs morales, les savoirs, les catégories politiques ou encore les expériences esthétiques sont des êtres culturels [2008 : 13]. Selon les propres termes de l'auteur, cette terminologie « fait place à l'indéfini » et c'est à dessein [2008 : 15]. En effet, Yves Jeanneret explique qu'il cherche à rendre compte du caractère diffus des processus sociaux à travers lesquels un être devient culturel. Ainsi, un être culturel est à la fois plus précisément et plus généralement,

« un complexe qui associe des objets matériels, des textes, des représentations et qui aboutit à l'élaboration et au partage d'idées, d'informations, de savoirs, de jugements. Il s'agit de configurations dynamiques qui traduisent l'élaboration historique des ressources et enjeux de la culture pour une société : des postures, des savoirs, des valeurs, qui ne se comprennent pas les uns sans les autres et qui reposent sur une panoplie d'objets et de procédures, sans toutefois se résumer à ce seul inventaire technique » [Jeanneret, 2008 : 16].

Si un être culturel peut donc se définir comme « un complexe » ou « une configuration dynamique », c'est que cette notion construit les objets du monde (au sens large) comme des êtres qui procèdent de et engendrent une circulation sociale et culturelle à travers l'histoire dont ils sont à la fois le produit et le substrat. Autrement dit, parler d'être culturel, c'est construire un certain regard scientifique sur les objets, les pratiques, les représentations, les valeurs, ou encore les savoirs qui considérerait ces derniers comme des êtres en partage, avant tout.

C'est également l'avis de Joëlle Le Marec quand elle mobilise les « composites », tels qu'ils ont été définis en collaboration avec Igor Babou dans le cadre d'une recherche portant sur la bibliothèque de l'ENS Lettres et Sciences Humaines publié en 2003. Pour définir ces objets, les auteurs livrent à leurs lecteurs une série de propositions. Je n'en ai retenues ici que quelques-unes : « Les "composites" caractérisent des situations au sein desquelles des individus mobilisent à la fois la signification d'objets matériels et des représentations, réalisent des actions et mettent en œuvre des systèmes de normes ou des règles opératoires. » [2003].

Les composites seraient, en ce sens, des produits et des résultats de l'exercice de communication, du fait de leur circulation. En effet, « [ils] sont dynamiques : les éléments, actions et normes qui les constituent forment des systèmes se transformant au cours de l'évolution des tâches effectuées par les individus ». C'est donc en situation de communication qu'on peut les observer et les mettre au jour : « Ils sont avant tout des savoirs incarnés dans des situations et des relations entre objets, discours et représentations. » C'est que les composites sont des unités de savoir communicationnel : « Ces composites [...] ne peuvent être saisis que dans des unités socialement pertinentes pour les acteurs : dans le contexte de la bibliothèque, il s'agira de tâches. » [2003].

En somme, les composites sont, à l'instar des êtres culturels, des configurations à la fois diffuses, dynamiques et complexes dont la spécificité est de faire sens en situation contextualisée. Ainsi, à propos du « public », Joëlle Le Marec montre qu'il s'agit d'une notion qui circule tellement à l'intérieur des espaces sociaux qu'elle n'existe qu'à travers une pluralité de sens (celui des institutions culturelles, celui des pouvoirs publics, celui des médias, ou encore celui des individus). La recherche, dit-elle, ne doit pas chercher à se dégager de l'ensemble de ces sens pour fonder un éventuel sens « juste », pas plus qu'elle ne doit

chercher à adopter l'un d'entre eux pour résoudre le problème de la polysémie. En effet, selon elle,

« on peut prendre une voie inverse : ne pas créer l'illusion d'une possible prise de distance sans référence absolue possible "externe" au point de vue de tous les acteurs, mais référer les discours des acteurs et les façons dont s'actualise le statut du public explicitement convoqué par eux, directement aux situations très précises. Le référent est l'analyse de la situation de communication dans laquelle s'actualise le statut du public (donc des positions d'énonciations) et les représentations de la notion (donc des discours). Ce faisant, on utilise le concept de représentations sociales tel que défini par Moscovici non plus à partir de "contenus" de représentations pré-thématisés, dont on observe les actualisations dans des communications (les représentations sociales de la folie, les représentations sociales de la science, les représentations sociale du public), mais à partir des communications elles-mêmes et de ce qu'elles mettent en forme, à partir des situations » [Le Marec, 2002 : 85].

Selon Joëlle Le Marec, il faut donc embrasser la pluralité des significations possibles des objets et comprendre ce qui se joue à l'intérieur de chaque situation spécifique de communication en identifiant et en étudiant les composites qui y sont mobilisés et engendrés. Il s'agit, autrement dit, de tenir compte de la façon dont les composites se font en situation de communication contextualisée plutôt que d'en faire des invariants socioculturels prédéfinis.

Joëlle Le Marec va plus loin. Elle explique ainsi qu'il faut penser l'exercice de la recherche, lui-même, comme un phénomène socioculturel qui participe de la production des composites, par exemple avec la situation d'entretien auprès de membres d'un public. Autrement dit, plutôt que d'isoler le social d'un côté et la science de l'autre, elle cherche à montrer que le social est aussi engendré par les savoirs et les méthodes scientifiques, et à faire la preuve que la réciproque est tout aussi vraie.

Quoi qu'il en soit, on comprend que les composites tout comme les êtres culturels engagent une conception spécifique de la culture. La culture, ce n'est plus seulement le lieu à l'intérieur duquel se manifestent les composites ou les êtres culturels. C'est aussi ce que ces objets et leur circulation engendrent. Elle se définit donc comme un champ mouvant et dynamique d'activités, de représentations, de valeurs ou encore de savoirs qui ne cessent de la fonder en la transformant. La culture, c'est, en somme, un espace de circulation des composites et des êtres culturels et une activité de transformation de ces objets. Bref, elle est l'opération par laquelle les composites et les êtres culturels adviennent de même que le résultat de cette opération.

En ce qui me concerne, j'ai choisi de retenir la notion d'« être culturel » plutôt que celui de « composite ». Et ce, pour deux raisons. La première est qu'on ne peut pas dire que j'ai suivi le projet épistémologique de Joëlle Le Marec qui consiste à penser la dimension sociale des pratiques et savoirs scientifiques. De sorte que, si je prends ces derniers en considération, je n'en fais pas pour autant l'objet de ma recherche. Mais surtout, j'ai choisi la notion d'« être culturel » parce que je m'intéresse plus à la teneur culturelle des objets qu'à leur hétérogénéité. Cette dernière retient mon attention, mais dans la mesure seulement où elle dit quelque chose, ou du moins permet de dire quelque chose, de la culture.

2.2. Le légendaire : un « être culturel » anecdotique

Le légendaire gagne beaucoup à se définir comme un être culturel. Pour montrer cela, je veux prendre un exemple tiré des guides de voyage généralistes. J'ai choisi de revenir sur un certain extrait qui présente le monstre du Loch Ness dans le guide *Loney Planet* dédié à l'Écosse. Il s'agit d'un encadré portant sur le loch et retranscrit ci-dessous dans son intégralité. Je ne souhaite pas en faire l'analyse, mais simplement l'utiliser comme source :

Etrange spectacle sur le loch Ness

Le folklore des Highlands regorge d'histoires de créatures étranges vivant dans les lacs et les cours d'eau, tel le *kelpie* (cheval aquatique) qui trompe les voyageurs mal avisés pour mieux les conduire à une issue fatale. Plus récente, l'allusion à un "monstre" remonte à un article publié dans l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933 sous le titre "Strange Spectacle on Loch Ness".

L'article narre l'aventure d'Aldie Mackay et de son époux, témoins de turbulences sur le loch : "La créature s'est ébrouée avant de plonger pendant une bonne minute ; son corps ressemblait à celui d'une baleine et l'eau écumait et bouillonnait comme dans un chaudron."

L'anecdote fut bientôt reprise par les journaux de Londres, déclenchant toute une série d'"apparitions" cette année-là, dont la rencontre faite sur la terre ferme le 22 juillet 1933 par des touristes, M. et Mme Spicer, rapportée cette fois encore l'*Inverness Courier* :

"C'était horrible, tout à fait effrayant. A moins de 500 m de nous ondulait une sorte de long cou, bientôt suivi d'un énorme corps massif. L'ensemble devait mesurer entre 7 et 9 m, d'une couleur gris foncé type éléphant. Il a traversé la route par à-coups, mais nous ne pouvions pas voir ses membres. J'ai eu beau courir vers lui, il avait disparu dans le loch avant que j'arrive sur place. Dans l'eau, rien ne bougeait. Je suis un homme sensé, mais je suis prêt à jurer sous serment que nous avons vu la bête du Loch Ness. Je suis sûr que cette créature est un animal préhistorique."

La tentation était trop forte pour les journaux londoniens. En décembre 1933, le *Daily Mail* envoie sur place Marmaduke Wetherall, cinéaste et chasseur de gros gibier, chargé de traquer la bête. Il trouve très rapidement des empreintes de pas "reptiliennes" sur les bords du loch, qui se révéleront avoir été fabriquées grâce à un pied d'hippopotame naturalisé (sans doute un porte-parapluies pour l'anecdote). Puis, en avril 1934, paraît la célèbre photo d'un "monstre au long cou", prise par le colonel Kenneth Wilson, un chirurgien de Harley St, pourtant de bonne réputation. La presse se déchaîne. La suite de l'histoire, tout le monde la connaît.

Mais voilà qu'en 1994, le beau-fils de Wetherall, Christian Spurling, âgé de 90 ans, révèle que le fameux cliché de Nessie est le résultat d'un canular monté par son beau-père avec l'aide du bon docteur Wilson. Il y en a bien, aujourd'hui, pour affirmer que la révélation de Spurling est elle-même un canular. Et, ironie de l'histoire, le chercheur à l'origine de la révélation de la supercherie continue à croire mordicus en l'existence du monstre.

Canular ou pas, l'histoire la plus rocambolesque reste sans doute celle de cette mini-industrie touristique apparue sur les bords du Loch Ness autour d'un monstre fantasmagorique.

*Encadré du guide Lonely Planet Écosse portant sur le monstre du loch Ness,
[Lonely Planet Écosse, 2008 : 332].*

Dans cet encadré, on voit, pour ainsi dire, l'être culturel « légende du Loch Ness » en train se faire sous nos propres yeux. Ce qui est dit, c'est que cet être dont on connaît aujourd'hui la « tête » vient de très loin : au départ, un être du folklore local qu'on retrouve sous d'autres formes et d'autres noms dans les régions voisines et qui connut une véritable carrière médiatique dans la première moitié du XX^e siècle jusqu'à sa pleine consécration touristique il y a quelques années. L'encadré fait cependant l'impasse sur la résistance monstrueuse aux technologies marines comme celle du sonar par exemple, alors qu'il s'agit d'un moment phare de l'épopée du monstre.

Quoi qu'il en soit, il semble que ce soit une série d'acteurs, de discours, de pratiques qui font du loch Ness ce que nous avons en partage aujourd'hui : des techniques marketing

de production d'une « image » locale, aux stratégies médiatiques de la trouvaille du scoop, en passant par les survivances des traditions, ou les tactiques individuelles d'accession à la « gloire », on voit comment ces êtres culturels que sont la légende et son monstre ont changé et se sont transformés pour devenir ce qu'ils sont.

On voit aussi comment l'existence de ces stratégies dans l'espace socioculturel a engendré de nouvelles pratiques : scientifiques et techniques (notamment avec le sonar destiné à en trouver la trace), mais aussi économiques (avec l'industrie touristique qui a poussé tout autour du loch ces dernières années et qui repose sur un projet proprement « insensé » : celui de faire visiter un site touristique dans lequel il n'existe peut-être pas de monstre...), ou bien amateurs, documentaires et technologiques (et pour s'en convaincre, il suffit de taper les mots « Loch Ness » dans Google et de naviguer sur les sites dédiés au monstre), ou encore créatives (souvenons-nous de Tintin sur son *Île Noire* ou de *La Vie privée de Sherlock Holmes* réalisé par Billy Wilder, etc.).

Parce que le monstre a circulé dans sa forme discursive, parce qu'il a été l'objet de représentations, d'idéologies et parfois même de fantasmes divers, parce qu'il a fait et continue de faire débat dans le monde des savoirs, et pour bien d'autres raisons encore, il est un être culturel. Bien sûr, certains moments de sa circulation ont eu des effets plus pérennes que d'autres. Ainsi, si son iconographie a été fixée dans les années trente au moyen du soi-disant « trucage photographique » du colonel Wilson et qu'elle structure aujourd'hui les représentations, on oublie bien plus volontiers que saint Columba l'a rencontrée en chemin.

Par ailleurs, il est clair que le cas du monstre du Loch Ness est particulier en ce sens qu'il s'agit d'un monstre qui connut une notoriété à laquelle peu d'êtres légendaires auront la chance d'accéder. Mais cela ne vient pas contredire le fait que le légendaire puisse être considéré comme un être culturel de manière générale. Au contraire, cela montre que les êtres culturels ont des *destinées sociales*, des vies culturelles qui leur sont propres. Certains d'entre eux, seulement, accèdent aux rangs d'êtres culturels « mondialisés ». Quant aux autres, ils circulent dans des espaces plus réduits ; ce qui ne veut pas dire qu'ils n'ont pas de carrière sociale et culturelle.

En somme, la meilleure façon de nommer l'objet que je construis en parlant du légendaire, c'est de parler d'être culturel ; en précisant, cependant, qu'il s'agit d'*un être culturel*

anecdotique. En effet, adjoindre l'adjectif, cela permet de préciser un certain nombre de spécificités de cet être culturel qu'est le légendaire. D'abord, cela permet de nommer la modalité de circulation du légendaire *dans* l'espace social et sa modalité de production *de* l'espace social (entre secret et publicité). Par ailleurs, cela permet d'identifier sa modalité de manifestation ou de représentation (discrète ou marginale), mais aussi son univers de valeurs (largement liées à l'insignifiance). En outre, cela permet d'insister sur le fait que le légendaire est un être du dire, un objet discursif qui vient rompre le cours d'une quiétude (en prétendant dire l'extraordinaire de sorte qu'il renouvelle le positionnement de l'énonciateur à l'intérieur de la situation de communication qu'il a instituée).

2.3. Le légendaire et la « polychrésie » anecdotique

Une des spécificités des êtres culturels, c'est d'être « polychrésiques ». Issue du grec « krèsthai » signifiant « user de », cette formation linguistique cherche à rendre compte du fait que les objets sont réappropriés et sont sans cesse pris « dans un large spectre de logiques sociales différentes » [Jeanneret, 2008 : 83].

La polychrésie, on la rencontre par exemple quand on s'intéresse à la médiation de la poésie réalisée par les manuels scolaires tels qu'ils ont été étudiés par Roger Fayolle [2009 (1972)]. Yves Jeanneret revient ainsi sur l'étude menée par ce dernier. Pour mieux rendre compte de ce qu'il retient de cette étude, je souhaite la présenter succinctement. L'objectif de Roger Fayolle est de montrer comment l'histoire de l'enseignement de la littérature a contribué à faire de l'œuvre de ce poète « maudit », isolé et souvent décrié de son vivant qu'était Charles Baudelaire un fragment du corpus des œuvres dites « classiques » de nos jours. Pour ce faire, il s'intéresse à une cinquantaine de manuels parus sur une période d'un siècle à peu près, allant de la seconde moitié du XIX^e siècle à la seconde moitié du XX^e. Il montre qu'au début de cette période, Charles Baudelaire était peu cité et quand il l'était, l'appréciation qu'en faisaient les auteurs des manuels était souvent négative : si on lui reconnaissait une certaine maîtrise du phénomène poétique, on condamnait par ailleurs le caractère immoral de son œuvre qui s'imposait comme un exemple immonde à ne suivre sous aucun prétexte.

La reconnaissance progressive de ses pairs, mais aussi l'affaire des manuels d'histoire littéraire de 1922 qui plaça l'œuvre de Charles Baudelaire au centre de l'attention,

contribuèrent à modifier le point de vue des auteurs de manuels sur le poète⁴⁸. Ce changement s'est accompagné de transformations plus profondes. Ainsi, la figure même du poète s'est vue modifiée : il n'est plus un écrivain ; il est un être dont la sensibilité à fleur de peau trouve, dans la forme poétique, une modalité d'expression. Et ce n'est pas tout. Les fonctions socioculturelles en situation pédagogique de la poésie se trouvent elles-mêmes transformées : il ne s'agit plus de produire, sous forme esthétique, des modèles moraux et éthiques qui permettraient d'aider la jeunesse à « bien raisonner », mais de faire de la poésie un terrain de ce qu'on appelle la culture générale. Autrement dit, la poésie devient un objet que l'on s'autorise à aimer pour lui-même et qui permet de « s'enrichir » du point de vue personnel.

Ce qu'Yves Jeanneret retient notamment de cette analyse, c'est qu'on peut parler, dans le cadre de cette étude, d'une mise en usage polychrétique d'une figure du littéraire qui sert à la fois des objectifs pédagogiques et des objectifs sociaux en tant que dispositif méta-réflexif (permettant de « dire quelque chose du monde social » [Bourgatte, 2008]). En somme, pour définir la polychrésie, Yves Jeanneret met au jour le fait que l'on puisse identifier au moins deux projets d'usage à l'intérieur des manuels qui existent simultanément, et que de cette simultanéité, il faut tenir compte si l'on veut comprendre la façon dont la figure du littéraire circule.

Autrement dit, la polychrésie, c'est le fait qu'un même objet soit mis en usage selon des logiques différentes. Ainsi définie, elle « caractérise, non un phénomène exceptionnel ou déviant, mais la vie normale d'un être culturel : elle tient à la pluralité de ses usages sociaux, eux-mêmes abordés à partir des enjeux qu'ils peuvent mobiliser » [Jeanneret, 2008 : 84]. C'est que les êtres culturels sont des êtres de circulation. Or, la circulation peut se définir comme une somme de gestes d'appropriation qui, pour chacun, procède ou engage des enjeux, des techniques, des représentations ou encore des valeurs différentes. Ces différences ou, si on les considère ensembles, ces divergences engagent en ce sens ce qu'Yves Jeanneret appelle le phénomène de l'altération. L'altération serait « le processus qui veut qu'en se déplaçant dans la société les idées et les textes ne cessent de se transformer » [2008 : 87]. Pour Yves Jeanneret, cette altération n'est pas un phénomène négatif. Autrement dit, les idées et les

⁴⁸ Cette affaire a commencé avec une série d'articles publiés dans la *Revue de France* en 1922 par un romancier et critique du nom de Fernand Vandérem. Ce dernier y dénonçait le sort réservé dans les manuels aux poètes modernes en insistant particulièrement sur le cas de Charles Baudelaire. La polémique qu'il souleva eut un grand retentissement auprès d'autres revues et journaux, mais aussi auprès des universitaires et finit même par atteindre le monde politique. [Faryolle, 2009 (1972) : 216-217].

textes ne perdent rien en étant altérés. Au contraire, ils gagnent leur statut d'objets culturels : « On peut en effet admettre que, s'il peut y avoir des textes intacts – ceux-là seulement que leurs auteurs gardent secrets – il n'existe de culture qu'altérée. » [2008 : 87]. Ainsi, l'altération est le propre de la culture. Cette idée, on la rencontre souvent lorsque l'on s'intéresse à la culture et à la tradition dites « orales » [Goody, 1979 ; Lenclud, 1987 ; Pouillon, 1977]. Marcel Detienne la reprend, d'ailleurs, lorsqu'il étudie la mythologie :

« [La littérature de tradition orale], veuve d'auteurs-propriétaires de leurs textes et privée des œuvres qu'en attend notre culture d'obédience philologique, n'est pas faite pour être lue, pas davantage pour la simple récitation : elle est faite pour être répétée. Plus précisément, c'est dans la répétition qu'elle se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variantes d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire. Le monde de la répétition est aussi celui de la variation. » [Detienne, 1981 :80].

Marcel Detienne montre, ici, que la variation, ou ce qu'Yves Jeanneret nomme l'altération, est un phénomène culturel au sens fort. C'est, en somme, le processus par lequel les objets traversent l'histoire et les sociétés pour être institués comme objets de culture. La proposition d'Yves Jeanneret va plus loin que celle de Marcel Detienne puisqu'elle ne se limite pas à la tradition orale. L'auteur s'intéresse en effet à tous les types de communication, qu'elles soient écrites et/ou orales, et pourquoi pas non-verbales.

Par ailleurs, chez ce dernier, comme on l'a déjà dit, l'altération ne décrit pas uniquement un processus. Elle s'impose comme la construction d'un regard sur le social et la culture. Ainsi, la culture est, en propre, un espace de l'altération et c'est en tant que telle qu'elle doit être saisie. Autrement dit, et pour revenir à la polychrésie, la culture est un espace polychrétique : ce qui a pour conséquence qu'elle soit un objet constamment altéré et qu'elle soit, en même temps, le processus de cette altération.

Ainsi, parler du légendaire comme d'un *être culturel*, c'est considérer cet objet selon plusieurs aspects. C'est d'abord affirmer qu'il s'agit d'un être de circulation. C'est en ce sens soutenir qu'il est polychrétique, c'est-à-dire réappropriable et réapproprié tout au long de sa destinée socioculturelle. C'est enfin considérer cet objet comme le résultat d'un processus d'altération constant dû au fait même de sa circulation.

Parler du légendaire comme d'un *être culturel anecdotique*, c'est en outre penser ce légendaire du point de vue d'une circulation qui reposerait sur une représentation du mouvement de l'obscurité vers la lumière, du secret vers sa publicité. C'est aussi s'intéresser

aux modalités du dire du légendaire et à la façon dont il est investi et approprié par les discours qui lui donnent sens, notamment dans le cadre de son statut d'argument discursif. Autrement dit, c'est questionner les valeurs et les représentations dont il est l'enjeu dans la chaîne des discours. C'est enfin embrasser la variation et questionner les stratégies d'individuation de ceux qui disent l'anecdotique.

3. LES APPORTS DE L'APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DU LEGENDAIRE

Il convient peut-être à présent de poser la question qui fâche : pourquoi passer par là pour définir le légendaire dans les guides de voyage ? Qu'est-ce que la notion d'anecdotique définie du point de vue communicationnel peut apporter dans le champ de la recherche sur le légendaire et ses formes connexes ? C'est à cette question que je souhaite répondre dans cette partie en montrant que l'approche communicationnelle du légendaire comme anecdotique vient compléter les principales recherches portant sur cet objet ou d'autres types d'objets qui lui sont proches.

Dans le cadre de ma recherche, pour définir le légendaire j'ai souhaité puiser dans des études portant sur des objets similaires de plusieurs points de vue. J'ai ainsi regardé du côté des légendes dites « urbaines », « contemporaines » ou « modernes » [Campion-Vincent & Renard, 2002 (1992)], mais aussi du côté de la rumeur [Morin, 1969 ; Kapferer, 1995 (1987)]. Ou encore des contes [Soriano, 1977 ; Propp, 1970 (1928)]. Parmi tous ces travaux, je n'ai trouvé que très peu de projets épistémologiques qui pouvaient faire écho au mien.

Dans le but de justifier cette dernière proposition, je reviendrai d'abord sur la façon dont certains de ces objets ont été étudiés en insistant particulièrement sur des approches qui se sont concentrées sur des objets proches de ce que j'appelle le légendaire ou dont les méthodologies rejoignent, d'une certaine manière, celle du projet que j'ai développé. Dans un second et dans un troisième temps, je ferai le point sur deux questions qui accompagnent souvent l'étude de ce type d'objets (à savoir, celle de la valeur socioculturelle et scientifique de ces objets d'un côté, et celle de la véracité des faits qu'ils rapportent de l'autre). C'est que je souhaite me positionner par rapport à ces questions afin de mieux préciser les spécificités de mon approche communicationnelle et la pertinence de l'insertion de la notion d'anecdotique.

3.1. Les approches des « formes triviales simples »

L'expression « forme simple » est empruntée à la traduction française du titre d'un ouvrage d'André Jolles [1972 (1930)]. Selon ce dernier, les formes simples sont des objets de langage qui n'appartiennent pas vraiment au domaine de l'art et qui pourtant procèdent, comme ce dernier, d'un travail du langage. C'est en ce sens qu'elles seraient « simples ». Ainsi, les légendes et les mythes, mais aussi les devinettes ou encore les locutions et traits d'esprit sont des formes simples. Et si on peut parler de ces objets comme des « formes », c'est qu'à

l'intérieur de chacun de ces ensembles, on trouve des « semblables » qui se fondent et qui rendent leur ensemble d'appartenance cohérent et valide. L'expression « formes simples » me semble en ce sens appropriée pour désigner dans un grand ensemble les légendes, les contes, les rumeurs et autres formes brèves soumises à la circulation et qui, malgré cette circulation ou à travers elle, parviennent à garder les spécificités de leur forme.

Cependant, la terminologie « formes simples », si elle insiste sur l'usage du langage dont ces formes procèdent (un usage qui ne serait autre, disons, qu'esthétique au sens d'artistique), elle ne rend pas compte de ce qui fait la spécificité de ces formes, à savoir leur circulation. Pour intégrer cette spécificité à la désignation générique de ces objets, je propose d'adjoindre à cette terminologie le terme « trivial » au sens d'Yves Jeanneret. Ce dernier, dans l'introduction de son ouvrage *Penser la trivialité. Volume I, la vie triviale des êtres culturels* [2008], définit la trivialité en ces termes :

« J'use ici de la notion de trivialité comme d'une catégorie descriptive. Parler de trivialité ne signifie pas qu'on s'intéressera particulièrement au banal, à l'éculé, ou encore au bas. Mais plutôt qu'on prendra la culture par un certain côté : par le fait que les objets et les représentations ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes. Ce choix n'est pourtant pas absolument neutre. Il suggère que ces objets s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux. Et même qu'ils deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative. »
[Jeanneret, 2008 : 14].

La trivialité, il faut donc la comprendre, non pas comme un jugement péjoratif appliqué à certains objets, mais en partant de son étymologie latine, dans le sens de *carrefour*. Elle désigne ainsi le fait de la circulation des objets en général et celui de leur transformation au gré de cette circulation, et institue, du même coup, un regard sur la culture qui doit être saisie, précisément comme un espace de circulation et de transformation tout comme le résultat de ces dernières. On dira donc que le légendaire, le conte, le mythe, la fable, le proverbe, ou encore le trait d'esprit sont des *formes triviales simples* en ce qu'ils se définissent par un certain usage « simple » du langage qui fait de ces objets des êtres appropriables et appropriés, donc triviaux. On comprendra donc que les deux adjectifs « simple » et « trivial » ne renvoient pas du tout à la même chose. Et on comprendra, par ailleurs, qu'aucun de ces termes ne cherche à juger de la qualité ou de la valeur des objets qu'ils qualifient⁴⁹.

⁴⁹ J'ai présenté à diverses reprises le travail d'Yves Jeanneret en prenant soin de réserver le terme de « trivialité ». Pourtant, la place de la trivialité est centrale dans son travail. En effet, c'est la trivialité qui est au cœur de sa recherche et qui en constitue l'objet constant. Les « êtres culturels » comme la « polychrésie » ne sont, en réalité, que des outils scientifiques qui permettent de saisir le phénomène socioculturel de la circulation des objets, c'est-à-dire la trivialité.

Ainsi, on désignera sous ce nom de « formes triviales simples » l'ensemble des genres discursifs évoqués dans l'introduction de cette partie, à savoir le conte, la rumeur, ou encore le fait divers, mais aussi le légendaire. Si j'insiste sur ces formes, c'est parce que cette étude s'inscrit, non pas dans le champ des recherches sur le légendaire, mais bien dans celui que j'ai choisi d'appeler *le champ des formes triviales simples*.

Dans le but de me positionner à l'intérieur de ce champ, je n'ai retenu que quelques approches de ces formes qui pouvaient présenter un quelconque rapport de similitude ou de complémentarité avec le projet que j'ai souhaité développer. Ces dernières ont été sélectionnées selon deux critères, comme je le disais plus haut : celui de l'objet qu'elles ont étudié et/ou celui de leur méthode. La première des formes triviales simples que je souhaite évoquer et par rapport à laquelle je veux me positionner, c'est la « légende contemporaine », telle qu'elle fut étudiée par Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard dans le cadre d'une étude d'ordre sociologique. Ces derniers ont cherché, à la façon d'Edgar Morin et de sa *Rumeur d'Orléans* [1969], à comprendre les raisons de la circulation de ce qu'ils ont identifié comme un folklore moderne en creusant particulièrement du côté des peurs, des angoisses et des fantasmes sociaux. Leur approche sociologique ne s'intéresse donc pas à la légende dans sa dimension discursive. Certes, ils questionnent le contenu des récits légendaires mais pour en fonder la raison d'être psychosociale comme ils le disent dans l'introduction de leur ouvrage :

« Pour chaque chapitre, après la narration d'un récit type ou d'un scénario résumant l'histoire, nous en présentons les principales variantes et en notons les traits permanents. Puis nous nous interrogeons sur le degré de véracité de ce récit, sur ce qui le rend plausible et crédible, sur les mélanges de réalité et de fiction qu'il contient. Nous explorons ensuite le contexte socio-culturel de sa diffusion : quand et où s'est-il répandu ? Qui le diffuse ? Nous passons enfin à l'interprétation des motifs et des thèmes. »
[Champion-Vincent, Renard, 2002 (1992) : 18].

Cette approche est d'une richesse certaine puisqu'elle se veut à la fois folklorique, historique, sociologique et psychanalytique. Toutefois, elle ne prend pas en compte la dimension sémiotique du discours. D'ailleurs, le discours n'y est même pas abordé comme une forme. Je veux dire par là que Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard ne s'intéressent pas à la forme discursive des légendes considérées puisqu'un « scénario » général suffit, dans le cadre de leur approche, à identifier le « type » du récit légendaire.

L'approche sémiotique des formes triviales simples, on la rencontre en revanche dans un numéro de la revue *Protée* portant sur la rumeur [Semujunga, 2004a]. Josias Semujunga y revient sur l'absence – et le manque dû à cette absence – d'une approche sémiotique de la rumeur. Il explique ainsi que les recherches sur la rumeur n'ont pas questionné le discours de la forme :

« Qu'il s'agisse des études sociologiques, qui se basent sur leur contenu ou celles, issues de la psychologie béhavioriste, qui les considèrent comme des réponses individuelles aux différentes peurs collectives en cours dans une société, il est frappant de constater que les rumorologues ont restreint l'étude des rumeurs aux seuls contenus, négligeant ainsi le discours qui les subsume. Il est étonnant que même le structuralisme, qui en prenant la conception du récit comme objet autonome, dont la spécificité résidait principalement dans les structures, ne semble pas avoir influé sur les études sur la rumeur. » [Semunjunga, 2004b : 5].

Le projet de ce numéro est ainsi de procéder à l'analyse sémiologique d'un objet considéré comme « un phénomène avant tout discursif » [Semujunga, 2004b : 5]. Il ne s'agit donc pas de réaliser une analyse formelle ou structurale des formes triviales simples comme le firent Vladimir Propp [1970 (1928)], ou encore Claude Bremond [1973, 1982].

Cependant, ce projet partage quelque chose avec ceux qui viennent d'être évoqués : il s'agit d'une approche de la forme comme récit. En effet, l'objectif de ce numéro est de « tirer la rumeur de la pesanteur du jeu de la clinique pour la relier au domaine du discours, faisant ainsi de l'analyse discursive un exercice d'élucidation du fonctionnement des récits » [Semunjunga, 2004b : 5]. On comprend donc que cette recherche collective questionne la part discursive du récit rumoral. Et c'est sans doute là la limite de ce projet au regard du mien. On revient ici sur cette question du récit qui ne me semble pas aller de soi, et qui, au contraire, réduirait le légendaire à la légende quand il s'agit précisément d'ouvrir cette dernière au discours. Je pense, en effet, qu'analyser la dimension discursive d'un éventuel récit pour le comprendre comme un fait de culture, c'est évacuer la possibilité que le récit, s'il en est, soit évoqué autrement que sous une forme narrative.

Cette question s'est d'ailleurs posée dans la recherche de Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard. Ils expliquent ainsi dans leur introduction qu'on peut distinguer trois niveaux de rumeurs : les rumeurs qui tiennent en une phrase (« l'actrice X a le sida, Elvis Presley est toujours vivant » [2002 (1992) : 10]) ; les légendes structurées en récits ; et enfin, les mythologies qui se définissent comme des sortes d'épopées et qui font sens parce qu'elles se composent d'une série de récits (« disparitions dans le triangle des Bermudes, enlèvements

par des extraterrestres, complots de la Mafia ou de la CIA » [2002 (1992) : 10]). Parmi ces trois niveaux, les auteurs choisissent d'évacuer le premier et le troisième pour ne considérer que le deuxième, le niveau rumorale. Il s'agit d'un choix méthodologique et épistémologique. Je me demande, cependant, ce qu'ils perdent à ne considérer que des récits isolés et isolables.

Dans le cadre d'une approche qui cherche à comprendre le phénomène de la circulation des formes triviales simples, ce choix ne saurait être pertinent. La raison en est précisément que, comme le notent les auteurs, « les histoires passent d'un niveau à l'autre » [2002 (1992) : 10] et que l'existence de différents niveaux et les changements à l'intérieur de ces niveaux (qu'on les valide dans la forme de cette typologie ou dans une autre) doivent être pris en compte. C'est ce qui manque au projet sémiotique de l'étude de la rumeur lancé par *Protée*.

3.2. Le problème de la valeur sociale et scientifique des formes triviales simples

Il y a, par ailleurs, deux grandes questions que les formes triviales simples amènent avec elles quand elles sont étudiées. La première concerne leur valeur sociale et la seconde leur prise sur le réel. Je souhaite revenir sur chacune de ces questions afin de me positionner par rapport à elles. Dans cette sous-partie, je ne m'intéresserais qu'à la première. Quant à la seconde, elle sera traitée dans la sous-partie suivante.

Quand les chercheurs étudient ces formes triviales simples, la question de leur valeur finit presque toujours par se poser. C'est que ces formes interrogent la légitimité culturelle de ces objets, mais aussi la légitimité scientifique des études portant sur ces objets : doit-on considérer, comme Bernard Le Bouyer de Fontenelle par exemple, qu'on ne trouvera, dans ce qu'il appelle les « fables », que « l'histoire des erreurs de l'esprit humain » [1989 (1724) : 202] ?

Si cette proposition nous semble aujourd'hui insoutenable, c'est que la question de la légitimité des « fables » pose, en réalité, une question bien plus profonde : il s'agit de la question, devenue morale et éthique aujourd'hui, du regard porté sur l'histoire, la culture et l'histoire culturelle. En effet, la défense de cette thèse suppose une compréhension de l'histoire culturelle en terme d'évolution et de progrès portée par l'idée d'une construction linéaire de l'histoire. Cette thèse, devenue indéfendable depuis l'institution de l'anthropologie

notamment, se voit réfutée, par exemple avec Marc Soriano et son ouvrage sur *Les Contes de Perrault*, sous-titré *Culture savante et traditions populaires* [1977 (1968)]⁵⁰.

Cette autre conception de la culture et de l'histoire est devenue, plus généralement, une norme scientifique. Mais il semble que cette dernière ait une sorte d'effet pervers. Les chercheurs l'auraient ainsi identifiée comme un véritable cheval de bataille dont ils tenteraient de se saisir pour condamner des approches passéistes qui considéreraient les formes triviales simples comme des objets scientifiquement impurs. Ainsi, en réponse à cette approche, les chercheurs s'organisent pour produire une poétique scientifique du refoulement de la valeur – au mieux –, condamner ces approches légitimistes et impérialistes, ou procéder – au pire – à une victimisation de ceux qui travaillent sur les formes triviales simples, c'est-à-dire à une victimisation d'eux-mêmes.

Il me semble que lorsqu'on s'attaque à des objets qui font « débat » ou, plus précisément, à des objets dont on énonce l'originalité en entretenant un éventuel débat, l'approche la plus pertinente dans une perspective communicationnelle consiste, non pas à se questionner sur la légitimité des problèmes soulevés et des arguments convoqués en y prenant part, mais bien à accepter et reconnaître que l'objet dont on parle se caractérise notamment par le fait qu'il circule à l'intérieur de polémiques diverses. Autrement dit, il ne faut pas chercher à savoir dans quelle mesure le légendaire est un objet légitime ou non du point de vue culturel comme du point de vue scientifique, mais il faut s'appliquer à tenir compte du fait que le légendaire puisse faire débat, ou encore qu'il s'agisse d'un objet dont la pesanteur est telle qu'il peut être impliqué dans des polémiques plus générales portant sur l'histoire et la culture.

3.3. La question de leur « vérité »

Quant à la question du vrai/faux et de la vérité/fiction des formes triviales simples, et plus particulièrement du légendaire qui a pour spécificité d'être « inspiré de faits réels », comme on

⁵⁰ Dans cet ouvrage, Marc Soriano cherche à étudier le merveilleux qu'il aborde comme un espace de confrontations et d'affrontements entre la culture savante et la culture populaire. De cette étude appliquée aux contes attribués à Charles Perrault, il ressort que ces deux cultures, en ce qui concerne ces contes, entretiennent des relations constantes, notamment au cours du processus de collecte puis, plus tard de leur récitation. Ce qui fait d'ailleurs dire à Jacques Le Goff dans la rubrique « Débats et combats » d'un numéro de la revue des *Annales* et qui portait sur l'ouvrage de Marc Soriano : « Je crois en particulier qu'un des grands intérêts de cette confrontation de culture savante et culture populaire, c'est d'amener à réviser toutes les idées traditionnelles, toute la méthodologie sur les influences, et à abandonner la notion d'un développement linéaire de l'histoire de la culture. » [Le Roy Ladurie, Burguière, Soriano & Le Goff, 1970 : 653].

le dit souvent, on la rencontre dans de nombreuses recherches comme dans celle, citée plus haut, de Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard.

Étant donné la perspective selon laquelle j'ai choisi d'orienter mon étude, cette question n'a pas de réelle pertinence. En effet, savoir dans quelle mesure un monstre est « réellement » apparu dans le Loch Ness, cela ne m'aidera pas à comprendre la façon dont le légendaire circule, à étudier les valeurs sociosymboliques auxquelles on l'associe, et à étudier la façon dont il est dit ainsi que les procès de son énonciation.

Par ailleurs, cette approche règle, sans même peut-être sans rendre compte, un problème épistémologique fondamental et qui a fait couler beaucoup d'encre : celui de l'existence d'une éventuelle vérité scientifique absolue. Je ne saurais en aucun cas prétendre pouvoir apporter une réponse à une question si complexe. Cependant, je pense qu'il faut être précautionneux avec ce problème de la « vérité ». Et à mon sens, Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard, qui partent du principe qu'on peut la débusquer, ne la questionnent pas assez profondément. C'est pourquoi je souhaite présenter une dernière recherche qui s'est elle aussi intéressée à cette question, mais d'un point de vue différent. Il s'agit d'une étude de Paul Veyne présentée dans l'ouvrage *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* [1983]. Il y montre que la question du vrai et/ou du faux des récits légendaires ou mythiques n'a pas véritablement de sens :

« Le paradoxe est trop connu pour qu'il convienne d'insister : si l'on professe que les légendes transmettent souvent des souvenirs collectifs, on croira à l'historicité de la guerre de Troie ; si on les tient pour des fictions, on n'y croira pas et en interprétera autrement les données très équivoques des fouilles archéologiques. » [Veyne, 1983 : 27].

L'historien explique ainsi que la question du vrai/faux repose en réalité sur des conceptions historiques, c'est-à-dire ici culturelles, de ce qu'est la vérité. Ce qu'il faut, c'est donc s'intéresser au fait que les objets puissent circuler en étant soit vrais, soit faux, soit parfois entre les deux⁵¹ :

⁵¹ Cette possibilité pour un objet de croyance d'être à la fois vrai et faux constitue d'ailleurs le point de départ de l'ouvrage de Paul Veyne – comme d'ailleurs celui de sa recherche –, qui commence par les propositions suivantes : « Comment peut-on croire à moitié ou croire à des choses contradictoires ? Les enfants croient à la fois que le Père Noël leur apporte des jouets par la cheminée et que ces jouets y sont placés par leurs parents ; alors croient-ils vraiment au Père Noël ? Oui, et la foi des Dorzé n'est pas moins entière ; aux yeux de ces Éthiopiens, nous dit Dan Sperber, "le léopard est un animal chrétien, qui respecte les jeûnes de l'Église copte, observance qui, en Éthiopie, est le test principal de la religion ; un Dorzé n'en est pas pour autant moins soucieux de protéger son bétail le mercredi et le vendredi, jours de jeûne, que les autres jours de la semaine ; il tient pour vrai, et que les léopards jeûnent, et qu'ils mangent tous les jours ; les léopards sont dangereux tous les jours : il le sait d'expérience ; ils sont chrétiens : la tradition le lui garantit". Sur l'exemple de la croyance des Grecs pour leurs mythes, je m'étais donc proposé d'étudier la pluralité des modalités de croyance : croire sur parole, croire d'expérience, etc. Cette étude m'a, à deux reprises, projeté un peu plus loin. » [1983 : 111].

« Comment a-t-on pu croire à toutes ces légendes et y a-t-on cru vraiment ? La question n'est pas d'ordre subjectif : les modalités de croyance renvoient aux modes de possession de la vérité⁵² ; il existe une pluralité de programmes de vérité à travers les siècles, qui comportent différentes distributions du savoir, et ce sont ces programmes qui expliquent les degrés subjectifs d'intensité des croyances, la mauvaise foi, les contradictions en un même individu. Nous en croyons Michel Foucault : l'histoire des idées commence vraiment quand on historicise l'idée philosophique de vérité. » [Veyne, 1983 : 39].

On connaît la fascination et le respect de Paul Veyne pour Michel Foucault et on sait qu'il partage, notamment, son point de vue sur l'histoire. Il revient d'ailleurs fréquemment sur la façon dont ce dernier aurait « révolutionné » la discipline [2008 ; 2007 (1978) ; 1995]. Exégète convaincu, il explique que Michel Foucault ne questionnait pas, à l'instar de la grande majorité des historiens de l'époque, d'éventuels invariants de l'histoire. Il essayait, au contraire, de s'en débarrasser pour penser la façon dont les discours participent de la production des objets du monde en montrant que ces mêmes discours font sens parce qu'ils sont ancrés culturellement. Ainsi, synthétisant le travail de Michel Foucault, Paul Veyne écrit :

« Loin de nous inviter à juger les choses à partir des mots, Foucault montre au contraire que les mots nous abusent, qui nous font croire à l'existence des choses, d'objets naturels, gouvernés ou État, alors que ces choses ne sont que le corrélat des pratiques correspondantes. » [Veyne, 2007 (1978) : 398].

Il montre ainsi, à partir de l'exemple de son étude menée sur le pain et le cirque à Rome, comment cette pensée a influencé son travail et ce qu'elle apporte à la recherche historique :

« J'ai cru et j'ai écrit, à tort, que le pain et le Cirque avaient pour but d'établir une relation entre gouvernés et gouvernants ou répondaient au défi objectif qu'étaient les gouvernés. Mais, si les gouvernés sont toujours les mêmes, s'ils ont les réflexes naturels de tout gouverné, s'ils ont naturellement besoin de pain et de Cirque, ou de se faire dépolitiser, ou de se sentir aimés du Maître, pourquoi n'ont-ils reçu de pain, de Cirque et d'amour qu'à Rome ? Il faut donc renverser les termes de l'énoncé : pour que les gouvernés soient seulement perçus par le Maître comme objets à dépolitiser, aimer ou mener au Cirque, il faut qu'ils aient été objectivés comme peuple-troupeau ; pour que le Maître soit seulement perçu comme devant se rendre populaire auprès de son troupeau, il faut qu'il ait été objectivé comme guide plutôt que comme roi-père ou roi-prêtre. Ce sont ces objectivations, corrélats d'une certaine pratique politique, qui expliquent le pain et le Cirque, qu'on n'arrivera jamais à expliquer en partant des gouvernés éternels, des gouvernants éternels et du rapport éternel d'obéissance ou de dépolitisation qui les unit. » [Veyne, 2007 (1978) : 395].

En somme, le travail de l'historien est, selon Paul Veyne, celui d'un sceptique, pour ainsi dire, qui tenterait de se défaire des évidences pour les identifier et questionner la façon

⁵² C'est moi qui souligne.

dont elles ont été rendues évidentes et instituées comme telles au cours de l'histoire. Il s'agit d'apprendre à questionner ce qu'on appelle le réel afin de prendre conscience qu'il est aussi culturel.

On comprend donc que cette démarche questionne, au fond, la notion de vérité, et plus précisément encore, les « modes de possession de la vérité » à travers l'histoire. Autrement dit, lorsqu'il questionne la « vérité du mythe », Paul Veyne institue cette dernière comme être culturel historique, c'est-à-dire comme le produit de discours et de manières de faire (souvent scientifiques, voire disciplinaires), de pratiques donc, mais aussi de valeurs et de représentations.

Et pour revenir à la question de la vérité/fiction du légendaire mais aussi des fables ou des mythes, c'est une réflexion générale sur les « modes de possession de la vérité », c'est-à-dire, sur la façon dont un discours peut être tenu pour vrai et/ou pour faux à travers l'histoire que Paul Veyne engage à la suite de Michel Foucault. Son approche ne consiste donc pas à évaluer le degré de véracité et de fiction du mythe et de la légende, mais bien à considérer les discours sur le vrai et la fiction qui accompagnent ces récits. On peut dire en somme que Paul Veyne déplace le problème de la vérité/fiction, tout comme je souhaite le faire en ce qui concerne la valeur du légendaire. Il ne cherche pas à le résoudre, mais au contraire, il l'embrasse comme un débat socioculturel et sociohistorique accompagnant l'objet pour en faire une de ses caractéristiques.

À l'issue de ce chapitre, on comprend donc que l'étude des formes triviales simples en général pose de nombreuses questions. Une approche communicationnelle de l'anecdote et, plus précisément de l'anecdotique, qui aurait pour objectif de penser le légendaire dans les guides apporte certaines réponses à ces questions. En effet, cette dernière permet de sortir le légendaire d'un système normatif moral ou éthique. Elle rend possible un questionnement sur le légendaire en le considérant comme un objet de circulation dont la valeur pose socialement et culturellement problème (ce qui ne veut pas dire que scientifiquement, ce doive être le cas) : à la fois marginal et secondaire, insignifiant et extraordinaire. Bref, considérer le légendaire comme anecdotique, cela permet d'attribuer à l'objet une pertinence sociale et culturelle du point de vue scientifique, précisément parce qu'il est anecdotique.

Par ailleurs, il me semble que l'introduction de la notion d'anecdotique permet, en suivant la perspective de Paul Veyne, de se débarrasser de la question de la vérité/fiction du légendaire pour ne considérer que le fait de sa circulation telle qu'elle engendre un débat sur l'éventuelle vérité et l'éventuelle fiction de l'objet. En effet, en passant par l'anecdotique, on peut dire que la seule chose qui puisse être vraie dans le légendaire, c'est que quelque chose est dit qui peut être vrai et/ou faux, réel et/ou fictif. Et c'est ce « peut être » qu'il faut retenir et questionner afin de voir comment le discours produit et entretient une part d'indécidable.

L'objectif de cette partie, rappelons-le, était de questionner le statut culturel du légendaire dans les guides. Autrement dit, il s'agissait d'identifier la valeur socioculturelle que le légendaire se voit attribuer dans ces dispositifs touristiques, afin de construire l'objet de la recherche dans une perspective proprement communicationnelle qui prendrait en compte cette valeur dans la définition de l'objet. L'hypothèse que j'ai posée portait précisément sur le statut culturel du légendaire dans les guides. Elle consistait ainsi à vérifier dans quelle mesure on peut affirmer que *le légendaire des guides de voyage est un être culturel anecdotique*. À l'issue de cette première partie, on peut valider cette hypothèse. Je propose de revenir, dans cette conclusion, sur les points importants de l'argumentation.

C'est à partir de la notion de quotidienneté que j'ai engagé la réflexion dans la mesure où le légendaire peut se définir comme un objet quotidien. Cependant, j'ai jugé que cette notion ne suffisait pas à rendre compte du statut culturel du légendaire. En effet, si elle permet de le situer dans l'espace de la culture, comme dans celui de la recherche, elle ne permet pas d'identifier son positionnement à l'intérieur des valeurs sociales en circulation. Par ailleurs, elle achoppe à rendre pleinement compte du caractère extraordinaire qui fonde le dire du légendaire dans les guides.

J'ai donc proposé une nouvelle notion dans le but d'identifier le statut social du légendaire. Il s'agit de l'anecdotique. Cette notion, j'ai souhaité la définir dans le cadre d'une approche communicationnelle, et plus précisément en pensant avant tout le phénomène de la circulation auquel se soumettent les êtres culturels. J'ai ainsi pu définir l'anecdotique comme une valeur sociale, mais aussi comme une pratique du dire. L'anecdotique, c'est en effet le propre des objets insignifiants qui pourtant revendiquent leur singularité, et c'est aussi une stratégie discursive – rhétorique et argumentative.

Si l'on peut dire que le légendaire des guides est anecdotique, c'est, d'une part, qu'il s'offre à la lecture comme un objet à la fois extraordinaire et insignifiant (plus précisément, postulé ou livré comme insignifiant en fonction des stratégies éditoriales des guides). C'est, d'autre part, que le légendaire est impliqué dans un discours plus général qui l'encadre et dans lequel il prend sens. Ce second aspect du légendaire n'a été, en réalité, qu'amorcé dans la première partie. Il fera ainsi l'objet de la deuxième partie.

Quoi qu'il en soit, cette approche communicationnelle du légendaire dans les guides conçu comme être culturel anecdotique rend possible un renouvellement du travail de recherche portant sur les formes triviales simples en général. En effet, elle permet d'abandonner des considérations ainsi que des problèmes complexes et à ce point controversés qu'on pourrait les croire insolubles (notamment la question de la valeur scientifique de l'objet et celle de sa véracité) en intégrant l'existence de ces mêmes considérations et de ces mêmes problèmes à la définition de l'objet. C'est que les questions sociales et scientifiques que soulève le légendaire font partie intégrante de ce qu'il est quand on cherche à le comprendre en tant qu'être de circulation. C'est ce que montre très clairement le travail de Pascal Froissart dont je n'ai pas parlé jusqu'à présent à dessein.

Sa recherche est exposée dans un ouvrage intitulé *La Rumeur. Histoire et fantasmes* [2002]. Ce titre peut laisser croire que l'objectif de l'auteur est de montrer dans quelle mesure la rumeur est fondée du point de vue de l'« histoire » et d'identifier sa part de « fantasmes ». Autrement dit, on pourrait penser, à la seule lecture du titre, que l'auteur cherche à réinvestir la question de la véracité des faits énoncés dans les rumeurs. En réalité, c'est une ambition presque contraire qui guide l'argumentation de cet essai. On peut ainsi comprendre le sous-titre « Histoire et fantasmes » comme une tentative d'introduction à ce que Pascal Froissart nomme le « rumorisme ». Ce dernier se définit comme un phénomène qui aurait pris racine dès les premières recherches modernes sur la rumeur (au début de XXe siècle avec l'expérience de Louis William Stern⁵³) et qui voit l'objet s'investir d'une somme de valeurs socioculturelles et d'enjeux scientifiques. Il est indissociable de l'idée même de « rumeur », et celle-ci, si elle doit être saisie, exige qu'on tienne compte du rumorisme qui lui donne sens du point de vue socioculturel :

« Derrière une attitude apparemment spontanée couve en effet un discours structuré : nous voulons croire en l'existence d'une rumeur très particulière, nous voulons la croire publique et populaire (entre autres caractéristiques), nous voulons la croire malgré tout, malgré les faits, malgré les contradictions. Le rumorisme est donc une tendance générale du discours sur la rumeur, prenant celle-ci pour centre, qui organise un raisonnement globalisant sur la société, sans auparavant s'interroger sur la valeur centrale du concept de rumeur. » [Froissart, 2002 : 45].

⁵³ En 1902, Louis William Stern publie une synthèse de plusieurs années d'étude portant sur ce que l'on a appelé « l'expérience de Stern ». Il s'agissait d'étudier le témoignage et la fidélité de la mémoire. Son protocole peut se résumer de la façon suivante : un premier sujet témoigne de quelque chose auprès de l'expérimentateur. Celui-ci fait part de ce témoignage au sujet suivant. Le jour d'après, le second sujet doit rapporter ce témoignage à l'expérimentateur, qui le partage avec un troisième sujet. Le troisième jour, le troisième sujet fait son rapport à l'expérimentateur qui, lui-même, le partage avec un quatrième sujet. Bref, chaque jour l'expérimentateur récolte le témoignage d'un témoin pour le transmettre au suivant. Selon Pascal Froissart, l'expérience de Stern marque « l'acte de naissance de la rumeur » dans son acception contemporaine [2002 : 63].

On comprend que l'objet de la recherche de Pascal Froissart n'est pas la « rumeur » comme éventuel genre discursif en circulation. Son étude porte, en revanche, sur les discours médiatiques et scientifiques qui investissent un fait en l'identifiant comme une rumeur. Ce qui l'intéresse, autrement dit, c'est l'univers de discours qui vient constituer une sorte d'atmosphère à ce noyau présumé que serait la rumeur en lui garantissant une viabilité plus ou moins longue. La spécificité du rumorisme est qu'il « déprécie les "masses" et glorifie les "élites", fustige l'"imprécision" et admire l'"ordre", dénigre le "chœur" et magnifie le "héros", le tout sans qu'on puisse voir apparaître aucun de ces mots grossiers [...] indiqués ici entre guillemets » [2002 : 71].

Le rumorisme, en tant qu'il est un acte de discours en premier lieu, peut se définir, en somme, comme un positionnement de l'énonciateur vis-à-vis de la rumeur qu'il énonce, mais aussi vis-à-vis des procès de vérification et de vérifiabilité de certains phénomènes sociaux. Autrement dit, le rumorisme engage un discours sur les procédures de production du savoir. Et ce n'est pas tout. Il est également un jugement porté sur l'état de la culture. En l'observant, Pascal Froissart montre, en effet, que la rumeur ne va pas sans pensée légitimiste (« il n'y a que la masse pour croire en de telles sottises », alors que les chiffres font la preuve incontestable que ce sont en majorité les catégories socioprofessionnelles supérieures qui « colportent » les rumeurs [2002 : 229]).

Investi de cet univers de représentation, le terme de « rumeur » vient donc s'abattre sur quelques objets du monde et les assigne à une certaine place socioculturelle. En effet, « convoquer la rumeur au tribunal de la rhétorique, c'est convoquer tout l'imaginaire qui est véhiculé avec elle : une parole sans locuteur, un écho des pulsions sociales, un outil de manipulation des masses... » [2002 : 17]. En ce sens, le terme de « rumeur » a un pouvoir performatif : quand il cherche à dire la nature d'un discours en circulation, il réalise, en fait, une opération sur ce discours en le faisant entrer dans la sphère des objets incertains voire suspects, populaires voire populistes, pratiqués par les crédules voire par les superstitieux, par les gens de peu et les ignares.

Cette étude m'a particulièrement intéressée dans la mesure où elle ne cherche pas à isoler la « rumeur » des discours qui la font être. Au contraire, elle questionne ces discours, implicites ou explicites, qui font circuler la rumeur. Confirmée, décriée, ou simplement

colportée, la rumeur est ainsi considérée du point de vue de son contexte sociodiscursif. Il s'agit là d'une approche proprement communicationnelle de la rumeur pensée comme être culturel. Et c'est dans la continuité de ce travail de Pascal Froissart que je souhaite inscrire ma recherche.

DEUXIÈME PARTIE : LA PRODUCTION DES SAVOIRS INCLASSABLES

Pour introduire cette seconde partie, je souhaite commencer en disant quelques mots d'une figure singulière et de son histoire tout aussi singulière :

« Il y avait à New York, l'an 1910, dans un petit appartement bourgeois du Bronx, un bonhomme ni jeune ni vieux, qui ressemblait à un phoque timide. Son nom était Charles Hoy Fort. Il avait les pattes rondes et grasses, du ventre et des reins, pas de cou, un gros crâne à demi déplumé, le large nez asiatique, des lunettes de fer et les moustaches de Grudjief. On eût dit aussi un professeur menchevik. Il ne sortait guère, sinon pour se rendre à la Bibliothèque municipale où il compulsait quantité de journaux, revues et annales de tous les États et toutes époques. [...] Il portait une visière verte, et quand sa femme allumait le réchaud pour le déjeuner, il allait voir dans la cuisine si elle ne risquait pas de mettre le feu. C'était cela seulement qui agaçait Mme Fort, née Anna Filan, qu'il avait choisie pour sa parfaite absence de curiosité intellectuelle, qu'il aimait bien et qui l'aimait tendrement. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 185-186]⁵⁴.

Cet homme, ce Charles Fort (1874-1932), était un journaliste américain dont les deux occupations principales, en dehors de celle qui nourrissait sa famille, étaient d'embaumer les papillons et d'accumuler des notes et coupures de presse sur des événements avérés et pourtant invraisemblables : pluies de grenouilles et averses de sang, empruntes de géants et traces d'animaux fabuleux, ou encore lunes bleues et éclipses mystérieuses. Il réunit ainsi, dans d'innombrables boîtes, un fonds documentaire composé de fiches également innombrables qui traitaient exclusivement de ce qu'il appela, par la suite, les « damnés » ou les « exclus ». Il s'agissait de ces faits qui, selon lui, sitôt mentionnés se délitent et disparaissent dans la plus grande indifférence générale. C'est qu'il était « pris d'une sorte de tendresse pour ces réalités incongrues, chassées du domaine de la connaissance, auxquelles il donnait asile dans son pauvre bureau du Bronx et qu'il cajolait en les fichant » [Pauwels & Bergier, 1960 : 187]⁵⁵.

« Puis un jour, Charles Hoy Fort s'aperçut que ce formidable labeur n'était rien du tout. Inutilisable. Douteux. Une simple occupation de maniaque. Il entrevit qu'il n'avait fait que piétiner sur le seuil de ce qu'il y avait réellement à faire. Ce n'était pas une recherche, mais sa caricature. Et lui qui redoutait tant les risques d'incendie, jeta boîtes et fiches au feu.

Il venait de découvrir sa vraie nature. Ce maniaque des réalités singulières était un fanatique des idées générales. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 187].

⁵⁴ Georges Gurdjief ou Monsieur Gurdjief était un occultiste de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e qui, après avoir voyagé à travers le monde arabe et l'Asie, s'établit dans les environs de Paris où il fonda une école de pensée dont il devint le gourou. Une de ses caractéristiques physiques était que tous les poils qu'il n'avait plus sur la tête, il les arborait dans une fière et généreuse moustache.

⁵⁵ Selon Louis Pauwels et Jacques Bergier, Charles Fort écrivait d'ailleurs de ses « damnés » : « Petites putains, nabots, bossus, bouffons, et pourtant leur défilé chez moi aura l'impressionnante solidité des choses qui passent, et passent, et ne cessent de passer. » [1960 : 187].

Si, de ce que l'on vient d'en raconter, l'histoire de Charles Fort peut sembler incongrue, elle n'en pose pas moins une question redoutable : qu'est-ce que « récolter » de la singularité ? Autrement dit, qu'est-ce que soustraire aux discours du monde, pour les collections, des fragments qui circulent en tant qu'objets anecdotiques ? Aussi « redoutable » que cette question puisse être, elle ne cherche pas à clore l'histoire de cet original, car cette dernière ne s'arrête pas là :

« Pelotonné au fond de sa grotte à papillons et à vieux papiers, [Charles Fort compris qu']il s'était en vérité attaqué à une des grandes puissances du siècle : la certitude qu'ont les hommes civilisés de savoir tout de l'Univers dans lequel ils vivent. [...] M. Charles Fort s'était, somme toute, conduit comme un érotomane : gardons secrets nos vices, afin que la société n'entre pas en fureur, apprenant qu'elle laisse en friche la plupart des terres de la sexualité. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 188].

Il décida ainsi d'adopter une autre plus posture, moins intime et solitaire, en prenant publiquement la parole. Il commence alors de nombreuses recherches sur toutes les formes de sciences :

« Principes, formules, lois, phénomènes furent digérés à la Bibliothèque municipale de New York, au British Museum et par la grâce d'une énorme correspondance avec les plus grandes bibliothèques et librairies du monde. Quarante mille notes, réparties en treize cents sections, écrites au crayon sur des cartons minuscules, en un langage sténographique de son invention. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 189].

Parallèlement à ces recherches scientifiques, Charles Fort se remet à collecter tous les faits rejetés qui lui tombent sous la main. Il ne cesse de confronter toutes les informations qu'il parvient à rassembler et commence à prendre de plus en plus conscience qu'il est investi d'une mission. Cette dernière, il l'explicite dans *Le Livre des damnés* qu'il publie en 1919 quand il affirme vouloir dire et redire, aux yeux du monde, que la science a exclu une partie de l'univers et que la vérité de ce dernier se trouve, précisément, à la frange du savoir :

« À mon avis, le rouge n'est pas vraiment différent du jaune ; il n'est qu'un degré d'une radiation tout comme le jaune. Le rouge et le jaune sont par ailleurs contigus, puisqu'ils se fondent dans l'orangé. De sorte que si, à partir de ce critère de la couleur, la science devait tenter de classer les phénomènes en admettant les créatures rouges comme véritables et en excluant les jaunes sous prétexte qu'elles sont fausses ou illusoires, la démarcation serait aussi erronée qu'arbitraire ; en effet, les créatures orangées, résultat de la contiguïté, seraient aussi vraies que fausses.

Continuons car la surprise arrive⁵⁶.

⁵⁶ C'est moi qui souligne.

Je pense qu'il n'existe aucun critère de classification, c'est-à-dire d'exclusion ou d'inclusion, plus pertinent que celui du rouge et du jaune.

En fonction de certains critères, la science a admis quantité de faits. Si elle n'avait pas établi ces standards, nous n'aurions pas de points de référence. La science a donc, sur la base de certaines qualités, exclu une foule de faits. Alors si le rouge est contigu au jaune, si les critères d'inclusion sont contigus aux critères d'exclusion, la science a dû rejeter des créatures proches de l'admissible. » [Fort, 2006 (1919) : 7].

Charles Fort rejetait ainsi avec autant de violence que d'analogies chromatiques les effets de l'habitude de penser et de nier a priori. D'une manière générale, ses recherches aboutissent à des propositions dont l'objectif serait précisément d'ébranler l'évidence scientifique. Elles le conduisent à soutenir des thèses étonnantes, notamment celle d'une forme de présence extraterrestre dans l'univers :

« Personne ne sait pour sûr ce que c'était, mais une espèce de poudre de brique rouge – matière rouge déshydratée – s'est abattue sur Piedmont en Italie, le 27 octobre 1814 (Eclectic Magazine, 68-437). [...]

Qui sait si une chose lointaine n'a pas saigné, un dragon cosmique entré en collision avec une comète. Il flotte peut-être, écrit-il, des océans de sang quelque part au-dessus de nos têtes, substances qui tombent en poudre après une déshydratation de plusieurs siècles, depuis une région que des astronautes nommeront un jour Désert de sang. Je n'ai pas vraiment tenté de développer les notions de cosmogéographe, mais il reste que la probabilité d'un désert ou d'un océan de sang voire les deux, est forte... l'Italie étant dans sa trajectoire. » [Fort, 2006 (1919) : 375].

Avant de ne pas chercher à vérifier dans quelle mesure et sous quelles conditions on peut dire que l'Italie est effectivement dans la trajectoire d'un désert de sang cosmique, je souhaite conclure sur l'histoire de Charles Fort. Ce que je propose d'en retenir a quelque chose à voir avec cette idée de la collection de faits anecdotiques évoquée plus haut. Au cours de sa vie, ce personnage digne d'un récit de Howard Phillips Lovecraft (qu'il influença d'ailleurs très largement), adopta deux postures totalement différentes vis-à-vis du geste même de collection de ce genre de faits. De façon quelque peu provocante, on pourrait dire que la première est celle d'un maniaque quand la seconde est celle d'un illuminé. Collectionneur maniaque, Charles Fort jouissait de l'incongru ; collectionneur illuminé, il voyait dans ses objets la vérité d'un univers inintelligible. Dans les deux cas, cependant, la volonté de collecte procédait d'une fascination pour un certain type d'objets anecdotiques : ceux que le savoir ne savait pas classer autrement qu'en les balayant.

Il me semble que dans les guides de voyage, le légendaire occupe une place semblable à celle des « damnés » de Charles Fort. Plus précisément, et sans tomber dans les excès de la manie ou de l'illumination, je pense que les guides font des énoncés légendaires des damnés

de la culture. C'est, en tout cas, cette hypothèse qui guidera cette deuxième partie : il s'agira ainsi de voir dans quelle mesure on peut, ou non, affirmer que *le légendaire des guides de voyage est un art de dire qui produit des savoirs inclassables*.

Si je parle ici d'*art de dire*, c'est que je ne m'intéresse pas à la nature ou aux qualités propres des événements incongrus médiatisés, contrairement à Charles Fort. Ce que je cherche à comprendre, c'est la façon dont le guide de voyage, en tant que dispositif, institue un rapport à l'objet en le convoquant. Ainsi, ce que je souhaite analyser, c'est la façon dont le guide construit une stratégie discursive qui permettrait à la fois de produire des savoirs et d'en garantir le caractère proprement inclassable.

Il convient, pour que les choses soient claires, de dire quelques mots de ces « savoirs inclassables ». Ce que je cherche à comprendre, c'est d'abord dans quelle mesure on peut dire que les informations que les guides médiatisent sont de l'ordre du savoir. Ensuite, si l'on peut effectivement parler de savoirs, la question qui m'intéressera sera celle de leurs interactions. Autrement dit, je chercherai à comprendre si le légendaire est institué comme une catégorie ou une classe de savoir en proposant la piste de l'inclassable.

Dans le quatrième chapitre de ce mémoire de thèse intitulé « La question du récit et l'art de dire légendaire », je montrerai que l'on peut effectivement parler du légendaire comme d'un art de dire. Pour cela, mon attention se focalisera sur une question qui a déjà été abordée de façon récurrente mais aussi de manière diffuse dans la première partie, à savoir celle du récit. L'objectif de ce chapitre sera donc double. Il s'agira de voir dans quelle mesure on peut, ou non, parler du légendaire des guides de voyage comme d'un récit, et par ailleurs, de valider cette idée qu'il est un art de dire. Pour en dire quelques mots, je pense que le légendaire n'est pas un récit. En revanche, ce qui s'y joue, c'est un « effet de récit » [Fresnault-Deruelle, 1983]. Cet effet peut rapidement se définir comme un art d'agencer l'information narrative sans pour autant épuiser le récit. Il s'agit, en somme, d'un art du dire (de l'exposer) et du retenir (du dissimuler) qui caractérise par ailleurs l'hermétisme littéraire qui a vu le jour au XIX^e siècle [Reggiani & Magné, 2007 ; Vaillant, 2007 ; Durand, 2007]. Ainsi, l'effet de récit est une stratégie d'opacification du discours. Et c'est en ce sens que l'on pourra éventuellement parler du légendaire des guides de voyage comme d'un art de dire.

Dans le cinquième chapitre intitulé « Du croire au savoir », je propose de vérifier un autre aspect de l'hypothèse générale de cette partie : celle qui concerne les savoirs. Mon objectif sera de montrer que les guides, quand ils disent le légendaire, doivent *faire avec* un ensemble de contraintes liées d'une part au pouvoir assertif du langage [Barthes, 1978 ; Foucault, 1966] et d'autre part à la prétention documentaire [Meyriat, 2001 (1978), 2001 (1981) ; Couzinet, 2009] de ces dispositifs qui se proposent de dire l'incertain légendaire. Ce *faire avec* révèle un certain malaise, observable notamment dans l'usage du principe polyphonique [Ducrot, 1980 ; 1984 ; 2001] tant exploité par les guides quand ils en viennent à dire le légendaire. Il montre très clairement que les guides ne veulent pas s'avancer seuls pour dire ce légendaire. Autrement dit, ce qu'il met en évidence, c'est le fait que les guides refusent de dire « en propre » ou au premier degré [Amossy, 1991] l'incertain légendaire. En conséquence, ils déplacent le référent de leurs discours : ils ne disent que les faits légendaires ont eu lieu, mais que certains pensent qu'ils sont avérés.

Enfin, dans le sixième chapitre intitulé « La production des savoirs inclassables », je questionnerai le principe de l'accumulation des énoncés légendaires. Je veux dire par là que je m'intéresserai à la mise en série ou à la collection de discours légendaires dans les guides. En établissant un lien entre les guides et les collections, notamment celles des cabinets de curiosités [Pomian, 1987 (1978) ; 1987 (1982)], je chercherai à comprendre comment la production du sens des objets anecdotiques, lorsqu'ils sont mis en commun, est rendue impossible par le simple fait de la co-présence de ces objets. Autrement dit, je chercherai à montrer que le guide, en disant le légendaire, ne cesse de le qualifier comme un objet *curieux* ou *insolite*. Ces deux derniers termes seront d'ailleurs d'une grande importance puisqu'ils me permettront d'identifier deux types de rapport que les guides instituent entre les objets qu'ils décrivent et leur lecteur/voyageur : on retrouvera sous la forme de l'insolite la pratique du maniaque et sous la forme de la curiosité, celle de l'illuminé (toutes deux quand elles sont poussées à l'extrême).

CHAPITRE 4. LA QUESTION DU RECIT ET L'ART DE DIRE LEGENDAIRE

À plusieurs reprises au cours de la première partie, j'ai émis des réserves concernant l'idée que le légendaire puisse être défini comme un récit. S'il est vrai que la légende peut être considérée comme tel, je crois, en effet, qu'en ce qui concerne mon objet, à savoir le légendaire, la question mérite d'être posée. Ce qui justifie l'importance de cette question, c'est le fait que ma recherche ne porte pas sur des recueils, des films ou encore des bandes dessinées qui représenteraient des légendes selon des procédés proprement narratifs. La spécificité de mon terrain de thèse est, bien au contraire, qu'il permet de saisir le légendaire en dehors de ces moments narratifs où il est dit pour être *raconté*.

En effet, la fonction des guides n'est pas de raconter des histoires⁵⁷. Et quand bien même ceux-ci le feraient, ce n'est pas en tant que narrateurs qu'ils chercheraient à s'imposer, mais en tant qu'experts dont les savoirs concernent les espaces et leurs singularités, tout comme les pratiques culturelles – touristiques – qui permettent de les appréhender. Il y a donc un discours aux intentions spécifiques qui vient s'ajouter à celui d'un éventuel récit. Et ces deux discours, dans leur rencontre, travaillent la forme discursive des légendes et transforment les récits des légendes tels qu'on les rencontre dans des dispositifs proprement littéraires. Autrement dit, l'énonciateur ne cherche pas, contrairement aux conteurs par exemple, à briller par sa maîtrise d'un art de dire spécifiquement narratif, et la « qualité » de son discours ne tient pas à sa façon de dire le « récit ». C'est donc, a priori, autre chose qu'un récit, ou du moins pas tout à fait un récit, qui se joue dans le légendaire dans guides. C'est ce que je veux montrer dans ce quatrième chapitre.

Ainsi, en mobilisant deux notions, celle de « récit » bien sûr, mais aussi celle d'« effet de récit », je tenterai de montrer que le légendaire est *un art de dire* qui ne se joue pas dans un récit. Pour y parvenir, je chercherai d'abord à mettre en évidence les limites de la notion de récit appliquée au légendaire des guides en insistant particulièrement sur ce que j'ai appelé les énoncés synthétiques, c'est-à-dire les énoncés légendaires à caractère narratif qui tiennent en

⁵⁷ On peut, certes, considérer que les guides de voyage sont des dispositifs qui invitent le lecteur/voyageur à réaliser le récit de leur périple. Jean-Didier Urbain dit même à cet égard, que le guide de voyage est un « adjuvant » [2002 (1991) : 118]. Cependant, il s'agit là d'un rapport au récit totalement différent de celui qui se joue dans le cadre d'une énonciation proprement narrative. En effet, si l'on est d'accord avec cette proposition de Jean-Didier Urbain, alors on doit également admettre que le guide, pour être adjuvant d'un récit à venir (celui du lecteur/voyageur), ne peut épuiser un récit qu'il médierait. Autrement dit, pour pouvoir être adjuvant, le guide doit savoir s'arrêter de raconter de sorte que le héros puisse être amené à accomplir son « Odyssée ». On y reviendra dans la troisième partie.

peu de mots. Ensuite, je montrerai que l'idée d'effet de récit est plus appropriée pour penser ces formes synthétiques et proposerai de considérer qu'il en va de même pour les énoncés plus développés. Enfin, à partir d'un ouvrage qui a questionné l'« écriture de l'énigme » [Reggiani & Magné, 2007], c'est-à-dire le principe d'opacification des textes littéraires, je montrerai que le légendaire procède d'un singulier travail discursif qui consiste à rendre le texte hermétique. Je préciserai bien évidemment les limites de cette comparaison entre l'écriture littéraire de l'énigme, et, disons par opposition, son écriture profane, notamment en questionnant la notion d'auteur.

1. LA QUESTION DU RECIT ET L'ÉNONCIATION DU LEGENDAIRE DANS LES GUIDES

J'écrivais, plus haut, que Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard ont identifié trois niveaux de rumeur. Rappelons-les brièvement : le premier niveau définit l'ensemble des rumeurs qui tiennent en une phrase ; le second rassemble des rumeurs qui prennent la forme de récits (c'est ce niveau qui retient l'attention des deux rumorologues) ; enfin, le troisième regroupe les « mythologies », c'est-à-dire des récits qui font sens parce qu'ils sont nombreux à traiter du même sujet (il en va ainsi, notamment des rumeurs de complots fomentés par la CIA qu'on retrouve à divers moments de l'actualité, puis de l'histoire : assassinat de J.F.K., soi-disant « suicide » de Marilyn Monroe, ou encore attentats du 11 septembre).

À propos du choix méthodologique des auteurs concernant la constitution d'un corpus qui ne prend en compte que le deuxième niveau, je notais que, dans une perspective communicationnelle, la pertinence de cette stratégie devait être questionnée. C'est que, comme l'ont noté les auteurs eux-mêmes, ces niveaux ne sont pas exclusifs les uns des autres dans la mesure où une rumeur peut circuler et revêtir l'avatar de chacune de ces formes discursives. Si je parle de « formes discursives » à propos de ces trois niveaux identifiés par Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard, c'est que leurs distinctions reposent sur des considérations relevant de la forme du « texte » rumorale, et plus particulièrement de la taille de ce dernier : le premier niveau définit ainsi la forme la plus synthétique de la rumeur ; le second, celui qui a été retenu par les auteurs et qui s'impose comme la forme de référence, définit la taille moyenne ; et enfin, le dernier niveau rassemble, lui, les textes longs au sens où il s'y joue de l'intertextualité et donc que l'on peut considérer le récit étudié comme le fragment d'un ensemble plus grand.

Si les rumeurs peuvent circuler entre ces différents niveaux, n'est-il pas intéressant de voir ce qu'il advient à l'intérieur de chacun de ces niveaux ? De comprendre ce qui s'y joue ? Isoler l'un de ces niveaux et laisser de côté les deux autres, c'est ne pas prendre en compte le fait que la rumeur, telle qu'elle est énoncée, procède d'une stratégie discursive. C'est donc oublier la part du dire ; plus généralement, celle de la pratique, essentielle du point de vue communicationnel.

Si je reviens sur l'approche des rumorologues, c'est que dans le légendaire des guides, on retrouve les différents niveaux qu'ils ont définis. Dans une première partie, je souhaite définir plus précisément ces niveaux. Je me concentrerai alors sur le niveau synthétique pour

le définir et montrer ce qui le caractérise. En dernier lieu, je chercherai à voir en quels termes la question du récit peut se poser spécifiquement pour ce niveau.

1.1. Énoncés légendaires synthétiques et énoncés légendaires développés

On peut distinguer deux types de discours légendaires prenant la forme d'énoncés narratifs : ceux qui sont *développés* et ceux qui sont *synthétiques*⁵⁸. Ces deux types d'énoncés correspondent aux deux premiers niveaux de rumeurs identifiés par Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard⁵⁹. Ainsi, les premiers rassemblent les unités légendaires qui apparaissent sous une forme narrative relativement longue comme, par exemple, l'ensemble des extraits qui ont été analysés dans le premier chapitre ; ils correspondent au deuxième niveau des rumorologues :

« À Coupesarte [dans le Calvados], il faut s'arrêter près de l'église, consacrée à saint Cyr. Celle-ci n'a rien de particulier (elle est d'ailleurs fermée). L'environnement est calme, reposant. Pourtant, quelque chose de terrible s'y serait déroulé vers le début du XVIII^e siècle. Une jeune fille du village, tombée enceinte hors mariage, fut condamnée par le curé à venir pendant trois ans, tous les vendredis, à minuit, faire le tour du cimetière après avoir récité au pied de la croix trois *Pater* et trois *Ave*.

Cette condamnation peut sembler légère, mais c'est oublier les croyances de cette jeune fille, des croyances fortes : la crainte des fantômes, du loup-garou et d'autres démons, de la chasse Arthur qui traverse les airs à la recherche de morceaux de cadavres...

Pire, un meurtre eut lieu lors de ces trois ans, de nuit. On en vint presque à l'accuser, avant de se rendre compte de son innocence. Mais ces accusations entraînèrent la mort de son père, rendu fou de douleur. Le curé publia alors des monitoires, excommuniant le coupable qui ne s'était pas dénoncé. Ce fut dans un tel climat que la jeune fille accoucha, puis acheva ses trois ans de pénitence. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 62].

On a ici affaire à un dispositif énonciatif qui fonctionne sur le modèle quinaire des séquences narratives [Adam, 1994]. Les deux premières propositions de cet extrait établissent la *situation initiale* jouant sur une confusion temporelle mise en évidence par l'adverbe « pourtant » : aujourd'hui, l'église de Coupesarte et ses environs sont calmes et reposants ; c'était déjà le cas à l'époque où se déroulent « pourtant » les faits qui suivent. Cette situation amène, avec elle, la *possibilité d'une rupture*, c'est-à-dire que la quiétude du lieu se voit brisée. Advient ainsi un fait qui *déséquilibre* la situation initiale : une jeune fille, sans être mariée, est tombée enceinte. Pour *rétablir l'ordre*, elle doit expier, trois ans durant, en faisant tous les vendredis, à minuit, « le tour du cimetière après avoir récité au pied de la croix trois *Pater* et trois *Ave* ». Une fois son crime expié, la jeune fille accouche, rachetée aux yeux de Dieu et de

⁵⁸ Cf. annexes.

⁵⁹ Je n'ai pas trouvé, dans les guides, d'énoncés légendaires pouvant correspondre au niveau mythologique défini par Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard. On pourrait émettre une hypothèse sur l'absence de ce type d'énoncés : la légende, si elle s'organise en système narratif, devient alors un mythe impliqué dans une mythologie ou une rumeur. C'est peut-être le fait qu'elle soit ponctuelle et marginale qui fait d'elle ce qu'elle est.

sa communauté : un *nouvel équilibre* est venu remplacer l'ancien. Il s'agit là de la séquence principale. En effet, deux autres séquences viennent s'enchâsser dans l'énonciation : celle du crime et celle de la mort du père qu'on ne développera pas ici, puisque l'enjeu de cette analyse n'est pas de voir comment fonctionne le texte, mais simplement de mettre en évidence, dans un premier temps, le fait qu'il s'agisse d'une forme narrative.

Ainsi, on voit, à partir du modèle de celui qui vient d'être évoqué, que les énoncés développés se caractérisent par le fait qu'ils prennent le temps et l'espace jugés nécessaires à la relation des phénomènes qu'ils énoncent. Quant aux énoncés synthétiques, comme cherche à le signifier l'intitulé de cette catégorie, contrairement aux précédents, ils regroupent les énoncés légendaires qui évoquent ce qui semble être une forme narrative mais de façon synthétique. Ils correspondent ainsi au premier niveau de rumeur identifié par les Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard. Donnons ici quelques exemples :

« *Les légendes locales évoquent la présence de druides sur l'île [de Maree au cœur du Loch Maree] dans les temps anciens.* » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 784].

« *Selon une légende indienne, un Grand Esprit, irrité par la propagation du mal sur la terre, aurait rassemblé [à Bryce Canyon] tous les pêcheurs pour les pétrifier.* » [La Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 123].

Ou encore, à propos du Palace de Holyroodhouse :

« *Et comme tout ici commence par une légende, on raconte que lors d'une chasse, le roi David Ier aperçut un cerf dont les bois enserraient une croix. Signe du ciel ? Il fit aussitôt ériger une abbaye à l'endroit même de sa vision. D'où le nom d'Hollyrood, la sainte croix.* » [Le Guide du Routard Écosse, 2008 : 122].

Ces trois extraits proposent des degrés différents d'investissement dans un éventuel récit. Ainsi, le premier exemple rapporte plus un fait qu'un événement ; le verbe introduisant l'énonciation du fait est d'ailleurs éloquent à cet égard puisqu'il ne s'agit ici que d'« évocation ». Le second exemple synthétise ce qu'il « relate » en une phrase. Quant au troisième, il déroule son énonciation sur trois propositions. Les énoncés synthétiques rassemblent donc des formes discursives hétérogènes mais qui partagent la spécificité de la brièveté et de la synthèse.

C'est sur ce niveau synthétique que je souhaite travailler dans un premier temps. Cependant, avant d'aller plus loin, je crois qu'il est important que nous nous demandions ce qui permet de distinguer, objectivement pour ainsi dire, le niveau synthétique du niveau développé. Autrement dit : à partir de quel moment une forme narrative peut-elle être considérée comme synthétique ou comme développée et quel est l'indicateur qui permet d'établir la frontière entre ces deux formes ? On pourrait envisager de fonder cette distinction sur le nombre de signes, de mots, ou encore de phrases. Mais tous ces indicateurs pourraient aisément être contestés et sont, d'ailleurs, contestables. On pourrait également penser à une unité de mesure discursive et à caractère narratif : le motif, cette unité fortement présente dans les études folkloriques. Cependant, définir celui-ci comme unité pose déjà problème [Propp, 1970 (1928)]. On pourrait encore, faire appel à la « fonction » telle qu'elle a été définie par Vladimir Propp. Mais là encore, la solution est peu satisfaisante puisque les fonctions sont des unités pertinentes d'observation à condition qu'elles soient combinées entre elles. C'est d'ailleurs la combinatoire des fonctions qui intéresse Vladimir Propp, et non les fonctions pour elles-mêmes. Comment, dès lors, penser la fonction dans son unité et dans son isolement ?

Il faut donc s'y résoudre et accepter que les « énoncés synthétiques » et les « énoncés développés » ne sont pas deux catégories imperméables l'une à l'autre, mais disons qu'elles pourraient prendre place aux deux extrémités d'une échelle. Aussi tautologique que cela puisse paraître pour le moment, on s'accordera donc à dire que plus un discours est elliptique, plus il est synthétique. Et à l'inverse, moins il est elliptique, plus il est développé.

1.2. *Énoncés synthétiques et interstices énonciatifs*

Le niveau synthétique est celui qui ne cherche pas à épuiser la logique narrative, ni même à en rendre compte. Il fait, en somme, l'impasse sur des segments entiers de récit, comme dans l'exemple suivant :

« Les deux maisons de brique de n° 39 et 41 (1832) [de Commerce Street, dans Greenwich Village], appelées "Twin Sisters" (les jumelles), auraient été construites selon la légende par un marin dont les deux filles étaient incapables de vivre sous le même toit. » [Guide Vert New York, 2005 : 174].

Impossible de comprendre, à la seule lecture de cet extrait, la raison pour laquelle les sœurs se disputaient et impossible, aussi, de savoir si la solution imaginée par le père des jumelles a permis de dénouer la situation problématique du « récit ». Quant à l'exemple

suivant, si l'on cherche à comprendre précisément ce que l'énoncé relate, on en perd sinon la raison, du moins son latin :

« Selon la légende, lorsque Columba voulut évangéliser les habitants de la péninsule [de Durinish de l'île de Skye], le chef se montra si peu hospitalier que les montagnes durent s'aplatir pour offrir un lit au saint. » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 229-230].

Cet extrait est, en effet, à ce point synthétique qu'il en devient presque scandaleux du point de vue logique. En réalité, je crois qu'on pourrait le faire passer pour un subtil cadavre exquis : trois verbes, trois sujets différents, trois propositions presque disjointes sans véritable lien de cause à effet ou bien de conséquence. Malgré une apparente unité narrative (unité de temps – ce qui arrive a lieu au moment où saint Columba procède à l'évangélisation de la péninsule –, et unité d'espace – le territoire de la péninsule –), le bon-sens ne peut que résister et faire preuve d'une terrible mauvaise foi : et puis pourquoi c'est la montagne qui paie, quand c'est le chef qui est méchant ?

Le caractère expéditif de cette courte proposition, on le rencontre également dans d'autres types d'énoncés tels que les faits divers ou bien, depuis peu, les « insolites » du *Courier International* ou des sites d'actualité sur l'Internet [Vergopoulos, 2010]. Roland Barthes fait l'analyse des premiers dans son article intitulé « Structure du fait divers » [1964]. Il montre ainsi que ce type de propositions se définit, en tout premier lieu, comme un énoncé double : « Tout fait divers comporte au moins deux termes, ou, si l'on préfère, deux notations. » [1964 :196]. Et il donne l'exemple suivant :

« On vient de nettoyer le Palais de Justice. *Cela est insignifiant*. On ne l'avait pas fait depuis cent ans. *Cela devient un fait divers*. Pourquoi ? *Peu importe l'anecdote (on ne pourrait en trouver de plus mince)* ; deux termes sont posés, qui appellent fatalement un certain rapport, et c'est la problématique de ce rapport qui va constituer le fait divers ; le nettoyage du Palais de Justice d'un côté, sa rareté de l'autre. » [Barthes, 1964 : 196].

L'exigence et la nécessité synthétiques des faits divers permettent ainsi d'organiser des énoncés – des « notations » – mais aussi des interstices. En effet, ce qui produit le caractère singulier de cette information – autrement dit, ce qui légitime son apparition au sein d'une rubrique de « faits divers » –, c'est précisément ce qui est tu, ce qui est implicite et qui se glisse dans les hiatus ouverts par ces deux notations : c'est le fait qu'il s'agisse d'un fait rare. De la même façon, dans l'exemple du « lit de montagnes » de saint Columba, l'énonciation organise des interstices – des manquements : comment les montagnes ont-elles eu vent de

l'inhospitalité du chef, pourquoi se sont-elles senties obligées d'y remédier, et surtout, ces questions sont-elles bien pertinentes au fond ?

Ce procédé d'une énonciation délibérément expéditive et, pour ainsi dire, interstitielle on le retrouve, par ailleurs, dans les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon⁶⁰. La brièveté de ces nouvelles, qu'il écrivit à partir de 1906 pour le journal *Le Matin*, était due à des contraintes éditoriales et techniques puisqu'elles devaient occuper « trois lignes d'une colonne qui leur était réservée, soit 110 à 150 signes typographiques » [Grojnowski, 1993 : 53]. Au départ F.F., de son pseudonyme, dut laborieusement faire avec cette contrainte, mais il finit par la tourner à son avantage pour produire plus de 1200 nouvelles qui lui valurent d'être comparé, par Jean Paulhan, à François de La Rochefoucauld et Charles de Saint-Évremond [Bertrand, 1997]. Ces nouvelles furent toutes rassemblées dans un ouvrage unique qui prit le nom de *Nouvelles en trois lignes*. En voici quelques-unes :

« *En se le grattant avec un revolver à détente trop douce, M. Ed. B... s'est enlevé le bout du nez au commissariat Vivienne.* » [Fénéon, 1970 : 602].

« *Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine. "Voyez donc mes pieds sur la voie !" dit-il, et il s'évanouit.* » [Fénéon, 1970 : 668].

« *Dans un hôtel de Lille, M. H. Hallynch, d'Ypres, s'est pendu pour des motifs qui, dit une lettre de lui, seront bientôt connus.* » [Fénéon, 1970 : 676].

« *À 5 heures du matin, M. P. Bouget fut abordé par deux hommes, rue Fondary. L'un lui creva l'œil droit, l'autre l'œil gauche. À Necker.* » [Fénéon, 1970 : 707].

Il va sans dire que la façon dont ces « nouvelles » sont écrites relève d'une écriture du comique, et c'est d'ailleurs ce qui en fait, en partie, la saveur. On le voit, par exemple, dans le premier extrait. Ainsi, si l'on reprend la terminologie employée par Roland Barthes à propos des faits divers, l'association des deux notations de cette nouvelle produit un curieux effet qui peut se résumer dans l'expression « tout ça pour ça » : un homme s'est vu défiguré parce qu'il

⁶⁰ Félix Fénéon est un critique d'art et de littérature de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Engagé au *Matin*, sa mission consiste à rédiger des nouvelles en trois lignes, c'est-à-dire des informations de « dernière heure » consacrées à des lieux et des sujets divers. Ce travail a su retenir l'attention, notamment celle de nombreux chercheurs qui y ont vu un exercice de style remarquable venant brouiller les frontières traditionnelles entre journalisme et littérature, réalité et fiction [Grojnowski, 1993].

se grattait, non pas le nez, mais le « bout du nez » (le détail a son importance) avec son arme. Autrement dit, le comique réside dans le décalage entre un geste a priori anodin et peut-être même puéril (si l'on excepte le fait qu'il soit réalisé au moyen d'un objet dangereux) et ses conséquences terribles (l'homme se voit défiguré). Comble de l'ironie : l'incident a lieu dans un commissariat, édifice de sûreté et de sécurité du point de vue symbolique. On notera que s'il s'agit d'un policier (ce qui serait le plus plausible étant donné qu'il s'agit d'un homme armé dans un commissariat...), le comique de la situation que Félix Fénéon décrit a, au fond, une valeur politique forte qui consiste à tourner en ridicule les représentants des forces de l'ordre et, par extension, le pouvoir tout entier. Quoi qu'il en soit, Félix Fénéon met ici en place un véritable jeu du dire, une sorte de badinage énonciatif (à la fois du point de vue poétique et éditorial) qui déleste les faits de leur gravité. C'est ce que montre également le deuxième exemple revenant sur l'accident d'un homme qui voit ses jambes « cou-pées » par le train, tout comme par le renvoi à la ligne suivante.

Ce *dire* spécifique donne l'impression d'une clôture énonciative du texte. Ce que je veux dire par là, c'est qu'il n'est nul besoin d'information complémentaire pour saisir le sens de la « nouvelle », ou son comique. Si l'on prend le troisième exemple, rien ne sert, en effet, de savoir quels sont les motifs du suicide de monsieur Halynch. L'essentiel est qu'il ait laissé cette lettre dans laquelle il dit que ces motifs seront bientôt mis au jour (...mais qui les révélera ?). En somme, cette « nouvelle » ne se propose pas d'expliciter les raisons qui ont conduit monsieur Halynch au suicide, mais bien de dire le caractère insolite du message qu'il a laissé derrière lui. Et c'est d'ailleurs ce message énigmatique qui lui vaut trois lignes dans un journal, non pas son suicide. Autrement dit, le projet des « nouvelles » de Félix Fénéon n'est pas de raconter le récit, mais bien de dire le caractère absurde, énigmatique ou encore insolite d'une situation. De ce point de vue, les « nouvelles » sont clôturées puisque les termes de leur énonciation suffisent à dire puis à saisir ce caractère.

En revanche, si l'on en vient à considérer la dimension narrative, on a alors l'impression d'une ouverture. En effet, les « nouvelles » suspendent certains faits et produisent des manquements dans l'énoncé. Prenons le dernier exemple : l'homme qui se fit crever l'œil droit puis le gauche, avait-il provoqué ses agresseurs ? Se connaissaient-ils depuis longtemps ? Comment est-il arrivé à l'hôpital ? A-t-on attrapé les malfaiteurs et les a-t-on sanctionnés ? On n'en saura rien. Ces « nouvelles » organisent donc des suspensions dans la narration du récit. C'est ce qui permet à Jean-Pierre Bertrand de parler de ces dernières

comme des œuvres composant une « littérature quintessenciée » [1997 : 106]. En somme, certains faits sont laissés de côté, et cette mise à l'écart sert à garder ce qui, en conséquence, est identifié comme le substrat, l'essence d'un récit ; tout cela, à des fins comiques pour ces « nouvelles » en trois lignes.

Dans les guides de voyage, les formes synthétiques s'organisent autour de cette même idée quintessencielle :

« *Selon l'une des plus vieilles légendes de New York, le premier gouverneur de la nouvelle colonie, Peter Minuit, acheta la totalité de l'île pour 60 guinées (\$24).* » [Le Petit Futé New York, 2005 : 54].

À qui Peter Minuit acheta-t-il l'île ? Pourquoi 60 guinées et pas 50 ? Les acheteurs, ont-ils accepté cette modique somme sous la contrainte ? Ou au contraire, pensaient-ils que c'était déjà bien cher payé ? Encore une fois, on n'en saura rien, et de toute façon, l'essentiel a déjà été dit : l'histoire américaine de New York commence par une bonne affaire. Contrairement aux « nouvelles » de Félix Fénéon, le comique est ici absent de ces énoncés, mais la quintessence, elle, est bien là. Elle procède de la construction synthétique de l'énoncé, elle-même rendue évidente par l'organisation de suspensions narratives ou d'interstices énonciatifs.

Pour résumer, on dira, en faisant appelle à Roland Barthes que c'est l'énonciation de la *notabilité* du fait qui est ici travaillée (la faible somme donnée en échange de ce qui deviendra l'une des plus grandes capitales culturelles du monde quelques années plus tard), et non pas la relation du récit qui justifierait la manifestation ou la réalisation de ce fait (les négociations, l'identité de l'acheteur, etc.). En effet, la notabilité selon Roland Barthes, c'est ce qui échappe à l'énoncé mais figure dans l'énonciation de certaines formes synthétiques comme le fait divers : « Le simple n'est pas notable ; quelles que soient la densité du contenu, sa surprise, son horreur ou sa pauvreté, le fait divers ne commence que là où l'information se dédouble et comporte par là même la certitude d'un rapport. » [1964 : 196].

La notabilité, puisqu'elle est une mise en rapport, est bien du registre de la stratégie discursive observable depuis l'énoncé. Elle est centrale dans les formes synthétiques qui ont été évoquées jusqu'à maintenant. La mise en évidence de cette importance de la notabilité nous amène à nous demander dans quelle mesure ce sont réellement des récits, ou encore des micro-récits [Grojnowski, 1993 : 53], qui sont en jeu dans ces énoncés synthétiques,

puisqu'elle nous détache de la piste des énoncés pour nous amener sur celle de l'énonciation. Je voudrais développer cette réflexion en faisant recours à une autre forme d'énoncé synthétique afin de proposer une réponse à cette question.

1.3. *Interstices et mise en intrigue*

Il est une gravure de Francisco de Goya qui représente un pendu, les mains liées et la bouche ouverte. Sur la pointe des pieds, une femme se tient près de lui qui le regarde du coin de l'œil tout en se protégeant le visage, de la main gauche, à l'aide d'un tissu blanc, vraisemblablement un mouchoir. Sa main droite, quant à elle, est enfoncée dans la bouche du pendu. La légende dit : « A caza de dientes », c'est-à-dire « À la chasse aux dents ». On comprend donc que la main droite de la femme fouille la bouche du pendu à la recherche de dents et que le mouchoir qu'elle porte, de sa main gauche, à son visage, lui sert soit à se préserver d'éventuelles éclaboussures, soit à se « voiler la face » métaphoriquement, rompant toute possibilité d'un échange de regard, et donc de jugement, entre elle et la victime qu'elle dépouille.

Cette gravure, je l'ai vue à l'occasion d'une exposition consacrée à Francisco de Goya à Athènes⁶¹. Je l'ai trouvée particulièrement cruelle : la misère a poussé cette femme, à qui sans doute il ne reste plus grand-chose, à dépouiller et mutiler un homme mort, vraisemblablement pour en vendre les quelques dents encore saines. Ai-je totalement affabulé ? Si j'en crois les commentaires qui accompagnent la gravure dans le catalogue d'exposition, la réponse serait plus proche d'un oui que d'un non⁶². En effet, selon le « commentaire [quelque peu énigmatique] de la Biblioteca Nacional », la femme n'est pas une misérable, mais une bien amoureuse : « Pour obtenir ce qu'elle désire, une femme, particulièrement quand elle est amoureuse, est capable de déraciner les dents d'un pendu ». Quant au « commentaire du Prado », il reconnaît dans cette femme une sorcière : « Les dents d'un pendu sont très efficaces en magie. Sans cet ingrédient, on ne peut avoir de résultat. » [Kasimati, 2008 : 50].

⁶¹ Cette exposition s'est tenue à la Pinacothèque Nationale d'Athènes entre le 25 juillet et le 20 octobre 2008. Elle présentait des gravures des *Caprices*, des *Désastres de la guerre*, de la *Tauromachie* ainsi que des *Proverbes*. La gravure mentionnée ci-dessus appartient à la série des *Caprices*.

⁶² Pour chacune des gravures de la série des *Caprices*, le catalogue de l'exposition présente des « commentaires » de quelques institutions et spécialistes. Ont ainsi droit à la parole la Biblioteca Nacional d'Espagne, le Prado, mais aussi, par l'intermédiaire des ouvrages qu'ils ont publié sur l'artiste, Tomas Harris, Loys Delteil ainsi que Pierre Gassier et Juliet Wilson.

Alors, misérable, amoureuse ou bien sorcière ? En réalité, je crois que cela importe peu en ce qui concerne cette étude⁶³. Ce qui est plus intéressant en revanche, c'est le fait qu'entre les différents « énoncés » de la gravure se soient glissés des interstices : ce dispositif de l'image accompagnée du texte ne dit pas qui est cette femme, ni quelles sont les relations qu'elle a entretenues avec le pendu ; il ne dit pas non plus à quoi vont lui servir les dents, de même qu'il entretient une ambiguïté sur la fonction du mouchoir qu'elle porte à son visage. Plus précisément, le caractère lapidaire du texte, qui saisit sur le vif une situation impromptue, ne permet d'explicitier qu'un seul élément de la scène : la raison pour laquelle la main de cette femme se trouve dans la bouche du pendu. Et c'est tout ce qu'il dit. Quant aux trois interprétations possibles – femme dans la misère, épouse (ou amante ?) amoureuse, ou sorcière certainement malfaisante –, elles ne sont que mises en récits venant combler les interstices. Autrement dit, s'il se joue un récit dans cette gravure, il est le fait d'une interprétation, soit d'un processus extérieur au texte (au sens où il n'y est pas explicité, bien qu'il se fonde sur lui).

Si j'insiste sur cette gravure, c'est qu'il me semble qu'elle fonctionne à la façon des énoncés légendaires de nos guides. Bien évidemment, il s'agit de deux dispositifs tout à fait distincts. La gravure fonctionne sur une économie du rapport entre la part iconique et la part linguistique, quand le légendaire des guides, dans sa dimension poétique, procède du linguistique. Toutefois, ils se rejoignent en ce sens qu'ils ne disent pas le récit. Ils l'amorcent, mais ne l'achèvent pas à proprement parler. Au mieux, on peut dire qu'ils le postulent. Ils ne feraient, alors, qu'y prélever les éléments jugés essentiels par les auteurs (c'est-à-dire, la quintessence). Le reste n'est qu'interprétation. En somme, ce n'est pas un récit qui se joue dans les énoncés légendaires synthétiques, mais un « *effet de récit* ».

⁶³ Notons malgré tout que, les dents des pendus étant réputées pour leurs pouvoirs magiques, les commentaires et interprétations de la gravure prêtent volontiers à l'artiste l'intention de dénoncer la superstition. Ce serait donc à des fins magiques que la jeune femme dépouillerait sa victime (qu'elle soit elle-même une sorcière, une femme amoureuse qui souhaiterait qu'on lui concocte un philtre, ou encore une femme qui voudrait vendre ce précieux ingrédient à des sorcières).

2. LE RECIT ET L'« EFFET DE RECIT » LEGENDAIRE

La terminologie « effet de récit » est issue d'une recherche de Pierre Fresnault-Deruelle [1983]. Cette proposition conceptuelle m'intéresse particulièrement en ce sens qu'elle me permet de nommer ce qui se passe dans les énoncés légendaires des guides. C'est, en tout cas, ce que je veux montrer dans cette sous-partie. Mon objectif sera ainsi de faire la preuve que, dans le légendaire à caractère narratif des guides en général (et pas seulement dans le cas des énoncés synthétiques), il se joue plus un « effet de récit » qu'un récit à proprement parler.

Ainsi, dans un premier temps, je souhaite revenir sur la façon dont Pierre Fresnault-Deruelle a construit cette notion et voir comment on peut l'adapter pour des objets proprement textuels, l'auteur l'ayant constituée « sur mesure » pour certaines images⁶⁴. Je propose, ensuite, de revenir sur la notion de récit telle qu'elle a été définie par Maurice Blanchot [1959] pour mettre en évidence les relations qu'elle entretient avec celle d'« effet de récit ». Enfin, je montrerai que l'« effet de récit » est un phénomène qui caractérise le légendaire dans son ensemble et non pas, seulement, la part de ses énoncés synthétiques.

2.1. L'« effet de récit » et l'image narrative selon Pierre Fresnault-Deruelle

Dans son ouvrage *L'Image manipulée*, Pierre Fresnault-Deruelle questionne l'image fixe et notamment l'« image de masse » (publicité, carte postale ou encore dessin de presse, etc.). Il l'aborde dans le cadre d'une approche sémiotique, considérant ainsi l'image comme un texte. Ce qu'il cherche à comprendre, c'est la façon dont la lecture « et son symétrique, l'écriture » tissent la signification à l'intérieur de ce dispositif pour réfléchir, en définitive, à la façon dont l'image se donne à lire [1983 : 8].

Dès les premiers chapitres de cet ouvrage, l'auteur aborde la question de l'« effet de récit ». Selon lui, quand on en vient à parler d'image unique (c'est-à-dire d'une image qui, à l'instar des cartes postales, ne fonctionne pas sur un principe sériel contrairement, par exemple, aux cases des bandes dessinées), et quand on peut prêter à cette image une intention narrative, on ne peut alors parler que d'« effet de récit ». C'est que l'espace de la représentation ne permet pas d'épuiser un éventuel récit. En revanche, « tout l'art des images uniques à vocation narrative, consiste à distribuer lisiblement les indices rétrospectifs ou, au

⁶⁴ Je ne cherche pas ici à opposer le texte et l'image, en ce sens qu'il existe clairement une image du texte (que j'ai d'ailleurs cherché à analyser dans le deuxième chapitre de ce mémoire de thèse) et que l'on peut par ailleurs analyser l'image comme texte (comme le font les sémioticiens). En revanche, je cherche à mettre en évidence qu'il existe une spécificité du texte pensé dans une dimension spatiale et visuelle, qui bien qu'il soit notamment iconique, se rapporte aussi à une réalité d'ordre linguistique.

contraire, avant-coureurs d'une action posée comme un référent lacunaire à reconstituer » [1983 : 37]. Ces images se caractérisent donc par une économie spatiale et représentationnelle qui résulte d'une dissémination des éléments picturaux à l'intérieur de l'espace de représentation afin de produire une épaisseur temporelle (un avant et/ou un après de la « scène » ou « situation »). Autrement dit, le récit est convoqué par l'image, mais n'est pas épuisé par elle en ce sens qu'il y apparaît sous la forme d'un « référent lacunaire ». Cette idée de la « lacune » me semble fondamentale puisque c'est elle qui rend possible et invite à la « reconstitution » du récit, c'est-à-dire à l'interprétation des indices disséminés dans l'espace de la représentation en vue de la production d'une unité narrative de l'ordre du récit. C'est, en somme, parce qu'il existe des « lacunes » ou ce que j'ai nommé plus haut des interstices énonciatifs, que la reconstitution peut avoir lieu et avec elle, la production du récit.

L'« effet de récit » qui se joue dans l'image unique, tel qu'il a été défini par Pierre Fresnault-Deruelle, fait donc parfaitement écho à ce que l'on a observé pour le dispositif iconique évoqué ci-dessus, à savoir la gravure de Francisco de Goya. Mais ce n'est pas tout : il demeure tout aussi pertinent comme outil de compréhension des énoncés légendaires synthétiques dans les guides de voyage. C'est ce que je veux prouver en travaillant le premier terme de cette expression – celui d'« effet » – afin de montrer comment on peut exploiter l'« effet de récit » en situation non-iconique.

On trouve de nombreuses notions qui font appel à ce terme. Il en va ainsi de l'« effet de fiction » [Gefen & le groupe de recherche Fabula, 2001], de l'« effet de folie » [Roux, 1980], de l'« effet de réel » et de l'« effet de vérité » [Barthes, 1967 ; 1968], ou encore de l'« effet (de) fantastique » [Sohet, 2001]. En croisant et en comparant ces différentes expressions, on peut dire que l'« effet de [quelque chose] » peut renvoyer à deux réalités différentes et néanmoins liées : un sentiment ou une sensation, comme dans le cas de l'« effet (de) fantastique » qui, tel qu'il a été exploité, par exemple, par Philippe Sohet, met le lecteur en déroute (l'auteur en parle d'ailleurs comme d'un « effet de lecture ») ; et une économie du dire, telle qu'on la retrouve dans les autres « effets de... » évoqués ci-dessus. C'est cette seconde approche qu'on retiendra, puisqu'on ne s'intéresse pas ici à ce qu'Umberto Eco a nommé « la pragmatique du texte » [2008 (1985)] c'est-à-dire à la façon dont le texte se donne à lire de sorte qu'il soit appropriable par le lecteur, mais bien à la façon de dire et à l'énonciation.

On retiendra ainsi que l'« effet de ... » repose sur un travail de camouflage. C'est ce qu'Anne-Marie Roux met en évidence avec le travail qu'elle mène sur Charles Nodier et l'écriture de la folie [1980]. Elle montre que l'auteur était « hanté » par le langage de la folie et elle cherche à comprendre les processus qu'il mit en œuvre pour l'écrire. Ce qui retient en particulier son attention, c'est le fait que, malgré ses recherches poussées sur « l'écriture des fous », Charles Nodier met en scène des personnages déviants « qui ne parlent pas comme il dit qu'ils parlent » [1980 : 40]⁶⁵. Elle en retient que l'auteur n'a pas reproduit le langage de la folie dans son œuvre, mais qu'il a construit un véritable langage *littéraire* de la folie, fait de déformations et d'élaborations complexes, de sorte qu'il soit rendu *lisible*. En somme, l'« effet de folie » ne procède pas de la reproduction d'une énonciation folle, mais du travail de l'écriture, ou encore de la médiation littéraire de la folie.

Cette économie de la parole entre absence et présence, plus précisément encore entre dire et retenir (car ce n'est pas seulement le statut de l'énoncé qui importe – présent ou absent – mais le fait que ce statut procède d'une volonté agissante, d'une dynamique énonciative), on la retrouve dans l'« effet de réel » de Roland Barthes. Ce dernier montre, en effet, dans un texte qu'il intitule, sans surprise à ce stade de la réflexion, « L'effet de réel » [1968], que certains « détails » de l'œuvre de Gustave Flaubert, notamment, brillent par leur inutilité apparente ; c'est le cas d'un baromètre posé sur un vieux piano dans *Un cœur simple* ou de la description de Rouen dans *Madame Bovary*. Ces « détails absolus » [1968 : 84] qui caractérisent le réalisme moderne, mais aussi la façon dont ils se livrent dans toute leur insignifiance, ont pour but de produire un « effet de réel » en ce sens que le réel lui-même se donne dans une relative désorganisation. Autrement dit, ce n'est pas l'existence même du détail qui produit l'effet de réel, mais le fait qu'il se livre dans une apparente insignifiance. Le détail, pour produire son « effet », doit donc être mis sous les yeux du lecteur mais sans que soit explicitée sa fonction d'outil producteur-de-réel. Il faut, bien au contraire, qu'un espace d'interprétation (Roland Barthes parlerait alors certainement de « désir ») soit engendré afin que l'effet puisse se réaliser. Autrement dit, il faut que quelque chose soit tu, de sorte que, le lecteur, par un mouvement volontaire d'interprétation, puisse rencontrer l'auteur et ce vers quoi tend son effet à mi-chemin du texte.

⁶⁵ En 1835, Charles Nodier avait, en effet, réalisé une « Bibliographie des fous », projet qui fut d'ailleurs repris par Raymond Queneau un siècle plus tard dans *Les Enfants du Limon* (1938). Anne-Marie Roux commente la définition de la folie et de l'excentricité proposée par l'auteur : « Est excentrique "un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de dessiner le but". Si cette définition est assez vague, quoique pertinente, l'étude des cas particuliers se révèle plus intéressante. Guillaume Postel était "fou de tous les idiomes savants de la terre" ; "sa phrase serait assez nette si ses idées l'étaient jamais". Simon Morin "écrivain public" finit par se croire Dieu le Fils. Le sieur de Mons, "rêveur caméléon", "maniaque à facettes", "était doué d'une merveilleuse propension à se teindre de toutes les aberrations et de tous les non-sens qui se trouvaient en circulation de son vivant" [...] ». [1980 : 36].

L'« effet de ... » n'est donc pas une « feintise » [Hamburger, 1986 (1977)], un « comme si » [Jost, 2003 ; 2005] ou encore une « suspension volontaire de l'incrédulité » [Winkin, 2001]. Il ne définit pas l'expression d'un désir ou d'une invitation à faire « comme si » : « comme si » l'effet était opératoire et « comme si » ce vers quoi il tend était, en réalité, déjà là. L'« effet de ... » n'est pas plus une négociation de la situation de communication ni même une modalité d'institution de son cadre. Il est une potentialité. Il est ce qui advient quand un auteur, à la façon d'un stratège, a positionné des éléments clés dans l'espace qui sera investi par son interlocuteur. Autrement dit, c'est un art de dire qui consiste tout entier à *fomenter*. Ainsi, l'« effet de récit » désigne simplement le fait qu'un récit soit convoqué et que sa relation (au sens de relater) soit de l'ordre du possible.

2.2. *Le récit chez Maurice Blanchot et l'« effet de récit »*

Les choses se compliquent quelque peu quand on s'intéresse à la notion de récit telle qu'elle est développée par Maurice Blanchot. Dans *Le Livre à venir*, l'auteur la définit à partir d'une analogie. Il explique ainsi que le récit est comme le chant des Sirènes de *L'Odyssée*. Pour comprendre le récit, il faut donc questionner ce chant :

« Les Sirènes : il me semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvriraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant. Toutefois, par leurs chants imparfaits qui n'étaient qu'un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment. Elles ne le trompaient donc pas, elles menaient réellement au but. » [Blanchot, 1959 : 9].

Ainsi, ce qui caractérise le chant de ces Sirènes, celui que les navigateurs entendaient et qui les conduisait jusqu'au point de la perdition, c'est le fait qu'il n'était pas tout à fait le chant propre de la perdition. Il y aurait eu, en quelque sorte, deux chants ou deux niveaux de chant : celui de la chute que l'on aurait tous pu entendre, navigant dans les eaux de ces créatures, et celui, inaudible, du fracas, pour filer la métaphore. Le premier était « imparfait » et, dans sa fêlure, proprement intrigant ; le second, lui, était *vraisemblablement* un chant absolu, infini et enveloppant. Si l'on est forcé d'insister sur cet adverbe, c'est que, comme on le sait, ceux qui ont entendu ce chant, n'en sont jamais revenus, de sorte que nul ne peut témoigner de ce qu'il est vraiment. Et si l'histoire d'Ulysse est parvenue jusqu'à nous, c'est que l'homme aux milles ruses, lui, l'a entendu et en est, pourtant, revenu. On comprend ainsi la nécessité d'insister sur la dualité du chant des Sirènes : si le chant premier suffisait à perdre le navigateur, alors il n'y aurait pas d'ailleurs de la perdition. Ce chant premier n'est bien

qu'une séduction, qu'un mouvement ou une invitation au lâcher prise. Le second, lui, est le chant de l'ailleurs, celui du lieu où l'on choisit :

« Ce chant, il ne faut pas le négliger, s'adressait à des navigateurs, hommes du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une invitation : il était une distance, et ce qu'il révélait, c'était la possibilité de parcourir cette distance, de faire du chant le mouvement vers le chant et de ce mouvement l'expression du plus grand désir. » [Blanchot, 1959 : 10].

C'est dans ce *mouvement* que l'analogie entre le récit et le chant des Sirènes tient toute entière :

« C'est là un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais elle est la loi secrète du récit. Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même "commencer" avant de l'avoir atteint, mais cependant, c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant. » [Blanchot, 1959 : 14].

Il existerait donc un lieu propre du récit, mais il serait « inconnu », « ignoré », « étranger » comme l'était l'espace du chant propre des Sirènes. Il est impossible de dessiner ne serait-ce que les contours de ce lieu qui s'impose comme l'attrait et la puissance, comme la raison pour laquelle un discours narratif se met en place, qui cherche à l'atteindre, le rencontrer pour ne faire qu'un avec lui. C'est là l'essence du langage littéraire du récit : il est une course à la rencontre du propre de l'imaginaire. Cette idée, Maurice Blanchot la travaille tout au long de son œuvre littéraire. Je ne prendrai ici qu'un exemple, celui de *L'Arrêt de mort*, écrit en 1948, soit plus de dix ans avant *Le Livre à venir*.

Résumer en quelques phrases cet ouvrage est un exercice de style assez compliqué. Toutefois, en faisant référence à ce qui constitue, à première vue, la trame de la narration, on pourra dire que ce récit, à la première personne, est composé de deux parties : dans un premier temps le narrateur raconte la mort d'une jeune femme malade ; dans la seconde, la relation qu'il a entretenue avec une autre jeune femme. L'incongruité de ce résumé – je le dis en toute modestie – ne tient pas à ma maîtrise douteuse de l'art synthétique. Je crois, au contraire, qu'on ne saurait être plus fidèle à la part diégétique du récit. Et si l'aporie demeure, c'est que cette œuvre de Maurice Blanchot ne se joue pas dans une lecture au premier degré des événements composant la trame. Si *L'Arrêt de mort* est un récit, il l'est, en effet, du point de vue de son énonciation.

Maurice Blanchot travaille une écriture curieuse dans laquelle le narrateur et l'auteur se partagent la même instance énonciative – le « je » – ⁶⁶, tout comme les actants sont aussi des personnes qui semblent agir et se mouvoir dans notre monde « réel ». Le récit ne se joue donc pas dans un univers imaginaire dans lequel le narrateur et les actants agissent, mais il se joue dans la rencontre de ce monde de l'imaginaire. La première partie du récit raconte ainsi un travail de mise à mort, par l'auteur, d'un de ses personnages non-identifié pour le moment. Quant à la deuxième, elle consiste précisément à mettre un nom et un visage sur le personnage qui sera mis à mort. L'usage des prénoms révèle d'ailleurs cette intention littéraire. Maurice Blanchot élabore, en effet, avec un soin minutieux une poétique des initiales : tant qu'un personnage est en suspens, tant qu'il n'est pas tout à fait identifié et qu'il n'est rien d'autre qu'un *devenir*, l'auteur le convoque par une initiale ; dès lors qu'un personnage acquiert une épaisseur, que l'auteur est en mesure de lui attribuer certaines caractéristiques ou encore une « historicité », et donc que le personnage apparaît comme une sorte d'*étant en devenir*, alors c'est son prénom qui nous est présenté. Il en va ainsi de N(athalie), le personnage féminin de la seconde partie, tantôt invoquée par un « N. », tantôt identifiée par son prénom ⁶⁷.

Si cet ouvrage donne l'impression d'une existence fantomatique et vaporeuse des êtres dont il raconte l'histoire, c'est que ceux-ci sont pris entre deux réalités : celui de l'imaginaire (l'« écrire » pour reprendre le mot d'Andrea Del Lungo [1998 : 359]) et le nôtre (le « vivre »). Ainsi, l'auteur discute avec ses actants, de même que les personnes convoquées par le récit discutent avec le narrateur. On en vient donc à des situations flottantes où l'on ne sait plus très bien à qui l'on a affaire. Le récit se clôt, d'ailleurs, sur l'une de ces étranges situations. Nathalie, tout comme le personnage mourant de la première partie l'avait fait, décide de se faire faire un moulage des mains. Elle le dit au narrateur, qui commence alors à prendre conscience que ce sera elle la victime de sa mise à mort narrative : « Maintenant, dit-elle d'une voix un peu rauque, n'est-ce pas : vous l'avez toujours su ? - Oui, dis-je, je le savais. » [1948 : 124]. À qui parle Nathalie ? À la figure du narrateur en tant qu'actant ou bien à la figure du

⁶⁶ Andrea Del Lungo, dans un article qu'il consacre à Maurice Blanchot parle en ces mêmes termes de la position du narrateur dans *L'Arrêt de mort* : « Voilà la position – vertigineuse et intenable – de cet énigmatique narrateur, victime de la schizophrénie propre à la première personne romanesque, protagoniste de deux actions séparées, vivre et écrire. » [1998 : 359].

⁶⁷ Pour prendre un exemple, de ce jeu sur les prénoms, je souhaite citer un passage. À propos d'un incident autour d'une clé, le narrateur écrit : « Si j'avais questionné N., elle m'aurait dit : "Oui, j'ai pris cette clé." Et si je lui avais demandé pourquoi : pourquoi l'avez-vous fait ? ce qu'elle m'eût répondu sans hésitation, ce que j'avais la certitude qu'elle était prête à tout moment à me répondre était de telle nature que ni elle ni moi n'aurions pu vivre encore ces heures et ces jours d'une vie naturelle. Eh bien, je n'avais plus ce désir : je voulais avec elle entrer ici, dans ce café, entrer dans l'ennui de ce cinéma, entendre en elle quelque chose rire qui ne signifiait qu'une vanité frivole ; je voulais surtout lui garder ce nom de Nathalie, fût-ce au prix de ses ongles rongés et de son front blessé. » [Blanchot, 1948 : 114-115]. Ce que Nathalie lui aurait répondu, on le sait car à plusieurs reprises, répondant à d'autres questions qui la concernent, elle affirme qu'« elle ne sait pas ». C'est qu'elle est en suspens et qu'elle attend le moment de son devenir d'être romanesque qui semble arriver à la fin de ce passage, quand l'auteur, au moyen de marques corporelles, creuse en elle son historicité.

narrateur en tant que représentant de Maurice Blanchot lui-même ? Si l'on veut croire qu'elle pose cette question au premier, alors il est impossible de savoir de quoi elle parle. Si, en revanche, on accepte l'idée que c'est à la figure de l'auteur qu'elle s'adresse, alors on comprend qu'elle évoque sa mise à mort. Et dans ce cas, on est contraint de se demander quel est exactement le statut de ce personnage qui questionne directement, depuis le récit, la figure de son auteur, comme s'il était doué d'une volonté propre.

Quoi qu'il en soit, c'est seulement quand le récit s'achève que l'on est en mesure de le comprendre. La mise à mort est un choix d'écriture, mais il reste à en connaître la victime dans toute son épaisseur narrative. C'est Nathalie qui a été choisie, et c'est donc elle qui devra mourir d'une terrible maladie. Cependant, ce récit précis de la mort de Nathalie n'est pas énoncé. En effet, il advient dans l'interstice des deux parties de l'ouvrage, dans leur silence et dans leur incomplétude. Plus précisément encore, il est toujours à venir, puisque c'est seulement quand on a achevé la lecture du volume que l'on sait que c'est Nathalie qui va mourir sous la plume de Maurice Blanchot dans ce qui était la première partie. Elle ne sera donc fatalement rien d'autre que l'éternelle victime de son « arrêt de mort » tout aussi fatal. Elle est, en somme, condamnée, par le dispositif narratif, à ne rien faire d'autre qu'éternellement mourir dans un cycle infini qui va de la deuxième à la première partie du livre, le texte se modelant lui-même comme « une parole suspendue dans son mourir » [Del Lungo, 1998 : 361].

De cette conception générale du récit, on peut dire qu'elle tient plus d'une réflexion sur le geste d'écriture que d'une étude du texte. C'est en cela, d'ailleurs, qu'elle est si singulière. Et, pour revenir aux « interactions » entre la notion de récit et celle d'effet de récit, la question qui se pose quand on souscrit à cette approche du récit est la suivante : si, en suivant Maurice Blanchot, on s'accorde à penser que le récit est toujours à venir, qu'avons-nous sous les yeux quand nous lisons un texte narratif ? Si ce que nous pensons être le récit est en fait le mouvement vers un récit, alors le texte est-il autre chose qu'un effet de récit ? Il est légitime de le croire puisque nous avons défini l'« effet de récit » comme un *dire fomentant*, une énonciation lacunaire dont l'objectif est de convoquer quelque chose qui est et ne peut être qu'essentiellement absent. Autrement dit, ce que Maurice Blanchot nomme « récit » en se référant non pas à l'espace de la réalisation, mais à celui du mouvement, c'est ce que nous avons appelé l'« effet de récit », c'est-à-dire un mouvement du discours vers le récit, vers l'espace dans lequel l'événement narratif a réellement lieu. Parler, donc, de récit dans le cas du

légendaire des guides, c'est admettre qu'il n'y est que fomenté sous la forme d'un « effet de récit », ou sinon, c'est considérer la définition que Maurice Blanchot propose de cette forme narrative en s'intéressant, conséquemment, au geste de l'écriture.

2.3. Les formes narratives du légendaire et l'« effet de récit »

On voit que la notion d'« effet de récit » ne dépend donc pas nécessairement du caractère synthétique du texte : celui de Maurice Blanchot fait plus de cent pages. Elle peut ainsi également s'appliquer aux énoncés légendaires développés. C'est ce que j'ai montré, mais dans une perspective différente, tout au long du premier chapitre de cette thèse.

En effet, le propre du discours légendaire, c'est qu'il met en scène des expériences limites du langage et de l'intelligibilité. Et pour ce faire, l'événement légendaire n'est rien d'autre – ne peut être rien d'autre – qu'une *mise en événement*. Il doit échapper à la possibilité d'être rendu « naturel » et « normal », de sorte qu'il demeure extraordinaire. Prenons un nouvel exemple pour prouver cela, mais dans la perspective qui nous intéresse directement ici, à savoir celle de l'« effet de récit » :

« *Le château maudit englouti par les eaux*
Selon la légende, il y avait, il y a très longtemps, un château maudit à Beuvry (six kilomètres à l'est de Béthune). Pourvu de hautes tourelles, il se dressait au centre d'un étang. Personne n'avait jamais vu le châtelain ni aucun habitant, les alentours étaient continuellement gardés par des soldats parlant un langage inconnu, qui en interdisaient l'accès. On chuchotait que le maître des lieux n'était autre que le Diable lui-même. Les gens du pays ignoraient ce qui pouvait bien se passer dans cet étrange château, et ceux qui s'y intéressaient disparaissaient mystérieusement. Chaque année, pendant la nuit précédant celle de Noël, on entendait des gémissements et des éclats de rire venus du château, mais tous les bruits cessaient à minuit. Une année, les sons se firent plus bruyants qu'à l'habitude, les cris, les plaintes et les rires étaient si forts qu'ils empêchèrent les Beuvrygeois de dormir. Le lendemain matin, les villageois, en se levant, ne virent plus le château : tout avait disparu, à l'exception des petits ponts et des chemins d'accès, la demeure entière avait été engloutie par les eaux de l'étang. Ceux qui osèrent aller sur place découvrirent que l'étang lui-même avait disparu, remplacé par une fontaine aux eaux tourbillonnantes. On l'appela la fontaine Hideuse (une rue de Beuvry porte ce nom). Depuis, on dit que l'on peut entendre, dans la nuit qui précède celle de Noël, peu avant minuit, des cris et des gémissements entrecoupés d'éclats de rire, provenant du fond de la fontaine. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 277].

Pour cet extrait, tout comme on la fait pour celui qui concernait Coupersarte et sa jeune femme expiant, on peut parler de l'économie du texte en terme de « récit ». En effet, le texte se déroule selon des séquences narratives clairement identifiables qui voient la situation initiale mise en danger puis, à la suite de péripéties, trouver un nouvel équilibre. Ces quelques remarques pourraient nous amener à parler ici de récit et non d'effet de récit. Cependant, il

faut observer que la teneur légendaire de ce « récit » (car du point de vue de son économie textuelle, il s'agit bien d'un récit) réside tout entière dans ce qui n'est pas « raconté », dans l'indicible. En effet, si l'on savait qui étaient ces gens, ce qu'ils faisaient dans ce château et comment ils ont disparu, alors nous n'aurions pas affaire à une légende. Or, nous ne le savons pas, et d'ailleurs personne parmi les villageois ne le sait mieux que nous. Le légendaire vient donc se glisser là où le récit pêche : dans ce « personne n'avait jamais vu... » et ce « les gens du pays ignoraient... ». Cette ignorance attribuée aux villageois par l'auteur prend la forme d'un silence narratif dans le texte. Ce dernier organise ainsi ce que j'ai nommé plus haut des « interstices » et c'est précisément ce qui permet de garantir le mystère du légendaire.

Mais ces silences et ces interstices, c'est aussi ce qui permet de parler ici d'« effet de récit ». Ce qui tient le texte, c'est, en effet, l'inconnue de l'équation narrative. Autrement dit, la notabilité du « récit » se joue, précisément, dans ce qui lui échappe. Et le texte entier peut être considéré comme un mouvement, une tension vers l'inconnu. Un tissage complexe de mots, de faits, de personnages et de lieux, qui fonctionne parce qu'il se tait, qui orchestre son propre silence, qui monte en épingle ses limites et construit le moment de son délitement. Le « récit » avance jusqu'au seuil de la possibilité du dire de sorte qu'il n'ait pas à énoncer ce qui, véritablement, fait récit, fait légende.

En somme, pour les énoncés synthétiques comme pour les énoncés développés, le légendaire crée des interstices narratifs et il s'y glisse. Il organise des lacunes essentielles dans le dire et la notabilité du « récit » réside tout entière dans ces lacunes. Ce sont elles qui permettent de parler d'un « effet de récit ». Et ce dernier est, à mon sens, bien plus caractéristique du légendaire que ne l'est le « récit ». On n'a cessé de le voir : le légendaire, s'il engage une forme narrative, ne prend pas systématiquement la forme d'un récit. Ainsi, quand il est synthétique, son économie textuelle ne repose pas sur une quelconque progression de l'intrigue, mais sur autre chose. Plutôt que de chercher à analyser ce qui semble évident dans le texte légendaire, je crois qu'il faut donc chercher ce qui s'y délite. Car quelle que soit la forme du texte à caractère narratif, un délitement s'y joue toujours et c'est cela le propre du légendaire. Ce délitement constitue le point de départ de l'effet de récit du légendaire.

3. L'EFFET DE RECIT ET LA STRATEGIE D'OPACIFICATION DU RECIT

Ce qu'on vient de voir, c'est que le récit de légende, s'il est mobilisé dans le légendaire des guides de voyage en général, c'est sous la forme d'un appel, d'une convocation qui ne cherche pas à épuiser le récit, mais à le mettre en intrigue sous la forme d'un effet de récit. Or, cette façon de faire appel à un récit sans pour autant le relater dans son intégralité, c'est-à-dire en y aménageant des interstices, procède d'une véritable stratégie de discours en ce sens qu'il faut savoir suspendre la diégèse, ou plutôt en livrer la possibilité sans toutefois l'achever. En somme, comme je le disais déjà plus haut, produire un « effet de... » tient de l'art de dire.

C'est cette idée que je souhaite questionner dans cette sous-partie. Pour cela, je reviendrai d'abord sur les notions d'« hermétisme » et d'« opacification » telles qu'elles ont été définies, dans une perspective littéraire, par Alain Vaillant [2007]. Je questionnerai ensuite celle de « mobilité du dire » [Durand, 2007]. Mon objectif sera, dans un troisième temps, de montrer que le légendaire procède d'un art de dire semblable à celui qui s'est imposé en France à partir du XIX^e siècle, qu'Alain Vaillant nomme l'« hermétisme », et qui se définit comme une stratégie d'opacification du discours littéraire travaillant sur cette « mobilité du dire » et instituant une figure de l'auteur à l'intérieur des textes. Je poserai, bien évidemment, les limites de cette comparaison entre l'art de dire légendaire et l'hermétisme littéraire en distinguant notamment la notion d'auteur telle qu'elle peut être mobilisée dans chacun de ces cas.

3.1. L'opacification des discours

Dans un ouvrage collectif intitulé *Écrire l'énigme* paru en 2007 et dirigé par Christelle Reggiani et Bernard Magné, plusieurs chercheurs s'intéressent à la question de l'écriture énigmatique. Cette dernière procède, pour eux, d'une recherche de l'opacité – de l'obscurité – à travers l'exercice même de l'écriture littéraire. Elle est une affaire de choix qui prend corps dans le « recours à un registre stylistique donné, parmi d'autres possibles » [2007 : 12] et/ou l'« élection d'un régime discursif globalement caractérisé par une réticence informationnelle » [2007 : 12]. L'énigme est ainsi, avant tout, une écriture au sens où le caractère énigmatique du texte procède d'un geste discursif.

Dans le but de travailler cette notion, Alain Vaillant propose un article intitulé « Hermétisme et modernité » dans lequel il définit l'hermétisme comme « la mutation majeure

de la communication littéraire à l'époque moderne » [2007 : 23]. Il s'agit, selon lui, d'un phénomène qui a pris ses racines au XIX^e siècle :

« La mutation majeure observable dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle survient à partir de ces années 1830, lorsque la littérature cesse d'être essentiellement considérée comme la mise en forme esthétique d'un discours, c'est-à-dire d'une parole adressée à un destinataire – selon le double modèle de l'éloquence antique et de la culture d'Ancien Régime – pour être définie comme texte, texte donné à lire à un public indifférencié, par le biais des nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public (périodique et non périodique), qui s'arrogent alors la fonction médiatrice traditionnellement dévolue à la communication littéraire. » [Vaillant, 2007 : 32].

Ce qui se produit au début du XIX^e siècle, c'est donc, selon les termes d'Alain Vaillant, un passage de la « littéraure-discours » à la « littérature-texte » [2007 : 32]. Cette mutation transforme l'espace de l'œuvre : l'écrit n'est plus le lieu d'un discours, mais celui d'un texte. Autrement dit, celui qui écrit, perd l'impression de savoir à qui il parle étant donné, notamment, qu'il prend conscience qu'il ne maîtrise pas les différentes étapes de la diffusion de ses propres textes et donc de leur destin⁶⁸. De ce fait, cette mutation qui n'est, au fond, qu'une nouvelle intelligence des processus techniques et sociaux de la production et de la mise en circulation des textes, remet en question la figure même de l'auteur :

« L'écrivain, s'il veut persister à tenir un discours à l'intérieur du texte et à faire entendre sa voix – et comment un écrivain de littérature pourrait-il ne pas le vouloir ? – doit trouver les moyens d'inscrire et de rendre lisible sa présence auctoriale dans le texte même, sans intervention explicite au niveau énonciatif. De ce point de vue, les principales orientations formelles de la littérature romantique et post-romantiques peuvent être considérées comme les effets esthétiques de cette rupture historique et comme autant de tactiques pour disséminer dans la texture des œuvres les indices d'une instance énonciative chargée de figurer l'auteur. » [Vaillant, 2007 : 32].

C'est donc la question de la présence auctoriale à l'intérieur du texte que pose la transformation des représentations associées à l'écrit. L'auteur doit apprendre à se faire une place dans son propre texte. Toujours selon Alain Vaillant, c'est l'hermétisme qui aurait

⁶⁸ Selon Alain Vaillant, le contexte politique du XIX^e siècle et, particulièrement, celui du Second Empire ont largement contribué à cette institution de l'hermétisme comme art littéraire de dire : d'abord à cause de la censure, mais aussi, et surtout, parce que le régime de Napoléon III, par sa volonté de modernisation, a amené les auteurs à questionner leur positionnement vis-à-vis de la modernité et de ses représentants : « On pourrait penser [...] que le recours au cryptage serait exclusivement dû à la censure très vigilante dont la production imprimée fait l'objet sous le règne de Napoléon III. Il est incontestable, en particulier, que la pratique constante de l'autocensure a favorisé considérablement les processus d'implication et d'opacification de l'écriture, les écrivains acquérant l'habitude, et presque le réflexe, de ne pas dire les choses, ou plutôt de les dire autrement. Mais l'observation, partiellement exacte, ne justifie pas l'ampleur des mécanismes de cryptage. » [2007 : 31] Et plus loin : « La singularité [du Second Empire], qui le distingue formellement des autres régimes constitutionnellement réaction de la France post-révolutionnaire – la Restauration et le gouvernement de Vichy – est de se caractériser à la fois par une idéologie répressive et conservatrice et d'être portée par un puissant mouvement de modernisation économique, territorial, culturel et social, si bien que [...] Napoléon III finit par incarner, sous une forme identifiable, concrète et haïssable, les inquiétudes diffuses et encore peu ciblées que faisait naître la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe. Cette différence, de nature politique, explique qu'à une littérature contestataire, qui, après 1830, signalait seulement sa dissidence culturelle par une distance ironique et une esthétique de l'ambiguïté généralisée, succèdent des formes d'écritures où le rejet affirmé des modes imposés de la communication littéraire prend des allures beaucoup plus compactes et hermétiques. » [2007 : 33].

permis aux auteurs d'instituer leur présence dans leurs productions. Cet hermétisme, on le retrouve chez Charles Baudelaire, Victor Hugo, mais aussi Stéphane Mallarmé, pour ne prendre que quelques exemples.

S'il permet à l'auteur d'énoncer sa présence et son travail à l'intérieur du texte, c'est qu'il fonctionne comme un cryptage. En ce sens, il permet d'attirer l'attention du lecteur, moins sur l'objet crypté que sur l'art du cryptage lui-même. L'hermétisme serait ainsi un processus de « subjectivation » :

« J'ai proposé d'appeler subjectivation ce double processus qui, à partir des seules données textuelles, permet de passer du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, puis du plan de l'énonciation au niveau auctorial. Concrètement, l'imprimé littéraire tend à opacifier et à densifier l'écriture, afin de rendre perceptibles, à la surface du texte et sans lien direct avec le sens qui s'y construit, le travail énonciatif et l'action interprétative d'un sujet réel qu'il implique. De façon généralisée, l'hermétisme qui se développe et s'intensifie en littérature pour culminer chez Mallarmé, le brouillage de la communication littéraire par divers bruits et les cryptages multiples qui caractérisent, à bien des égards, l'écriture moderne définissent ce qui peut apparaître à bon droit comme une véritable poétique de la subjectivation. » [Vaillant, 2007 : 32-33].

Selon Alain Vaillant, la recherche de l'opacification procéderait ainsi (ou permettrait de mettre en évidence) une « poétique de la subjectivation » au sens où lui emploie ce dernier terme. Elle est un travail littéraire qui joue sur l'énonciation et l'organisation des discours en général, pour signifier le savoir-faire, l'élégance ou la malignité d'un dire à l'œuvre⁶⁹. C'est que, d'une façon générale,

« l'hermétisme ne désigne pas simplement [...] l'opacité textuelle, l'indétermination du sens ou la polysémie où l'on a pu voir l'un des traits spécifiques de la littérature moderne mais, exclusivement, les manœuvres conscientes et délibérées de cryptage par lesquelles un auteur dresse des obstacles et des pièges herménautiques entre le lecteur et ses œuvres » [Vaillant, 2007 : 23].

Ainsi, l'hermétisme est un art d'accommoder les textes en les opacifiant, de sorte que tout n'y soit pas dit, qu'il y reste du sens à épuiser. C'est la production d'un texte qui laisse supposer qu'il peut en cacher un autre et donc qu'il peut apparaître comme une énigme aux

⁶⁹ C'est d'ailleurs ce qui fait le savoir-faire des auteurs des romans policiers à énigme tels qu'Agatha Christie par exemple. En effet, dans son ouvrage intitulé *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Pierre Bayard remarque que ce qui fait l'originalité et la force du travail de l'auteur, c'est qu'elle invente « des dispositifs à chaque fois différents, visant à empêcher le lecteur de percevoir la vérité. Et, dans le même temps où elle expérimente les formes multiples de l'aveuglement, elle met en scène ce qui en est constitutif, le désaveuglement auquel conduit l'enquête policière, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement par lequel elle *produit du sens*. » [2008 (1998) : 38]. Ainsi, en généralisant cette remarque de Pierre Bayard, on peut dire que le roman policier à énigme fonctionne sur le principe de la construction de l'hermétisme et de sa dissolution. Quoi qu'il en soit, l'hermétisme est une part importante du savoir-dire des romans policiers de ce genre. Alain Vaillant note d'ailleurs : « Il y aurait beaucoup à dire sur la convergence, historique et formelle, entre l'hermétisme littéraire et la technique du roman policier à énigme, qui, apparu précisément au XIX^e siècle, en offre la version populaire et divertissante. » [2007 : 31].

yeux de celui qui le lira⁷⁰. L'hermétisme s'accompagne ainsi, du point de vue de la lecture, d'une volonté d'exégèse. Il s'agit alors de déchiffrer le texte, à la façon d'un chasseur de trésor ou d'un alchimiste qui tenteraient de résorber l'hermétisme afin de découvrir le précieux objet qu'il soustrait aux yeux du monde en dissimulant le chemin qui permet d'y accéder au moyen d'un code.

En un mot, l'hermétisme est un savoir-dire opacifiant qui laisse supposer que derrière le texte, se cache un secret. Quand il est travaillé de façon littéraire, il renvoie à un savoir-faire créatif et artistique, et permet ainsi d'instituer la présence structurante d'une figure auctoriale.

3.2. *Le dire et sa mobilité*

Dans ce même ouvrage, Pascal Durand consacre un article à l'énigme et l'écriture énigmatique chez Stéphane Mallarmé [2007 : 37-48]. Il y montre que si les textes du poète sont énigmatiques, ils sont tout autant dépourvus d'énigme :

« Le texte mallarméen, s'il paraît énigmatique, est [...] sans énigme ; disons-le autrement : le mot de son énigme, ce sont les mots dont il est composé, en leur dynamisme même. Autrement dit encore, à suivre Mallarmé au sujet de l'emblématique sonnet en ix : ce texte est "inverse" en ce que son "sens, s'il en a un, [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes" ; entendons que ce "sens" ne lui préexiste pas, qu'il ne lui a pas été confié et qu'il ne peut donc aussi bien en être extrait, mais qu'il constitue le produit ou la "visée" de son dispositif interne de signification. » [Durand, 2007 : 40]⁷¹.

Ainsi, Stéphane Mallarmé n'a pas de secrets à dire en les camouflant ou en les cryptant. Cependant, ses textes travaillent dans le sens de l'hermétisme. S'ils ne cherchent à dire rien d'autre que ce qu'ils disent déjà, ils n'en sont pas moins opaques, ou encore obscures. C'est que, selon Pascal Durand, ils se jouent, non pas dans un dire, mais dans ce qu'il appelle « la mobilité du dire », « à savoir non pas les éléments que le discours dispose avec leurs charges sémantiques respectives, mais la "mobilité" qu'il orchestre dans l'espace vacant entre les éléments disposés – ou, en d'autres termes, dans ce qui ne relève pas du dit, mais du dire en sa mobilité. » [2007 : 40].

⁷⁰ L'étymologie du nom « énigme » rend d'ailleurs compte de cette idée d'une dissimulation. Ce dernier est ainsi issu du terme latin classique (*aenigma*, -atis), emprunté lui-même au grec *ainissesthai* signifiant « dire à mots couverts » [Rey, 1992 : 693].

⁷¹ L'auteur cite la Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, publiée dans Mallarmé, Stéphane. 1995. *Correspondances*, Paris : Gallimard, p. 392.

Ce que Stéphane Mallarmé travaille dans ses textes énigmatiques, ce n'est donc pas une énigme, mais un certain usage du langage. Son œuvre tout entière se caractérise d'ailleurs par cette recherche sur le langage et son usage. Ainsi Pascal Durand écrit :

« Il m'est arrivé plus d'une fois, par ce qui est à peine une boutade, de dire, dans le même esprit, que le texte mallarméen, tel que le poète le décrit et tel qu'on peut en faire l'expérience, est sans profondeur, sans double fond, sans crypte où nous attendrait, comme une silencieuse momie, quelque message emmailloté ; c'est, tout à l'inverse, une surface, un espace plan dans lequel la métaphore du "trésor", construite par opposition au "sens même indifférent", ne fait sens, en vérité, que métonymiquement, par renvoi au "miroitement" des signes à même le tissu textuel, aux reflets dont ils s'allument à distance, c'est-à-dire aux rapports réciproques qu'ils entretiennent dans le système qui les distribue sur la page et dans l'espace inséparablement prosodique et syntaxique de l'œuvre. » [Durand, 2007 : 40].

C'est, en somme, dans ce que le langage ne sait pas dire que se joue le texte et c'est de cette impuissance du langage que naissent l'hermétisme et l'opacification. Ainsi, Stéphane Mallarmé dit le langage jusqu'au moment où il ne peut plus, selon une logique proprement littéraire qui tente de le soustraire à son usage ordinaire : les mots sont pesés et lestés, de sorte qu'ils puissent entrer en collision les uns avec les autres et produire ainsi un espace poétique.

Quoi qu'il en soit, ce qu'on retiendra de ces deux articles, c'est que l'hermétisme procède d'une rhétorique et/ou d'un rapport au langage qui travaille l'objet dans le sens de son opacification. C'est ce qui permet à l'auteur de textes littéraires de trouver et de fonder sa place à l'intérieur de son propre discours. En effet, l'hermétisme produit un *brouillage de la communication* essentiel. Ce brouillage s'applique à l'énoncé puisque celui-ci se fait obscur. Une fois ce brouillage identifié, il devient signifiant. Dès lors, l'herméneute est amené à comprendre le sens de ce brouillage et à interroger la volonté « brouillante » qui l'a fait exister comme tel. C'est cela la subjectivation d'Alain Vaillant : le résultat d'un processus qui déplace le sens du discours de l'énoncé vers l'auteur et son rapport au langage, soit vers la production d'une mobilité du dire pour ce qui est des textes littéraires.

3.3. L'art de dire légendaire dans les guides de voyage

L'effet de récit, tel qu'il a été défini plus haut et, surtout, tel qu'il est à l'œuvre dans le légendaire des guides de voyage peut être compris comme une stratégie d'opacification. Plus généralement encore, on dira que dans le légendaire des guides de voyage, dans son ensemble, se joue de l'hermétisme, et ce, sur plusieurs plans.

L'énoncé est opacifié – c'est ce que j'ai tenté de montrer dans le premier chapitre de ce mémoire de thèse. Ainsi, le texte travaille avec soin le moment où il devra se taire pour dire l'impossibilité de penser et d'énoncer ce qui reste à dire : l'événement légendaire. Il met en œuvre une mobilité du dire, telle qu'elle a été définie par Pascal Durand, au sens où il joue sur des espaces de connotations qui structurent notre pensée : mystère, superstition, croyance, monstrueux, sacré, aberrant, etc. Et si le texte est hermétique du point de vue des énoncés qui le composent, c'est pour mieux garantir l'intégrité du fait légendaire proprement inintelligible.

L'hermétisme se joue, par ailleurs, dans le système de l'énonciation sous la forme de l'effet de récit tel qu'il a été étudié dans ce chapitre. Ce qui est à l'œuvre, c'est alors une opacification du discours narratif : un texte est produit qui brouille la communication de sorte qu'on ne sait plus très bien à quel type de texte on a affaire. Un récit est amorcé, mais n'est pas épuisé. Il est, tout simplement, mis en intrigue. Le discours est alors narratif sans l'être véritablement : il se revendique d'une narrativité tout en étant autre chose qu'un récit.

Enfin, l'hermétisme institue un auteur. Bien évidemment, les thèses des articles évoqués ci-dessus s'appliquent à des textes littéraires. C'est pourquoi il convient de préciser très clairement ce que j'entends ici par « auteur ». Il ne s'agit pas d'écrivain. Pour que ce soit le cas, il faudrait qu'à l'instar de Félix Fénéon, de Maurice Blanchot ou encore de Francisco de Goya, les auteurs des guides choisissent délibérément de travailler le langage de façon littéraire, c'est-à-dire en le soustrayant à son opérativité ordinaire.

Si je parle d'auteur, ce n'est donc pas au sens d'écrivains ou d'artistes : c'est au sens de sujet social producteur de discours. Ainsi, le légendaire des guides de voyage procède d'une stratégie auctorial qui n'a pas à composer contre l'usage ordinaire du langage, mais qui, néanmoins, doit faire-avec des contraintes différentes de celles qui définissent l'usage littéraire du langage. C'est ce qui sera précisément abordé dans le chapitre suivant.

Cependant, avant d'en arriver, il convient, je crois, de résumer tout ce qui vient d'être dit dans le présent chapitre. À plusieurs reprises dans les chapitres précédents, j'avais montré des réticences quant à l'identification du légendaire comme récit. L'objectif de ce chapitre

était de justifier ces réticences et de proposer, dans le même temps, une façon de penser la place du récit à l'intérieur du légendaire des guides de voyage.

Ce qui ressort de l'analyse, c'est que le légendaire des guides de voyage se donne de nombreux moyens pour ne pas avoir à exister en tant que récit. Ainsi, il s'évertue à *ne pas raconter* des histoires, mais à les mettre simplement en intrigue. Il joue avec le récit, mais ne se fait pas récit pour autant. En revanche, il l'amorce, il le séduit et l'attire jusqu'à lui au moyen d'une stratégie discursive qui consiste à produire ce que j'ai appelé un « effet de récit ».

Cet effet de récit – dont il est plus question que du récit lui-même dans le légendaire des guides de voyage –, peut se définir comme une façon de travailler le texte de sorte qu'il existe, dans les interstices de celui-ci, un récit en creux ou en suspens. L'effet de récit est ainsi une *disposition* du texte, un art de dire et de composer avec le texte.

En effet, pour exister en tant qu'effet et non en tant que récit, le texte doit savoir se taire. Il doit savoir produire des interstices et gouffres qui permettent de garantir l'intégrité de l'effet. Autrement dit, il doit savoir se rendre hermétique ou opaque. C'est dans ce sens que le guide travaille ses énoncés et son énonciation. Il modèle ainsi une écriture énigmatique qui assure l'effet.

Cette écriture énigmatique permet, quant à elle, de mettre en évidence le geste auctorial du guide. Plus précisément encore, elle permet d'instituer le guide, à l'intérieur du discours, comme un auteur. Il faut comprendre ce dernier terme non pas comme un synonyme d'écrivain, mais comme le statut de tout individu social qui prend la parole en son nom. Ainsi, le guide, en produisant l'opaque, se livre en tant qu'auteur à son lecteur/voyageur.

D'une manière générale, il convient de remarquer à l'issue de ce chapitre, qu'on peut effectivement parler du légendaire dans les guides de voyage comme d'*un art de dire*, dont la spécificité est d'être hermétique. Il dit sans, pourtant, prétendre énoncer ; de même qu'il énonce sans prétendre dire pour autant : le légendaire est ainsi un art de poser les frontières d'un socialement dicible, comme on va le voir à présent.

Ce travail d'opacification dont on vient de parler longuement, quand il procède d'une stratégie littéraire dans une certaine mesure délibérée et consciente, cherche à produire des poétiques nouvelles, des rapports réflexifs et créatifs au langage et à la littérature tout entière, comme ce fut le cas, par exemple, dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé. L'opacification peut ainsi être pensée comme une force de proposition forte et novatrice, quand elle est proprement littéraire. Cependant, si l'on admet qu'elle puisse être une force de proposition, il faut alors également accepter l'idée qu'on puisse la considérer comme une stratégie d'évitement : comme une façon de ne pas dire *vraiment* ce qu'on dit *pourtant* ; ou encore, à l'inverse, comme une façon de dire *vraiment* ce qu'on ne dit pas *pourtant*⁷².

Il me semble que, pour ce qui est du légendaire dans les guides de voyage, si l'on peut parler d'opacification du discours, c'est précisément dans le sens d'un évitement. Je pense, en effet, que l'opacification à l'œuvre dans le légendaire dénote un certain malaise des guides vis-à-vis de l'objet de leurs discours. Le terme de « malaise » ne renvoie, ici, en rien à cette idée freudienne d'une lutte entre bonheur et souffrance (encore qu'en fouillant on pourrait peut-être trouver un lien) [Freud, 2010 (1929)]. Ce terme doit être compris au sens simple de « manque d'aise ».

Je crois, ainsi, que les guides de voyage *manquent d'aise* lorsqu'ils disent le légendaire et c'est ce *malaise* qui les amène à produire des discours opaques et hermétiques. Ce malaise procède de la nécessité de faire avec trois contraintes structurantes : la première concerne le langage ; la seconde, la prétention documentaire du guide ; la troisième, le caractère proprement incertain de l'événement légendaire. C'est ce que je souhaite montrer dans ce chapitre.

Ainsi, dans un premier temps, je mettrai en évidence un curieux phénomène qui se manifeste de façon quasi-systématique dans le légendaire des guides de voyage : la polyphonie. En effet, il semble que les guides sont tout à fait réticents à s'avancer seuls pour dire le légendaire. Ils tissent ainsi des réseaux de paroles ou encore des énonciations polyphoniques [Ducrot, 2001 ; 1984 ; 1980]. Celles-ci, c'est que je montrerai dans un second

⁷² De nombreux romans policiers de même que de nombreuses œuvres fantastiques fonctionnent d'ailleurs sur ce même principe.

temps, permettent aux guides de maintenir une distance vis-à-vis de l'objet de leur discours (légendaire). La polyphonie serait, en ce sens, un principe de distanciation qui permettrait clairement de mettre en évidence le malaise des guides face au légendaire : ils chercheraient, au moyen du principe polyphonique, à énoncer sans être tenus pour responsables des énoncés qu'ils médiatisent pourtant. Dans un troisième et dernier temps, je montrerai que ce malaise, de façon générale, est le résultat d'un devoir faire-avec les trois contraintes évoquées ci-dessus, à savoir le pouvoir assertif du langage, la prétention documentaire des guides et le caractère incertain de l'événement légendaire.

Plus généralement, l'objectif de ce chapitre sera de montrer comment les guides développent un art de dire dont l'objectif est de signifier qu'ils entretiennent un rapport au légendaire se jouant, non pas dans l'ordre de la croyance, mais dans celui d'une distanciation critique. C'est en ce sens que l'on pourra parler d'un passage d'un éventuel « croire » à un « savoir » dans le légendaire des guides de voyage.

1. LA POLYPHONIE DU LEGENDAIRE

D'une manière générale, on remarque que le légendaire aime à convoquer et à se référer à de nombreux discours. Je souhaite ici me concentrer sur cet aspect singulier des énoncés légendaires.

Il s'agit ici, dans un premier temps, de montrer que le légendaire met effectivement en scène une pluralité de voix. Je proposerai alors la notion de polyphonie pour mieux penser cette énonciation plurielle du légendaire dans les guides de voyage. Enfin, je tenterai de qualifier la relation que les différentes voix entretiennent avec celle qui les mobilise (telle que cette dernière est représentée à l'intérieur de l'énonciation).

1.1. L'énoncé légendaire comme tissu de voix

Qu'il s'agisse des guides généralistes ou des guides spécialisés, on remarque que le discours légendaire se construit à partir d'une multiplicité de voix qui fonctionnent ensemble pour produire l'énoncé légendaire. Commençons, pour illustrer ce phénomène, par prendre un exemple extrait des guides généralistes :

« [À propos de Ballindalloch Castle en Écosse] La légende raconte que le seigneur des lieux avait commencé à construire le château sur un site que des forces mystérieuses n'avaient pas approuvé. Les murs furent détruits une nuit et les constructeurs reçurent l'ordre de déplacer les fondations sur le site actuel. Le château est la propriété de la famille Macpherson-Grants depuis 1546. » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 252].

Cet extrait est introduit par la proposition principale « la légende raconte ». Dans les propositions qui suivent (c'est-à-dire, dans la proposition subordonnée introduite par le verbe « raconter » et dans la phrase suivante) les verbes conjugués sont au passé. Seule la dernière proposition fait usage d'un verbe au présent (« le château est la propriété de la famille Macpherson-Grants depuis 1546 »). On peut ainsi penser que toutes les propositions de cet extrait (exceptée la dernière) emploient le passé pour mieux se soumettre à la règle de la concordance des temps qui s'applique dans le cas des discours indirects. Il y aurait donc deux ensembles dans cet extrait : le premier livre le légendaire au lecteur tel qu'il est « raconté » par la légende quand le second se donne à lire sans intermédiaire. Autrement dit, ce sont deux voix qui parlent ici au lecteur/voyageur : celle de la légende telle qu'elle est rapportée par le guide et celle du guide tel qu'il est représenté à l'intérieur du discours.

Plus généralement, on trouve, dans les guides de voyage, de nombreux extraits dans lesquels il y a plus de deux voix qui travaillent ensemble pour composer l'énoncé légendaire, comme le montre l'exemple suivant :

« À en croire un article de *La Presse Graylois* (édition du 12 janvier 1856), un étrange événement se serait produit lors du percement d'un tunnel de chemin de fer entre Saint-Dizier et Nancy, au niveau de Culmont (dix kilomètres au sud-est de Langres). Alors que les ouvriers venaient d'éventrer un gros bloc de calcaire, ils virent, dans la pénombre, une forme monstrueuse sortir de la roche qu'ils venaient de briser, et qui s'avança en trébuchant dans leur direction. La créature battit des ailes, poussa un long cri, et mourut à leurs pieds. L'animal, d'une envergure de trois mètres dix-sept, avait les quatre membres attachés par une membrane, comme une chauve-souris. Il possédait un long cou et un bec pourvu de dents aiguës. Sa peau était noire et nue, lisse, ressemblant à un cuir épais et huileux ; et de longues griffes terminaient ses membres. La monstrueuse dépouille aurait été emmenée à Gray (Haute-Saône), où un paléontologue l'aurait identifiée à un ptérodactyle. La strate rocheuse d'où il provenait correspondait, dit l'article, à la période où vivaient les ptérodactyles, et le bloc calcaire où il était emprisonné montrait une cavité dont la forme était le moule exact du monstre préhistorique. Ce serait évidemment trop beau pour être vrai. On ignore s'il s'agissait d'un simple canular, ou si la découverte d'un fossile avait engendré cette histoire rocambolesque. » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 125-126].

Ici, c'est tout un réseau de paroles, un tissu de voix, qui produit le discours. Se manifestent ainsi celle du journal dont l'article est cité (« À en croire un article de *La Presse Graylois* »), celle des témoins de la scène légendaire évoquée par l'article (« alors que les ouvriers venaient d'éventrer un gros bloc de calcaire, ils virent, dans la pénombre, une forme monstrueuse sortir de la roche qu'ils venaient de briser... »), celle du paléontologue médiatisée, elle aussi, par l'article, (« un paléontologue l'aurait identifiée à un ptérodactyle »), celle de la figure de l'auteur du texte (« Ce serait évidemment trop beau pour être vrai »), mais encore celle d'une généralité présumée (« On ignore s'il s'agissait d'un simple canular, ou si la découverte d'un fossile avait engendré cette histoire rocambolesque »). On voit donc se mettre en place un réseau complexe de voix discursives, parfois nommées explicitement (le journal, les témoins, le paléontologue, l'auteur du texte lui-même tel qu'il est représenté à l'intérieur de l'énonciation), d'autres à peine perceptibles (cette généralité présumée dont les propos pourraient être attribués à tous).

Chacune de ces voix apporte sa pierre à l'édifice de l'énonciation légendaire. Et de façon générale, il est frappant de constater que l'énoncé légendaire se manifeste comme *la collaboration à l'œuvre de plusieurs êtres de discours*. Cette collaboration peut prendre des formes diverses : on vient de le voir dans les deux extraits précédents, elle peut être sémiotisée sous la forme du discours indirect ; elle peut également se manifester sous la forme du discours

direct ou du discours indirect libre comme dans l'exemple suivant auquel je me suis déjà référée par ailleurs :

« Il existe à **Pismo Beach** une légende célèbre : celle des palourdes grosses comme une assiette. "C'était il y a bien longtemps", a-t-on l'habitude de vous répondre avec une nuance de nostalgie dans la voix si vous posez la question. » [La Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 278].

Ici, on trouve, dans le même extrait, les deux types de discours rapportés évoqués ci-dessus : le discours indirect libre (introduit au moyen de deux points) et le discours direct (introduit par un autre signe de ponctuation : les guillemets).

D'une façon générale, ce qu'on remarque, c'est que le guide ne s'avance jamais seul pour dire le légendaire. Il s'agit là d'un phénomène à tel point récurrent qu'on peut dire qu'il est caractéristique de l'objet étudié⁷³. En ce sens, on parlera du légendaire dans les guides de voyage comme d'un discours polyphonique.

1.2. La polyphonie légendaire

On s'accorde volontiers pour penser que la notion de polyphonie, notamment telle qu'elle a été élaborée par Oswald Ducrot [2001 ; 1984 ; 1980] s'est laissée influencer par le travail de Mikhaïl Bakhtine sur le « dialogisme » :

« On peut considérer, et c'est l'opinion de Ducrot lui-même, que la théorie de la polyphonie est étroitement liée à la théorie bakhtinienne du dialogisme. Non que les travaux de Ducrot se soient directement inspirés de ceux de Bakhtine : plutôt, Bakhtine et Ducrot œuvrent dans le même but, mettre en doute l'**unicité du sujet parlant**. » [Moeschler & Reboul, 1994 : 323].

Ce qui rapproche ces auteurs, c'est donc le fait qu'ils aient tout deux souhaité déconstruire ce qui leur est apparu comme un présupposé dangereux pour l'analyse des discours en général et qui consiste à penser que le sujet du discours ne peut être qu'indivisible. Oswald Ducrot en fait même son cheval de bataille puisqu'il commence son « Esquisse d'une théorie de la polyphonie de l'énonciation » [1984] en se positionnant contre la « linguistique moderne », qui selon lui, admet l'unicité du sujet parlant sans même se rendre compte qu'il s'agit d'un présupposé :

⁷³ En effet, l'énoncé légendaire fait usage du discours rapporté dans près de 100% des cas des guides généralistes lorsque le sens des termes du légendaire renvoie à l'idée de « formes narratives » (cf. annexes).

« L'objectif de ce chapitre est de contester – et, si possible, de remplacer – un postulat qui me paraît un préalable (généralement implicite) de tout ce qu'on appelle actuellement la "linguistique moderne", terme qui recouvre à la fois le comparatisme, le structuralisme et la grammaire générative. Ce préalable, **c'est l'unicité du sujet parlant**. Il me semble en effet que les recherches sur le langage, depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi – sans même songer à formuler l'idée, tant elle semble évidente – que chaque énoncé possède un et un seul auteur.

Une croyance analogue a longtemps régné dans la théorie littéraire, et elle n'a été mise en question explicitement que depuis une cinquantaine d'années, notamment depuis que Bakhtine a élaboré le concept de polyphonie. » [Ducrot, 1984 : 171].

Le travail de Mikhaïl Bakhtine et celui d'Oswald Ducrot sont donc portés par des objectifs communs, mais ne s'appliquent pas aux mêmes objets. Le premier s'est intéressé d'abord à la littérature puis a fini par questionner le langage tout entier⁷⁴, quand le second s'est focalisé sur l'énoncé. C'est en tout cas de cette façon qu'Oswald Ducrot présente les divergences mais aussi la portée de son travail par rapport à celui de Mikhaïl Bakhtine :

« Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit par opposition à la littérature classique ou dogmatique, la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il qualifie quelquefois de mascarade, entendant par là que l'auteur y prend une série de masques différents. Mais cette théorie de Bakhtine, à ma connaissance, a toujours été appliquée à des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix. » [Ducrot, 1984 : 171].

Étant donné la spécificité de mon corpus constitué à partir des guides généralistes (c'est-à-dire, leur petite taille), j'ai choisi de prendre la voix de la minutie. Il n'y a rien de péjoratif dans cette proposition. Ce que je veux dire par là, c'est que j'ai choisi, pour cadrer l'analyse, de me référer à Oswald Ducrot, plus qu'à Mikhaïl Bakhtine, et que ce choix se justifie par le fait que les extraits de guide généralistes sont composés de très peu de phrases. En ce sens, pour mieux comprendre comment la polyphonie s'y joue, je considère que les outils proposés pour une approche de la polyphonie dans le cadre d'une étude de l'énoncé seront plus appropriés.

⁷⁴ Michel Aucouturier résume ainsi le parcours des notions de dialogisme et de polyphonie chez Mikhaïl Bakhtine : « La polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au "monologue" du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le stade du "plurilinguisme"), et enfin de tout langage. » [Aucouturier, 1978]. Les recherches de l'auteur sur le dialogisme ont en effet commencé avec son étude sur la *Poétique de Dostoïevski* (1963) et se sont poursuivies avec *François Rabelais et la culture populaire sous la Renaissance* (1965) puis avec *Esthétique et théorie du roman* (1975), ouvrage dans lequel il finit par affirmer : « Dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes œuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement "étrangères", transmises par tel ou tel procédé. » [Bakhtine, 1978 (1975) : 172].

Oswald Ducrot distingue le sujet « empirique » ou « réel » (« l'être psychosociologique » qui produit effectivement l'énoncé) et le locuteur (« l'être représenté », à l'intérieur de l'énoncé, « comme étant le responsable de l'énonciation » [2001]). Pour prendre l'exemple des guides de voyage, le sujet « réel » de l'énoncé est, aujourd'hui, bien souvent un pigiste, alors que le locuteur est la figure de la collection pour laquelle il travaille et qu'il représente. Une fois qu'Oswald Ducrot a bien dissocié le monde « empirique » du monde tel qu'il est représenté à l'intérieur des énoncés, il établit alors une seconde distinction qui concerne les êtres de discours : il y a d'un côté les locuteurs, et de l'autre, les énonciateurs.

« Par définition, j'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. [...] On remarquera que le locuteur, désigné par je, peut être distinct de l'auteur empirique de l'énoncé, de son producteur – même si les deux personnages coïncident habituellement dans le discours oral. Il est en effet des cas où, d'une façon presque évidente, l'auteur réel a peu de rapport avec le locuteur, c'est-à-dire avec l'être présenté, dans l'énoncé. » [Ducrot, 1984 : 193-194].

Ainsi, le locuteur, c'est moi, à travers le discours, tel que j'ai parlé jusqu'à maintenant dans ce mémoire de thèse. Cependant, j'ai également fait appel à certains auteurs en les citant, soit au moyen de guillemets (discours direct), soit au moyen de paraphrases explicites (discours indirect). Ces auteurs que j'ai cités et auxquels je me suis explicitement référée sont également considérés par Oswald Ducrot comme des locuteurs : le discours, tel que je l'engage, rend possible l'attribution des énoncés à ces auteurs qui en deviennent responsables (c'est d'ailleurs sur ce principe que fonctionne ce que l'on appelle « un argument d'autorité »). Toutefois, notons qu'il s'agit de locuteurs seconds puisque c'est moi qui les mobilise en tant que locuteur premier. Cette intervention de plusieurs locuteurs au sein d'un même énoncé est appelée « double énonciation ». Elle est une forme de polyphonie en ce sens qu'elle fait entendre la voix de plusieurs êtres de discours. À côté des locuteurs, se trouvent d'autres êtres : les énonciateurs.

« J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. » [Ducrot, 1984 : 204].

Les énonciateurs sont ceux qui parlent à l'intérieur des énoncés mais sans qu'on sache, pour ainsi dire, qu'ils sont en train de parler. Leurs paroles sont convoquées sans que soit explicitée cette convocation. Ainsi, elle est observable, mais non formulée en tant que telle. Pour mieux faire comprendre ce qu'est l'énonciateur, Oswald Ducrot prend un exemple :

« À la scène I de l'acte I de *Britannicus*, *Agrippine* ironise sur les propos de sa confidente *Albine*, qui attribue à la vertu le comportement indépendant de *Néron*. *Agrippine* :

*Et ce même Néron, que la vertu conduit,
Fait enlever Junie au milieu de la nuit.*

Il est clair que cet énoncé, et particulièrement la relative, est destiné à exprimer, non pas le point de vue d'Agrippine, mais celui d'Albine, présenté comme ridicule. Clair aussi que toutes les marques de la première personne, dans la tirade d'Agrippine, la désignent elle-même, et m'obligent donc à l'identifier au locuteur [...]. D'où l'idée que le sens de l'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut y faire apparaître des voix qui ne sont celles d'un locuteur. » [Ducrot, 1984 : 203-205].

Ainsi, l'énonciateur n'apparaît même pas dans le texte : il n'est rien de plus qu'une voix autre qui fait entendre ce qu'elle a à dire sans même prendre explicitement la parole. Cette figure discrète de l'énonciateur, on la rencontre dans de nombreuses situations de discours. Il en va ainsi de l'ironie comme on va le voir plus bas. Pour le moment, je propose de prendre un exemple issu du légendaire des guides de voyage du corpus afin de mieux présenter ces différents êtres de discours :

« Selon une légende, pour gagner la main de l'élue de son cœur, le prince Breakan tenta de maintenir son bateau au centre du maelström pendant trois jours. Des cordages renforcés par les cheveux de jeunes vierges lui servaient d'amarres. Un seul rompit, causant la mort du prince ; il contenait les cheveux d'une infidèle... » [Voir Écosse, 2008 : 130].

Dans cet extrait, « la légende » tient la fonction d'un locuteur second qui prend part à l'énonciation aux côtés du locuteur premier (la figure du guide). Mais on trouve également un autre être de discours, bien plus discret : un énonciateur (tel qu'il a été défini par Oswald Ducrot) qui prend la parole pour expliquer les raisons du naufrage. En effet, la proposition « il contenait les cheveux d'une infidèle... » doit être attribuée à une voix experte qui aurait suivi de prêt la conception des cordages ou qui aurait été en mesure d'élucider les causes de la mort du prince d'une quelconque autre façon. On a ainsi, dans cet extrait, un représentant des trois êtres de discours identifiés et définis par Oswald Ducrot. On voit très clairement que c'est ensemble qu'ils construisent l'énoncé légendaire.

Avant de conclure sur la notion de polyphonie telle qu'elle a été développée par Oswald Ducrot, je souhaite revenir sur la terminologie qu'il a choisi d'employer car elle peut prêter à confusion, comme il le note d'ailleurs lui-même :

« On m'a souvent fait remarquer, et à juste titre, que le mot "énonciateur" était très mal choisi, puisqu'il évoque, par sa construction morphologique, l'idée d'un fabricant de l'énoncé – alors qu'il est destiné à désigner, dans l'énoncé, une forme de subjectivité qui n'est justement pas celle du producteur de cet énoncé. Je garde néanmoins le terme, par répugnance pour les néologismes. » [Ducrot, 2001].

Puisque c'est le choix de l'auteur, malgré une confusion possible, je garde ce même terme. Cependant, étant donné que je l'ai employé dans un sens fort différent tout au long de ce texte – puisqu'il servait précisément à désigner le « fabricant de l'énoncé » tel qu'il est représenté par le texte, et qu'il continuera de le faire dans la suite du document –, j'ai choisi de signifier le sens que je lui attribue au moyen d'un astérisque : ainsi, chaque fois que je ferai référence au travail d'Oswald Ducrot, j'écrirai « énonciateur* » et l'on entendra par là une voix silencieuse du discours ; en revanche, quand ce terme servira à nommer le « fabricant » du discours, il ne lui sera accolé aucune marque distinctive.

Cette précision étant faite, on peut donc revenir sur la notion de polyphonie et dire qu'elle définit un état du texte et de ses énoncés. Elle nomme le fait que le discours soit constitué d'une mosaïque de citations (au sens large) aux statuts forts différents qui toutes sont intégrées à l'intérieur d'une même unité de sens de sorte qu'on peut entendre chacune des voix qui parle, comme dans une œuvre musicale polyphonique. Ainsi définie, on comprend que cette notion permet très clairement d'identifier ce qui se passe dans le légendaire des guides de voyage : en mobilisant plusieurs voix simultanément pour dire le légendaire, le guide construit un discours proprement polyphonique. Il fait ainsi intervenir des êtres de discours selon des modalités de présence différentes (parfois locuteurs – premiers ou seconds –, parfois énonciateurs*). Mais dans tous les cas, il s'établit, entre celui qui parle et ceux dont il rapporte les paroles, ce que l'on peut appeler *une relation d'écoute*.

1.3. L'écoute et la question du point de vue

Dans l'un de ses ouvrages, Pierre Bayard, spécialiste de littérature française et de psychanalyse, propose une drôle de catégorie d'intertextualité. Son idée est simple : « On ne cesse d'évoquer l'influence des écrivains et des artistes sur leurs successeurs, sans jamais envisager que l'inverse soit possible et que Sophocle ait plagié Freud, Voltaire Conan Doyle, ou Fra Angelico Jackson Pollock. » [2009 : 4^{ème} de couverture]. Ainsi, il existerait un *plagiat par anticipation*. Dès lors, il devient impératif pour Pierre Bayard de penser précisément « l'influence de l'avenir » sur les textes qui se font et se sont faits à travers l'histoire, en fondant une « *critique d'anticipation*, attentive à ce qui, dans les textes, ne viendrait pas du passé

mais de l'avenir » [2009 : 15-16]⁷⁵. Ce qu'il montre en proposant ce nouveau regard sur le texte littéraire, c'est que la littérature tout entière est un objet profondément culturel, fait non seulement de « patrimoine » (œuvres du passé) mais aussi d'innovations et de coups de maître, de tâtonnements et de coups d'éclat qui se mesurent à l'aune du phénomène d'anticipation.

Si la provocation de Pierre Bayard est intéressante pour nous, c'est qu'elle vient bousculer l'un des principes évidents qui définissent la relation d'écoute telle qu'elle a été définie par Roland Barthes [1984 (1967)]. Selon ce dernier, le terme d'« écoute » désigne le rapport que la figure de l'historien entretient, à l'intérieur du texte, avec des discours autres (sous-entendu, que le sien). Ainsi, chaque fois que l'historien recueille « un *ailleurs* de son discours en le disant », à l'instar des témoignages ou encore des sources, il construit avec cet ailleurs une relation d'écoute explicite [1984 (1967) : 164]. L'écoute se définit donc comme la relation inscrite à l'intérieur d'un discours entre ce discours et un discours autre auquel il se réfère. Ainsi, on comprend que l'écoute n'existe qu'à partir du moment où quelque chose a déjà été dit. Pour être écouté, il faut, pour ainsi dire, que le discours ait déjà eu lieu, ou encore qu'il ait précédé, dans le temps, celui qui s'y réfère. En ce sens, l'écoute est un phénomène orienté et à sens unique relativement à la dimension temporelle, à moins bien sûr de prendre au pied de la lettre l'idée « oulipesque » d'un plagiat par anticipation⁷⁶.

L'inévitable antériorité du discours auquel on se réfère s'accompagne d'une hiérarchisation entre les textes. Oswald Ducrot parle ainsi de « hiérarchie de paroles » [1984 : 198]. Pierre Bayard, de son côté, nomme ses textes plagiés et plagiaires « textes mineurs » et de « textes majeurs » – terminologie qui permet d'organiser une forme de hiérarchie pouvant échapper à l'implacabilité de la linéarité temporelle puisqu'un texte mineur peut être anticipé ; mais quoi qu'il en soit, c'est toujours parce qu'il existe déjà pour quelqu'un qu'il peut être plagié. Gérard Genette, lui, parle d'« hypotexte » – en le définissant comme le « texte

⁷⁵ Pierre Bayard, coutumier des provocations scientifiques avec des ouvrages aux titres éloquentes tels que *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, [2007] ou *Qui a tué Roger Ackroyd ?* [2008 (1998)], propose dans *Le Plagiat par anticipation* de renouveler l'approche de la discipline littéraire et de son enseignement. Cette discipline repose en effet sur une conception de l'histoire linéaire qui n'est pas pertinente pour penser la littérature selon lui. En brisant, avec l'idée de l'anticipation, les frontières de ce temps et en le mettant en danger, il se propose de penser « des chronologies nouvelles, plus attentives à la spécificité de l'expérience littéraire » et pose ainsi, dans son livre, ce qu'il considère comme les prémices d'un programme de recherche novateur : « C'est en effet un nombre considérable de sujets de livres et de thèses qui s'ouvrent à la recherche dès lors que l'on accepte de prendre dans l'autre sens la question de l'influence et de s'interroger, à propos de tous les écrivains, non plus seulement sur la place occupée dans leur œuvre par ceux qui les ont précédés, mais également par ceux, déjà nés ou encore à venir, qui les ont suivis » [2009 : 147-148].

⁷⁶ C'est en effet à l'Oulipo que Pierre Bayard emprunte l'idée du plagiat par anticipation. Dans *La Littérature potentielle*, François Le Lionnais écrivait : « Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avions crue parfaitement inédite avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de "plagiat par anticipation". Ainsi justice est rendu et chacun reçoit-il selon ses mérites. » [1973 : 27].

antérieur » – et d'« hypertexte » – celui qui donne à lire et à voir le premier [1982 : 13]. En somme, il semblerait que tous ces chercheurs soient d'accord pour dire que les deux textes ou les deux discours minimums qui travaillent ensemble pour produire une polyphonie n'ont pas – ne peuvent pas avoir – le même statut puisqu'il y en a un qui nous parvient depuis l'autre.

Si le discours second se livre sans intermédiaire, et nous donne à voir, en revanche, le discours premier en s'instituant précisément comme un intermédiaire – un filtre ? – entre lui et nous, alors il est possible de dire que le discours premier nous est livré à travers un *point de vue*. On entendra cette notion au sens que lui a attribué Daniel Jacobi quand il s'est intéressé à ses manifestations dans l'exposition. En 2005, il écrivait un article intitulé « Les faces cachées du *point de vue* dans le discours de l'exposition ». Il montrait que le point de vue définit deux choses simultanément : « un réglage qu'opère le concepteur-muséographe » (on parlera ici de producteur du discours) et « l'expression, plus ou moins manifeste et parfois même implicite d'une opinion » [2005 : 44]. En ce qui concerne le réglage, c'est-à-dire pour nous l'ensemble des procès scripto-visuels qui signifient le fait que le discours fonctionne sur le principe intertextuel, on trouve dans les guides plusieurs indicateurs qui permettent de le mettre en évidence. Il en va ainsi des guillemets ou encore des propositions introductives au discours indirect. Prenons ici un exemple :

« Selon la légende, Columba était un lettré et un prêtre soldat qui dut s'exiler après avoir été mêlé à une bataille sanglante. Une fois à Iona, il décida d'en bannir les femmes et les vaches, considérant que "là où il y a une vache, il y a une femme, et là où il y a une femme, il y a de la zizanie". Il menait une vie d'austérité, et l'on raconte qu'il dormait par terre avec une pierre pour oreiller. Après sa mort, on lui attribua un certain nombre de miracles. On raconte notamment qu'il aurait vaincu celui qu'on appelle aujourd'hui le monstre du loch Ness. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 28].

Dans cet exemple, les guillemets ne sont mobilisés qu'une seule fois : pour rapporter la noble proposition de saint Colomba (ou « Columba » si l'on se réfère à l'orthographe choisie par le guide). Cet usage isolé semble avoir pour fonction de mettre le curieux énoncé d'autant plus en valeur que l'énonciateur s'en distancie ; les guillemets semblent dire en effet : « ce n'est pas moi qui dis cette chose étonnante », mais le guide la dit tout de même. En somme, ils permettent au guide de réitérer les propos supposés du saint pour mieux montrer qu'il les trouve lui-même insolites. Par ailleurs, on remarquera l'usage du pronom personnel à troisième personne du singulier (« on ») qui est à l'origine de la parole rapportée dans tous les cas (excepté celui qui vient juste d'être évoqué). Ce « on », impersonnel et indéfini, est celui de la tradition. En disant le « on », le guide prétend donc se soustraire au régime de la

circulation traditionnelle : il n'est pas un acteur ou un agent de la culture populaire folklorique. Ainsi, quand il dit le légendaire, il ne le dit pas de la même manière : lui rapporte des discours et se positionne par rapport à eux. De la même façon, quand on considère le conditionnel appliqué au verbe de la dernière subordonnée (« on raconte notamment qu'il aurait vaincu... »), on comprend qu'il sert à exprimer le doute de l'énonciateur vis-à-vis de la véracité de l'énoncé rapporté. Il s'agit d'ailleurs d'une des fonctions du mode conditionnel.

Ainsi, le point de vue fonctionne également comme opinion portée sur le système discursif duquel est issu le fragment rapporté. En somme, le discours du guide applique au discours autre, quand il s'y réfère, son point de vue. Il dit l'autre en disant simultanément son opinion sur le discours autre et le sujet autre de son énonciation.

Dans cet extrait, on trouve par ailleurs plusieurs marqueurs de polyphonie : les guillemets qui permettent de rapporter, sous la forme du discours direct, les propos du saint, comme on vient de le voir ; mais aussi des verbes déclaratifs qui rendent compte d'une énonciation autre (« on appelle aujourd'hui... », « on lui attribua... ») ; également des propositions principales qui travaillent en collaboration avec des propositions subordonnées permettant, elles aussi, de rapporter une parole (« on raconte que », « on raconte notamment que ») ; et enfin, des modalisateurs de discours qui permettent d'attribuer les propos rapportés par le guide à quelqu'un d'autre (« selon la légende »). On voit donc se mettre en place un système complexe de polyphonie composé d'une panoplie d'outils graphiques et linguistiques permettant d'identifier le fait de la mobilisation de discours autres.

On peut dire ainsi que ce n'est pas seulement l'ensemble des discours rapportés qui est ici mis en exposition : c'est le principe polyphonique lui-même. En effet, c'est, pour reprendre les termes d'Antoine Compagnon, « le travail de la citation » qui est sémiotisé et mis sous les yeux du lecteur [1979]. Ainsi, le point de vue du discours, c'est celui que la figure du guide construit sur les discours qu'elle rapporte, mais c'est aussi la façon dont elle donne à voir le principe polyphonique qui régit l'énonciation légendaire.

En somme, quand le guide dit le légendaire en exploitant le principe polyphonique, il construit une relation d'écoute avec les discours qu'il rapporte en disant le point de vue qu'il porte sur ces énoncés attribués à l'autre. La polyphonie est orchestrée (pour filer la métaphore), c'est-à-dire qu'elle est soumise au point de vue de celui qui la met en exposition

et l'offre au regard du lecteur. Telle qu'elle a été abordée ici, elle n'est donc pas simplement un principe d'apparition simultanée de différentes voix. Elle est aussi leur ordonnancement selon le point de vue porté par le locuteur premier (pour reprendre la terminologie d'Oswald Ducrot), c'est-à-dire la figure du guide, sur les discours qu'elle mobilise. Elle est enfin une modalité de mise en exposition du discours lui-même.

Cette volonté de *dire en montrant la polyphonie à l'œuvre* doit être questionnée. En effet, ce recours tout aussi fréquent qu'il est signifié, ne cherche-t-il pas à dire quelque chose – ou peut-être à éviter de dire quelque chose ? Dans le discours historique par exemple, la polyphonie engagée par la relation d'écoute est, en règle générale, un principe de scientificité : on cite le témoin ou la source qui permet de valider l'authenticité du discours rapporté et de faire la preuve du bien-fondé et de la pertinence de l'interprétation historique [Barthes, 1984 (1967)]. Sémiotiser le travail de la citation est donc un enjeu scientifique fort du discours historique. Dans le cas du légendaire, quel peut bien être cet enjeu ? La réponse que je propose, et que je développerai dans la sous-partie suivante, est que le travail de la citation à l'intérieur de l'énonciation légendaire permet au guide de se défaire de la responsabilité d'avoir à dire en propre le légendaire non pas pour renforcer le référent de son discours, mais pour s'en dissocier.

2. LA PRISE DE DISTANCE VIS-A-VIS DE L'ÉVÉNEMENT LÉGENDAIRE

Cette polyphonie qu'on vient juste d'aborder, il me semble que ce qu'elle rend possible, c'est une prise de distance entre celui qui parle et l'objet de son discours. Ce qu'elle sémiotiserait, ce serait donc le fait que la figure du guide, tel qu'il apparaît à l'intérieur du système de l'énonciation, se désolidarise des énoncés qu'elle médiatise. Pour nous en convaincre, je propose de recourir au travail de Ruth Amossy, et en particulier à ses trois degrés de rapports au monde [1991].

Dans un premier temps, je souhaite revenir sur les trois degrés identifiés par Ruth Amossy afin de présenter et de justifier les définitions qu'elle en propose. Ensuite, je montrerai que le principe polyphonique qui régit l'énonciation légendaire engage seulement deux des trois degrés de discours, laissant ainsi de côté celui qui, précisément, dit le légendaire en propre, c'est-à-dire celui pour lequel, la distanciation entre celui qui parle et l'objet de son discours est nulle. Enfin, je tenterai d'identifier plus précisément les spécificités des discours légendaires des deuxième et troisième degrés. D'une façon générale, mon objectif sera de démontrer que la polyphonie permet d'organiser, à l'intérieur de l'énonciation, une prise de distance du sujet parlant vis-à-vis du référent légendaire de son discours.

2.1. Les trois degrés de discours de Ruth Amossy

Dans son ouvrage intitulé *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Ruth Amossy identifie, à partir du travail de Roland Barthes, trois types de rapports que l'individu peut entretenir avec les objets du monde et qu'elle observe à travers le langage. Pour mieux présenter ces trois types de rapports ou ce qu'elle appelle des « degrés de discours », je propose de revenir d'abord sur le travail de Roland Barthes et sur ce que Ruth Amossy en retient.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes pose une question intrigante : comment concilier ses deux langages, à savoir son langage scientifique (ou « critique » [Barthes, 1980 : 20]) et son langage intime (ou « expressif » [1980 : 20]). S'il faut, pour Roland Barthes, trouver le terrain d'une éventuelle entente entre ces langages, c'est que tous deux, antagonistes, cherchent à le séduire chaque fois que ses yeux se portent sur des photographies de famille :

« Chaque fois que je lisais quelque chose sur la photographie, je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ; mais une voix

importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère : Reviens à la photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie "Photographies d'amateurs", dont a traité une équipe de sociologues : rien d'autre que la trace d'un protocole social d'intégration, destiné à renflouer la Famille, etc. Je persistais, cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. » [Barthes, 1980 : 19-20].

D'une façon générale, ce que Roland Barthes cherche à comprendre dans cet ouvrage, c'est la façon dont le langage scientifique peut saisir la voix de l'intime, en se concentrant sur le terrain de la photographie et de ses spécificités. Pour travailler dans ce sens, il choisit de se prendre lui-même comme « mesure du "savoir" photographique » [1980 : 22] : « Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. » [1980 : 20]⁷⁷.

Lorsque Ruth Amossy analyse ce rapport à la photographie, à la fois proprement subjectif et proprement scientifique, elle distingue deux types de rapports à l'objet : le premier serait celui de l'intime, et le second serait lui aussi celui de l'intime *mais* en tant qu'il est construit par le savoir scientifique ou encore celui du savoir scientifique qui s'autorise à engager un rapport intime à l'objet. Il s'agit de ce qu'elle identifie comme le premier et le troisième degré. Précisons.

Le premier degré est celui dans lequel on peut déceler une adhésion, un corps à corps, pour ainsi dire, entre le sujet du discours et le référent de son discours – ou entre le « Spectator » et l'« eidôlon » qu'il manipule au moyen de la photographie⁷⁸. Il repose sur une absence de recul et de distance vis-à-vis de l'objet considéré : « Les photos de famille ne sont perçues ni comme un rite d'intégration sociale, ni comme une manifestation culturelle de la présentation de soi. La photo est la marque d'une présence donnée dans le passé et le jalon d'une histoire familiale réservée au cercle des intimes. » [Amossy, 1991 : 82].

⁷⁷ Il me semble, d'une façon générale, que c'est précisément là la portée du travail de Roland Barthes. Qu'il s'agisse de ses considérations sur le neutre, de sa conception de la critique [1966] ou encore de son analyse de la photographie qui est évoquée ici, ce qui caractérise sa recherche, c'est qu'il ne prétend faire rien d'autre, en somme, que parler de *son* rapport aux objets. Les théories de Roland Barthes sont ainsi autant de propositions qu'il livre au social. Ce qu'il met en évidence – ce qu'il met à nu – c'est la façon dont le monde ne cesse de lui résister. Or, de la même façon que l'on suppose que l'on a tous les défauts de nos qualités, le caractère heuristique et l'effet pervers de cette posture épistémologique tiennent tous deux dans le fait que Roland Barthes, s'il parle de lui, ne peut dire le faux : il ne peut être que dans le *juste*. C'est précisément ce qui peut amener certains à ne voir chez lui, qu'une pensée anecdotique, nombriliste et « subjective », et d'autres, au contraire, à reconnaître la force de cette proposition qui fait du chercheur un être pleinement social.

⁷⁸ Roland Barthes distingue trois intentions photographiques qui correspondent à trois figures : « Une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet. » [1980 : 22].

Selon Ruth Amossy, ce premier degré est identifié par les intellectuels, les artistes et, plus généralement, par ceux qui prétendent questionner le monde social, c'est-à-dire le penser dans une certaine réflexivité, comme le degré du stéréotypé et du pré-construit. Il serait ainsi l'espace d'un prêt-à-penser qui n'offrirait rien d'original et de novateur et qui, au contraire, serait néfaste parce que facile et grossier⁷⁹. C'est la raison pour laquelle, selon elle, Roland Barthes refuse cette lecture de la photographie au premier degré :

« Il cherche à se libérer de la hantise du préconstruit pour retrouver un usage direct, simple et heureux de la photo de famille. Tel est bien l'objectif de La Chambre claire, qui travaille à inventer un troisième degré. Trajet en spirale que Barthes décrit dans cette réflexion en une phrase de son cru : "L'on écrit pour être aimé" que quelqu'un avait trouvée "idiote" :

"Elle n'est en effet supportable que si on la consomme au troisième degré : conscient de ce qu'elle a été d'abord touchante, et ensuite imbécile, vous avez enfin la liberté de la trouver peut-être juste." » [Barthes, 1975 : 125, in Amossy, 1991 : 79].

En somme, le premier et le troisième degrés de discours se ressemblent puisqu'ils construisent un rapport à l'intime ; mais ils se distinguent aussi tout autant l'un de l'autre en ce sens que le premier est une identification quand le troisième se définit comme une distanciation, notamment scientifique, vis-à-vis de l'objet. Ruth Amossy note ainsi : « Le troisième degré, on l'aura noté, ressemble étrangement au premier – au point que seul le parcours menant de l'un à l'autre introduit la distance qui permet de les différencier. » [1991 : 80].

Entre ces deux degrés, on trouve le second. Si l'on revient, en effet, sur la citation de Roland Barthes commentée par Ruth Amossy, on observera une accumulation d'adverbes temporels : la proposition dite « idiote », que la chercheuse compare à la photographie familiale, est « d'abord touchante », « ensuite imbécile », « enfin [...] peut-être juste ». Le premier degré, c'est celui du d'abord. Le troisième, celui de l'enfin. Et le second, on l'aura compris, celui de l'ensuite. Il se joue entre ces trois degrés un rapport graduel. Pour entrer dans le troisième, il faut avoir connu le second. Et pour connaître le second, il faut avoir su échapper au premier.

⁷⁹ Ruth Amossy cherche en effet à repenser la notion de stéréotype. Elle la considère comme une pratique – un « acte mental qui consiste à ramener le singulier d'une catégorie générale dotée d'attributs fixes (la Femme, le Noir, le Bourgeois) –, mais aussi comme une conscience – c'est-à-dire comme la « perception que nous avons de cette activité généralisante » [1991 : 10]. En somme, le stéréotype est un objet de discours circulant, produit par une pratique cognitive et sociale et investi de valeurs socioculturelles. Cet objet, ainsi défini, Ruth Amossy l'aborde à partir d'une approche discursive et non à partir d'une psychologie sociale ou d'une sociologie.

En somme, le second degré – celui de l'ensuite – est le degré de la distanciation « critique » qui aboutit souvent au rejet et à la rupture totale d'identification entre le sujet et l'objet du discours. Il fonde, en quelque sorte, l'idéal du discours et du savoir « objectifs » :

« L'obsession du stéréotype est d'autant plus forte au XX^e siècle qu'elle accompagne le désir de distinction dont font preuve désormais toutes les avant-gardes. Il s'agit de s'imposer en innovant dans le domaine des idées et des arts. Le talent se mesure à l'inventivité, la créativité à la différence. Tous les esprits (bien-)pensants se doivent donc de communier dans l'horreur du déjà-vu et du pré-conçu. Pour eux, la quête de la différence ne se limite pas au domaine de l'esthétique. Elle est une éthique et un mode de vie. Elle affecte leur rapport à la culture tout entière.

On comprend dès lors l'importance de la notion de "second degré". [...] Le second degré implique la distance, la prise de conscience et l'analyse. Je m'autorise à voir Tarzan ou James Bond dans la mesure où je remplace la contemplation naïve par une attitude intellectuelle qui démonte les rouages d'un mécanisme plus ou moins savant. Le plaisir que je m'offre alors n'est jamais immédiat et irréfléchi : c'est la jouissance de l'intellect qui savoure ses découvertes et sa propre excellence. Le premier degré ne procure ses joies simples qu'au prix d'une perpétuelle mystification. Le second degré assure à celui qui s'y voue les plaisirs subtils de la déconstruction et de la dénonciation. » [Amossy, 199 : 77-78].

Ruth Amossy démontre en effet, dans son ouvrage, que la notion de stéréotype est une notion sociohistorique, c'est-à-dire « culturelle ». Elle s'est forgée au cours du temps et telle que nous la connaissons aujourd'hui, péjorative et néfaste, elle caractérise (seulement) notre modernité et le regard – devrait-on dire le jugement ? – que cette dernière porte sur les schèmes pré-construits et reproductibles⁸⁰. Ce qu'on retiendra dans le cadre de l'analyse, c'est qu'il existe un degré intermédiaire entre le premier et le troisième qui consiste tout entier dans une distanciation amenant jusqu'au rejet : il est « déconstruction et dénonciation », prise de recul par rapport au langage expressif ou intime, voire même refus de ce langage.

Selon Ruth Amossy, c'est ce second degré qui est à l'œuvre dans le rapport que Roland Barthes entretient avec la photographie dans son ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* :

« Plus que tout autre, Barthes a été fasciné par la Bêtise et attentif aux pièges de l'opinion reçue et des représentations collectives. Le critique lucide, le sémiologue qui a longuement analysé le fonctionnement de l'image photographique ne peut être dupe des photos de famille et de leur pratique naïve. On pourrait dès lors s'attendre à ce que l'objet incriminé soit répudié, comme cela se passe souvent dans les clubs de photographie où les esthètes commencent par rejeter la photo de famille. Il n'en est rien cependant. Lorsque Barthes accepte de tracer son autoportrait pour les éditions du Seuil, il se

⁸⁰ En effet, selon Ruth Amossy « Le stéréotype [comme objet investi de valeurs culturelles] n'est pas un concept théorique absolu et éternel, mais une notion issue de l'époque moderne et bien faite pour la servir. La conscience du stéréotype est l'ultime défense que se donne une société vouée au nivellement par le bas et à l'automatisation. Elle tente de signaler le danger pour l'empêcher de se propager indûment [...]. Dans ce sens, on peut dire que le stéréotype est devenu de nos jours l'une des grandes obsessions des temps modernes » [1991 : 11].

garde bien de délester son texte de l'image photographique. Et cela, non seulement pour répondre aux exigences éditoriales – "les Grands Auteurs par eux-mêmes" est une collection illustrée – mais aussi pour récupérer la photo de famille dans un ensemble qui la commente, ironise sur elle, la déconstruit et en dernière instance l'autorise.

C'est dire que le Roland Barthes par Roland Barthes situe délibérément la photo de famille au second degré, dans un effort systématique pour en démystifier le naturel. » [Amossy, 1991 : 78-79].

Regardons de plus près l'une de ces photos et le commentaire de Roland Barthes qui l'accompagne. Photo en noir et blanc, prise vraisemblablement à la plage étant donné qu'il y a du sable, le ciel semble dégagé et le soleil tape fort. Au premier plan, Roland Barthes jeune (une vingtaine d'années, et encore...), pieds nus et allongés dans le sable, les yeux plissés, peut-être même fermés, à cause de la luminosité ; un pantalon clair et large retroussé aux chevilles, et un maillot de corps noir. Sur sa main gauche, le coude enfoncé dans le sable, repose sa tête. Position qui exprime une sorte de plaisir las du sujet qui simplement profite de l'instant. Et le commentaire dit : « "Nous, toujours nous"... ».

Avec cette simple phrase – qu'il a peut-être empruntée à un autre comme le laissent penser les guillemets, mais peu importe ici – Roland Barthes se désengage en quelque sorte de sa propre image, il s'en dissocie. Il devient autre : il n'est pas simplement l'adolescent qui a vieilli ; il est l'adolescent qui a vieilli *et* qui mesure la distance qui le sépare du temps de la photographie ; qui mesure également la portée et le sens de ce geste qui consiste à rendre publique une photographie de soi, datant de son adolescence, alors que cette dernière est largement révolue ; qui mesure enfin la légitimité d'un tel geste réalisé par un homme de science dont la notoriété est telle qu'elle l'autorise à prendre la parole pour parler de lui, de l'intimité de son histoire personnelle. C'est cela, le second degré, celui qui fait participer ces photographies « d'une réflexion (ou d'une réflexivité) généralisée » [Amossy, 1991 : 90] et c'est précisément cela que cherchent à signifier l'usage du pronom personnel à la première personne du pluriel et sa répétition (« "Nous, toujours nous"... »).

Quoi qu'il en soit, on retiendra de cette lecture réalisée par Ruth Amossy et portant sur les usages (discursifs) de la photographie chez Roland Barthes qu'il existe trois degrés possibles de rapport entre le sujet (souvent parlant) et les objets du monde (tout aussi souvent parlés) : le premier se définit comme le degré de l'adhésion, du corps à corps, de l'émotion ; le second semble être celui du rejet, de la distanciation vis-à-vis de l'objet ; enfin, le troisième apparaît comme le degré de la (re)connaissance avisée, du laisser-aller émotionnel et de l'acceptation. En somme, le deuxième et le troisième degrés se distinguent du premier

en ce qu'ils semblent introduire une distance (notamment scientifique, mais disons plus généralement qu'elle est d'ordre réflexif) entre celui qui parle et l'objet dont il parle.

2.2. *Le discours de l'adhésion et son absence systématique dans le légendaire des guides*

Si j'insiste sur ce que je viens d'identifier, à la suite de Ruth Amossy, comme les trois degrés de discours, c'est que l'un d'entre eux est presque toujours absent quand on en vient à considérer le légendaire dans les guides de voyage. Il s'agit du premier degré : celui de l'adhésion, *corps et âme* pour ainsi dire, à l'objet du discours. En effet, ce qu'on remarque de façon générale, c'est que les guides ne disent pas le légendaire en propre. Je propose de recourir ici à un exemple afin de mieux expliquer ce que j'entends par là. Prenons le cas du Pont au Diable tel qu'il est présenté par *Le Guide de la France mystérieuse* :

« L'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard que l'on dit avoir été construit avec l'aide du diable par un architecte sénonais du XIII^e siècle, nommé Guinefort. » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 200].

Le guide ne dit pas : « l'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard qui a été construit avec l'aide du diable ». Certainement parce que le présupposé de cette proposition est que le diable existe et que le guide ne souhaite pas avoir à défendre cette position, ou encore à prendre parti dans un éventuel débat portant sur l'existence du Malin. Quoi qu'il en soit, dans tous les cas l'effet est le même : le légendaire est dit dans un degré autre que le premier et cette façon de dire le légendaire permet d'introduire une distance entre celui qui parle et le référent de son discours.

Ainsi, le guide ne prend pas, ici, la responsabilité de l'énonciation du légendaire comme pourrait le faire, par exemple, un conteur. Bien au contraire, il en confie la responsabilité à un autre être de discours au moyen du principe polyphonique : le « on » de l'anonymat traditionnel.

D'une façon générale, je pense que pour comprendre le principe polyphonique et l'absence d'énonciation au premier degré, il faut mettre en relation ces deux éléments : en introduisant des voix autres qui viennent dire le légendaire en même temps que le guide, l'énonciation produit une distance irréductible entre le sujet parlant et l'objet de son discours. Autrement dit, au moyen du discours polyphonique, le guide se démet de la responsabilité d'avoir à dire, en propre, le légendaire du fait même qu'il fait porter cette responsabilité aux

êtres de discours qu'il convoque. Ainsi, le guide ne dialogue plus avec le référent de son discours, mais avec l'être de discours auquel il l'attribue. Ce glissement, il est fondamental de bien le saisir pour comprendre du même coup que lorsque le guide se réfère à une parole autre, il parle *avec* elle (c'est-à-dire, en même temps qu'elle mais aussi en tant que l'autre de cette parole).

2.3. Le discours légendaire de la distanciation

Les rapports que le guide entretient avec le discours autre et ses énoncés peuvent être de deux ordres : ou bien le guide les rejette (on a alors affaire au discours au second degré de Ruth Amosy), ou bien il y adhère, dans le cadre d'une posture critique (c'est alors le troisième degré de discours qui se met en place). Prenons quelques exemples portant sur le même objet, le monstre du loch Ness, pour illustrer chacun de ces rapports :

« Inverness est traditionnellement le point de départ des excursions sur les bords du **Loch Ness**, célèbre pour la beauté de ses rives mais surtout par le monstre légendaire qui est supposé hanter ses eaux. » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 804].

Ce qui caractérise cet extrait, c'est la distance que le locuteur établit entre lui et la figure du monstre. Il y parvient au moyen du participe passé « supposé » qui, en même temps qu'il introduit la distance, permet d'instituer et de différencier le locuteur (la figure du guide) d'un énonciateur* (ici anonyme, une sorte d'« on-dit » qui pense que le loch est « hanté »). Ici, le locuteur construit un rapport sceptique aux dires de l'énonciateur. Regardons un autre exemple :

« L'été, on peut maintenant monter à bord du Scott II pour une excursion sur le loch Ness, généreusement arrosée de whisky. Il faut bien se préparer à affronter la vue du monstre... s'il daigne se montrer ! Quoi qu'il en soit, des expéditions sont organisées de loin en loin pour retrouver Nessie. » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 281].

Dans cet extrait, la distance entre le locuteur et l'objet du discours est toujours de mise (« s'il daigne se montrer ! »). Mais le style est différent. On peut comprendre de deux façons la proposition « il faut bien se préparer à affronter la vue du monstre... ». L'adverbe porte soit sur le verbe conjugué (« il faut bien »), soit sur le verbe à l'infinitif (« bien se préparer »). Dans le premier cas, il a valeur d'adverbe d'affirmation et dans le second, d'adverbe de manière. Ainsi, le premier sens serait « on boit du whisky, car il faut ce qu'il faut pour être préparé à "voir" le monstre » ; le second : « il est impératif d'être préparé comme il se doit à la vue du monstre. » Quoi qu'il en soit, dans ces deux cas, l'existence du monstre est

présupposée puisqu'il sera vu, du moins dans cette première partie de la phrase. Dans la seconde, en revanche, celle qui suit les points de suspension (« s'il daigne se montrer ! »), le discours se fait proprement déceptif remettant en question ce qui vient juste d'être affirmé. L'articulation entre l'affirmation de l'existence du monstre (puisqu'il sera vu) et la déception de cette affirmation est d'ailleurs orchestrée par la présence des points de suspension qui laissent planer des sous-entendus relatifs à l'existence de Nessie et qui, lorsque la phrase reprend, se délitent. Autrement dit, cette déception est entièrement manigancée par le locuteur qui se fait moqueur.

Plus précisément encore, on a ici affaire à un cas d'*ironie*, telle qu'elle a été définie par Oswald Ducrot :

« Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. » [Ducrot, 1984 : 211].

À la lumière de cette définition, on comprend que l'élément de la proposition « Il faut bien se préparer à la vue du monstre » appartient à un énonciateur* latent, une voix générale qui affirme que Nessie existe bel et bien (qu'elle soit celle des « crédules » ou des professionnels de l'industrie touristique locale). La figure du guide telle qu'elle est représentée par l'énonciation semble, dans un premier temps, prendre à sa charge ce fragment de la proposition et c'est seulement à la lecture du second fragment introduit par sa ponctuation spécifique (« ... s'il daigne se montrer ! »), que l'on peut comprendre qu'il en a pris la responsabilité momentanément pour mieux s'en distancier.

Passons à l'extrait suivant, qui, lui, nous permettra d'avoir un exemple de discours au troisième degré :

« À 25 minutes en bus d'Inverness, c'est le royaume du monstre du loch Ness. [...] Laissez-vous prendre par la magie de la légende de Nessie. Un soir de pleine lune, peut-être pourrez-vous l'apercevoir... Ce lieu est en tout cas fabuleux pour l'imagination, on ne peut s'empêcher de redevenir enfant, quel doux sortilège ! » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 244].

Attardons-nous particulièrement sur la proposition « Un soir de pleine lune, peut-être pourrez-vous l'apercevoir... Ce lieu est en tout cas fabuleux pour l'imagination ». Elle

fonctionne sur le principe ironique qui vient juste d'être décrit : la première partie de cette proposition peut être attribuée au locuteur (le guide), jusqu'à ce qu'on en vienne à lire la seconde partie. Au moyen de la locution adverbiale « en tout cas » qui vient requalifier la posture que le guide semblait avoir adoptée dans la première partie de la proposition, l'énonciation signifie qu'elle a mis en place un double réseau de paroles : celui d'un énonciateur* anonyme et diffus qui croit en l'existence du monstre ; et celui du guide qui est sceptique. Cependant, par rapport au principe ironique de l'extrait précédent, ici, quelque chose est différent. Dans le premier cas, le locuteur semblait adhérer aux propos de l'énonciateur* pour mieux les tourner en ridicule. Dans ce cas précis, le locuteur semble dire qu'il sait que les propos de l'énonciateur* sont ridicules, mais il invite tout de même à y adhérer. Regardons cela de plus près.

Dans cet extrait, le locuteur construit une figure de l'univers du monstre qui ressemble fort à celle des mondes merveilleux des contes : autour de ce loch « fabuleux », les sortilèges sont « doux » et le retour en enfance, un appel irrésistible. Nessie n'est pas ici l'objet d'un scandale ou d'une supercherie. Il est un fait d'imagination tout à fait charmant. En somme, le guide n'est pas dupe : Nessie est une aberration logique. Mais cela doit-il nous empêcher, le temps d'un instant, de suspendre notre « rationalité » et de se payer le luxe de faire « comme si » nous étions dupes ? Ce que l'énonciation engendre ici, c'est donc une sorte de tension forte entre « rationalité » et expressivité ; c'est-à-dire que le guide construit son discours sur le principe de la *crédulité* qui consiste à signifier que l'on sait très bien que « ça n'existe pas » tout en montrant qu'on aime à se laisser prendre au jeu du « et si en fait, c'était vrai... » qui n'est pas sans rappeler celui de la « suspension volontaire d'incrédulité » [Winkin, 2001]. On voit ainsi se mettre en place un discours du troisième degré qui, après avoir signifié qu'il était critique, propose un laisser-aller qui se reconnaît précisément comme tel.

Le principe polyphonique est donc, en ce sens, ce qui permet d'organiser le discours en instituant un second ou un troisième degré de relation entre le guide et le légendaire dont il prétend parler. Il permet au guide, autrement dit, d'éviter d'avoir à dire le légendaire en propre par l'institution d'un rapport de second ou de troisième degré avec le légendaire. Cette stratégie d'évitement du premier degré de discours, il me semble qu'elle révèle, précisément, une sorte de malaise : tout se passe comme si le guide voulait dire quelque chose, mais sans avoir à en assumer la responsabilité, de sorte qu'il semble prendre le parti de cette position inconfortable qui consiste à dire et ne pas dire – en propre – en même temps.

3. DU REGISTRE DU CROIRE AU REGISTRE DU SAVOIR

Comment comprendre ce choix discursif, qui semble tenir du malaise autant que de la stratégie, et qui consiste à *dire-sans-vouloir-dire-en-propre* ? Je pense que c'est dans les contradictions que le guide cherche à résorber que se trouve la réponse. Ces contradictions se situent à la rencontre de trois contraintes : la première consiste dans le caractère proprement incertain de l'événement légendaire ; la seconde, dans le pouvoir assertif du langage ; et la troisième, dans la prétention documentaire du guide.

Le guide souhaite exister comme un objet documentaire. En ce sens, il doit fournir des informations qui sont vérifiables sous peine d'être un document désuet voire même inopportun ; sous peine, donc, de perdre son statut documentaire. Il joue ainsi le jeu de la contrainte assertive du langage (qui consiste à mesurer le degré d'assertion des énoncés produits). Et pour jouer ce jeu et pouvoir produire des documents, il déplace le référent du légendaire (qui se définit précisément par son incertitude).

Ce que je viens d'expliquer très succinctement sera développé plus longuement dans les pages qui suivent. Dans un premier temps, je reviendrai sur ce que j'ai appelé la distanciation polyphonique, et je montrerai qu'elle est, en réalité, un *déplacement* [Compagnon, 1979] de référent à l'intérieur du discours : en disant le légendaire à l'aide d'un tissu de voix, le guide déplace le problème de la vérité – incertaine – de l'énoncé de l'événement légendaire vers celui de sa récitation. Je montrerai ensuite que ce déplacement peut être interprété comme un faire-avec la contrainte assertive du langage et, dans un troisième et dernier temps, que ce faire-avec est déterminé par la prétention documentaire du guide.

3.1. *Le travail de la citation et le déplacement des référents du discours*

Chaque fois que le discours fait appel à un discours autre, il le *déplace*. C'est ce que montre Antoine Compagnon avec sa recherche sur la citation. Dès le début de son ouvrage intitulé *La Seconde main ou le travail de la citation*, l'auteur prend bien soin de distinguer deux objets de recherche : il y a la citation et son travail. La citation, c'est, selon lui, « un clou de girofle qui corrompt les mets » [1979 : 9] ou, pour dire les choses de façon plus prosaïque : « un corps étranger dans mon texte », qui ne m'appartient pas mais que je m'approprie [1979 : 31]. Quant au travail de la citation, c'est « l'appropriation ou la reprise, c'est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir » [1979 : 9].

Cette notion de travail est centrale pour Antoine Compagnon. Elle permet de nommer à la fois le principe d'écriture et son procès. En effet, avec la notion de citation, ce que l'auteur cherche à comprendre, c'est l'écriture tout entière à la fois comme production et comme produit : comme activité d'appropriation et comme objet appropriable.

« La notion de travail est riche : c'est la puissance en acte, le pouvoir symbolique ou magique de la parole, c'est le carmen ou la prière (les moines des ordres contemplatifs disent que leur travail est la prière) ; c'est le "labeur", selon le terme favori de Mallarmé pour désigner ses travaux linguistiques, ou le labor intus, le labeur qui se fait dedans, selon l'étymologie que proposait Évrard l'Allemand pour le labyrinthe. Et le labyrinthe est, dans le texte, un réseau de citations au travail. Tout cela a l'allure d'une énigme : qu'est-ce que je travaille et qui me travaille à la fois ? Le texte, la citation. Je travaille la citation comme une matière qui m'habite ; et, m'occupant, elle me travaille. »
[Compagnon, 1979 : 36].

Ainsi, pour Antoine Compagnon, la citation est à la fois une force, une invitation à ce qu'il appelle le « découpé-collé », mais elle est aussi le produit fini, une fois qu'il apparaît dans un texte nouveau en tant qu'objet qui a été « découpé-collé »⁸¹. Le travail de la citation, c'est donc deux choses à la fois : l'attraction qu'elle fait subir au lecteur depuis l'intérieur du texte premier ; et sa manifestation dans le texte second. C'est cela le déplacement : l'appropriation qui a lieu une fois que l'objet s'est vu arraché de son texte d'origine.

Le déplacement, c'est donc, au départ, un geste qui consiste à circonscrire la citation, à l'extraire puis à la recontextualiser. Mais c'est aussi une requalification :

« La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. [...] Elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore. Le sens de la citation dépend du champ des forces en présence : il est essentiellement variable. [...] Selon Deleuze, "un mot ne veut dire quelque chose que dans la mesure où celui qui le dit veut quelque chose en le disant"⁸². La question "Que veut-il ?" paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit. » [Compagnon, 1979 : 38].

⁸¹ Ce qu'Antoine Compagnon appelle le « découpé-collé » est à la fois une pratique manuelle – l'ancêtre artisanal du copié-collé réalisé avec « ciseaux et pot à colle » – et une pratique intellectuelle ou cognitive qui rend pleinement compte de ce que sont l'écriture et la lecture mais aussi leur rencontre dans le travail de la citation : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis ; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière : je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture délire de ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte. » [1979 : 17]. Cette prégnance du « découpé-collé » dans l'approche de l'écriture et de la lecture fait de la pratique du texte, en général, une expérience charnelle du corps, non pas au sens où, accroupi, en tailleur ou allongé, le corps du lecteur se *plie* à la lecture, mais au sens précisément où « le texte, c'est la pratique du papier » [1979 : 17].

⁸² Antoine Compagnon fait ici référence à l'ouvrage *Nietzsche et la Philosophie*, (plus précisément à une citation extraite de la page 4 de l'édition de 1970 publiée aux Presses Universitaires de France).

Ainsi, déplacer, c'est extraire et replacer, mais aussi et surtout, plus que requalifier, produire un sens différent sur la base de ce qui semble être le même. C'est s'emparer d'un « mot » ou d'un « énoncé » pour lui faire dire autre chose que ce qu'il disait déjà, strictement, dans son texte d'origine. Autrement dit, le travail de la citation, qui consiste précisément à décontextualiser pour recontextualiser, aboutit à la création d'un énoncé nouveau. Cet énoncé nouveau, c'est la citation elle-même reconnue comme telle. En somme, le travail de la citation produit un texte autre qui fonctionne, par rapport au texte premier, sur le principe d'un déplacement du référent du discours :

« Le recours à la citation déplace une épreuve de vérité en une épreuve d'authenticité, une vérification. Il remplace la vérité par l'acceptabilité, la proposition acceptable pouvant dénoter aussi bien le vrai que le faux. »

Tout se passe comme si la citation reposait sur un dogme de l'infailibilité : l'énoncé cité est préjugé vrai – du moins l'épreuve de sa vérité est ajournée, elle n'est pas nécessaire –, comme le témoignage en justice dès qu'on a juré sur la Bible de dire toute la vérité, rien que la vérité, si bien que ce qui s'appelle une "citation fausse", ce n'est pas une citation qui dénote le faux, mais une citation qui dénote à côté, qui rate la bonne dénotation, bref, qui dénote le vide. Une citation fausse, c'est une citation inauthentique, non conforme à l'original, à laquelle on ne peut substituer ses références salva veritate, parce qu'elle est sans référence : c'est une contrefaçon et non une erreur.

Il n'y a pas à interroger une citation sur sa vérité. L'alternative du vrai et du faux ne la concerne pas et le citeur aurait beau jeu de répondre : c'est écrit. Cela ne veut pas dire : c'est écrit, c'est donc vrai ; mais, c'est écrit sans plus. Et cela suffit à déplacer la question de la vérité. D'où le pouvoir extraordinaire de la citation. Le seul point dont elle ait à répondre – s'y refuser l'invaliderait – est celui de sa dénotation : dénote-t-elle quelque chose ou rien ? Son authenticité est-elle avérée ? Cela pose un paradoxe : alors que la citation a l'air de démettre le locuteur de son énonciation, de l'abriter derrière un autre auquel il cède la parole, la seule question dont elle soit justiciable a trait à cette énonciation : l'authenticité d'une citation, dont la preuve est exigible, est la vérité de son énonciation. Déclarer une citation controuvée, c'est faire le procès de son énonciation. » [Compagnon, 1979 : 48-49].

Citer, c'est donc déplacer le référent du discours par rapport à ce qu'il était dans le texte premier. C'est, autrement dit, faire du travail de la citation le référent du nouvel énoncé produit. Revenons sur l'exemple du Pont du diable évoqué plus haut :

« L'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard que l'on dit avoir été construit avec l'aide du diable par un architecte sénonais du XIII^e siècle, nommé Guinefort. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 200].

En introduisant un locuteur intermédiaire entre lui et le référent du discours rapporté, le sujet parlant, c'est-à-dire le guide, déplace le discours. Il ne dit pas « l'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard qui a été construit avec l'aide du diable. » Il dit : « certains disent que l'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un

vieux pont tortillard qui a été construit avec l'aide du diable. » Ainsi, il ne dit pas l'énoncé légendaire en propre. En revanche, ce qu'il affirme, c'est que d'autres le disent en propre. Le sens du discours construit est donc radicalement différent de celui que le guide prête à ceux qui disent que le diable a, effectivement, collaboré à la construction du pont. Et il en va de même pour l'exemple suivant :

« *Selon la légende, les oies sauvages de l'île [de Colonsay] descendent en droite ligne des survivants du naufrage de l'Invincible Armada en 1588.* » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 239].

À l'instar de l'exemple du Pont au diable et de bien d'autres, l'événement légendaire est ici rapporté par « la légende ». C'est elle qui prend en charge la responsabilité de la proposition « les oies sauvages de l'île descendent en droite ligne des survivants du naufrage de l'Invincible Armada en 1588 ». Ainsi, le guide énonce cette proposition sans avoir à en assumer la responsabilité en propre, sous peine sans doute, de se voir taxé d'insanité ou d'ineptie (l'homme descendrait de l'animal, mais l'animal ne serait pas en reste puisqu'à son tour il descendrait de l'homme – en tout cas, l'oie de Colonsay, des Espagnols du XVI^e siècle). Ce recours à la voix autre de « la légende » permet ainsi de garantir l'intégrité de celui qui parle en déplaçant le référent de l'énoncé : il ne s'agit pas, alors, de savoir si les oies descendent des Espagnols, mais de soutenir que certains tiennent cette proposition pour vraies, ou du moins, qu'elle circule.

Ainsi, en faisant usage du principe polyphonique, le guide déplace le discours du légendaire. Il ne dit pas : « Je pense que le diable existe » ou « je pense que les oies de Colonsay descendent des Espagnols » ; mais : « Certains racontent que le diable existe » et « certains pensent que les oies descendent des Espagnols ». Ce qui compte alors, ce n'est pas de savoir si ce que ces gens pensent ou racontent est vrai, mais le fait que le guide soutient que certaines personnes pensent et racontent des choses incertaines qu'elles tiennent éventuellement pour vraies. Autrement dit, le référent du discours n'est plus l'événement légendaire, mais le fait qu'il soit raconté ou cru par d'autres.

3.2. Faire avec la contrainte assertive du langage

Je vois dans ce déplacement de référent l'expression d'un certain malaise vis-à-vis du langage. Je veux dire par là, que ce déplacement de l'énoncé vers le travail de la citation comme référent du discours me semble lié à la propriété assertive du langage.

Roland Barthes a largement travaillé sur cette question. Elle traverse d'ailleurs toute son œuvre, de sorte qu'on la rencontre dans sa *Leçon inaugurale* au Collège de France [Barthes, 1978]. Ainsi, revenant sur son parcours scientifique, il dit :

« Certains attendent de nous, intellectuels, que nous nous agitions à toute occasion contre le Pouvoir ; mais notre vraie guerre est ailleurs ; elle est contre les pouvoirs, et ce n'est pas là un combat facile : car, pluriel dans l'espace social, le pouvoir est, symétriquement, perpétuel dans le temps historique : chassé, exténué ici, il reparaît là ; il ne dépérit jamais : faites une révolution pour le détruire, il va aussitôt revivre, rebourgeonner dans le nouvel état des choses. La raison de cette endurance et de cette ubiquité, c'est que le pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social, lié à l'histoire entière de l'homme, et non pas seulement à son histoire politique, historique. Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif. » [Barthes, 1978 : 11-12].

Pour Roland Barthes, le langage et la langue sont des objets profondément politiques. Ils structurent la communication entre les individus mais aussi leur rapport au monde dans un espace réduit des possibilités :

« Dans notre langue française (ce sont là des exemples grossiers), je suis astreinte à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut : ce que je fais n'est pas la conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au tu, soit au vous : le suspens affectif ou social m'est refusé. » [Barthes, 1978 : 12-13].

Ainsi, d'une façon générale, la langue est « fasciste », selon le terme de Roland Barthes, « car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » [1978 : 14]. Ce qui la caractérise notamment, c'est son pouvoir assertif ou encore « l'autorité de l'assertion » qu'elle engage :

« La langue est immédiatement assertive : la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers ; ce que les linguistes appellent la modalité n'est jamais que le supplément de la langue, ce par quoi, telle une supplique, j'essaye de fléchir son pouvoir implacable de constatation. » [Barthes, 1978 : 14-15].

C'est seulement dans la littérature – dans l'Écriture –, que Roland Barthes voit une alternative à l'exercice de ce pouvoir assertif⁸³. Cependant, dans tous les autres usages de la langue, c'est l'implacabilité de ce pouvoir qui se joue. Autrement dit, la fonction du langage, c'est de « dire le vrai » ; non pas le vrai absolu et éternel, mais le vrai pour soi en tant que sujet social de discours. C'est ce que montrent par la négative, comme Roland Barthes le notait, toutes les modalisations du discours : ainsi le subjonctif, le conditionnel, ou encore l'usage de la négation de façon générale sont autant de façon de dire l'irréel, c'est-à-dire ce qui n'est pas et de le positionner par rapport à ce qui est, qu'il s'agisse d'un fait imaginé, souhaité, désiré, douteux, ou encore éventuel.

Bref, d'une façon générale, toutes ces formes de modalisation du discours prennent pour référence le « dire-vrai » et travaillent par rapport à lui, en modelant des énoncés de sorte que leur rapport au « vrai » soit nuancé, possible ou probable, douteux, désiré ou encore regretté. C'est-à-dire qu'ils permettent à celui qui parle d'évaluer le rapport au « vrai » qu'il énonce afin d'être, précisément, toujours dans le « vrai ». Mais comment pourrait-il en être autrement ? Peut-on envisager un langage dans lequel les énoncés ne serviraient pas à dire ce « vrai » ?

En réalité, la question est mal posée, car c'est précisément là que réside la fonction du langage : dire ce qui *est* de sorte qu'une communication soit possible. Mais le lieu du vrai se déplace à l'intérieur du langage, et si aujourd'hui il se situe dans le rapport à l'énoncé et à son référent, cela n'a pas toujours été le cas. C'est ce que montre le travail de Michel Foucault quand il questionne, en particulier, la façon dont le rapport au langage a évolué au cours de l'histoire. Lorsqu'il traite de ce rapport tel qu'il se manifestait au XVI^e siècle dans *Les Mots et les choses*, il démontre, en effet, qu'à cette époque, c'est par le fait même de pouvoir parler que le discours s'institue comme un « dire-vrai ». C'est, autrement dit, le fait qu'une énonciation puisse avoir lieu qui « est vrai »⁸⁴.

⁸³ Roland Barthes écrit en effet : « Il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*. » [1978 : 16].

⁸⁴ Comme l'explique Michel Foucault, au XVI^e siècle, le langage réside « du côté du monde, parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux » [1966 : 50]. En ce sens, « [il] n'est pas un système arbitraire ; il est déposé dans le monde et il en fait partie » [1966 : 49]. Le langage n'est donc pas une opération qu'on applique sur le monde ; il procède de l'Un (de Dieu, de la Nature ou de la Vérité) et en est la manifestation : « Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. [...] Si [au XVI^e siècle], le langage ne ressemble plus immédiatement aux choses qu'il nomme, il n'est pas pour autant séparé du monde ; il continue, sous une autre forme, à être le lieu de révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s'énonce. » [1966 : 51].

Aujourd'hui, il n'est plus possible d'envisager un tel rapport au langage. La possibilité de dire n'institue pas la vérité ou la pertinence du dire ; encore faut-il *savoir dire*, de sorte que l'énoncé produit puisse être entendu. Et pour être entendu, il doit pouvoir être prouvé. Cela ne veut pas dire que tout énoncé qui arrive au monde *est* prouvé, mais que pour circuler, il doit être en mesure de passer le test éventuel de la preuve. Dans le cas contraire, si malgré tout il circule, ce sera, simplement, sur le mode du *discutable* ou de *l'indécidable*.

Revenons un instant sur le cas du Pont au diable évoqué précédemment. Admettons que le guide ait écrit : « l'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard qui a été construit avec l'aide du diable. » Comme je le disais, le présupposé de cette phrase est que le diable existe. Or, on commence à le savoir, la meilleure ruse du diable, c'est de faire croire qu'il n'existe pas. On peut ainsi argumenter sur la possibilité de son existence, opposer des convictions ou des croyances, mais en aucun cas on ne saura faire la preuve (au sens scientifique) qu'il existe, du moins pas plus qu'on ne saura démontrer qu'il n'existe pas.

Si l'on admet que le pouvoir assertif de la langue contraint les énoncés au « dire-vrai » et que c'est en tant que tel qu'on les interprète, alors on comprend que devant une telle proposition (« l'ouvrage actuel date du XIX^e siècle et a remplacé un vieux pont tortillard qui a été construit avec l'aide du diable »), l'interlocuteur est amené à penser que le sujet du discours qui lui parle tient pour vrai le fait que le diable existe.

Dire le vrai est donc une propriété du langage qui peut apparaître comme une force de production des énoncés (comme dans le cas du discours scientifique) ou comme une contrainte lourde (pour tout ce qui concerne les croyances en général, par exemple). Le langage doit ainsi faire avec le principe du dire-vrai.

3.3. La prétention documentaire des guides de voyage

Le guide pourrait cependant très bien décider de dire le faux, l'imaginaire ou le fictionnel. Rien ne l'oblige, effectivement, à embrasser la logique assertive du langage. S'il le fait, c'est parce qu'il se veut être un objet documentaire.

On peut dire du guide de voyage qu'il est un objet documentaire en ce sens que son utilité socioculturelle consiste, notamment, dans sa fonction info-communicationnelle⁸⁵. Les guides servent ainsi à « organiser », « renseigner », ou encore « orienter » comme ils aiment à le dire bien souvent en quatrième de couverture. Ils me donnent les informations dont moi, lecteur, je vais avoir besoin en tant que voyageur.

Il faut cependant, à la suite de Jean Meyriat, prendre le temps d'établir une distinction importante. Quand je dis que le guide de voyage est un objet documentaire, je dis, en réalité, deux choses qui peuvent toutes deux être vraies : la première est que le guide est réalisé dans une *intention* documentaire par ses concepteurs ; la seconde est que c'est l'usage qui en est fait par le lecteur/voyageur qui lui *attribue* cette fonction documentaire. Jean Meyriat distingue en effet deux types de documents : le document « par intention » et le document « par attribution » :

« Certains objets sont faits pour communiquer de l'information : une lettre, un tableau statistique, une affiche publicitaire... Ils sont donc documents par l'intention de leur auteur ou producteur. Mais d'autres sont faits pour tout autre chose. C'est le cas de mon bureau, c'est le cas d'à peu près tous les objets qu'on trouve dans les musées. Ils deviennent documents à partir du moment où l'on y cherche de l'information. C'est le conservateur du musée qui fait d'un objet un document quand il décide de l'inclure dans ses collections parce qu'il y trouve telle information qu'il veut communiquer aux visiteurs. » [Meyriat, 2001 (1978) : 115].

D'une façon générale, pour Jean Meyriat, c'est l'usage de l'objet par l'utilisateur qui fixe la fonction documentaire de cet objet. Ainsi, l'intention du producteur peut être documentaire, si l'objet n'est pas manipulé par l'utilisateur comme un document, alors il perd cette fonction précise (au profit d'une autre)⁸⁶. Et inversement, un objet qui n'a pas été conçu pour être documentaire peut le devenir par l'usage qui en sera fait. Je propose de prendre ici un exemple pour mieux établir cette distinction. On peut voyager avec un guide comme avec un récit de voyage en guise de guide. On peut ainsi découvrir les États-Unis au moyen d'un guide dédié à ce territoire ou bien suivre les traces de Jack Kerouac et de son *Sur la route*, par exemple. Dans le premier cas, on a affaire à un objet qui a été conçu pour être un document

⁸⁵ C'est à Viviane Couzinet que j'emprunte l'adjectif « info-communicationnel ». Celle-ci l'emploie pour qualifier certains dispositifs. Plus précisément, quand elle parle de « dispositif info-communicationnel », elle cherche à nommer la façon dont elle regarde son objet. Elle s'intéresse alors, avant tout, au phénomène de la documentation pensée comme « processus de médiation visant à faciliter l'accès au document dans un contexte particulier » [2009 : 28].

⁸⁶ Jean Meyriat développe cette idée au moyen d'un exemple : « Dans tous les cas c'est l'utilisateur, le récepteur du message, qui fait le document. [...] Un objet produit intentionnellement pour être un document peut cesser de l'être s'il n'est pas reçu comme tel. Si je reçois un journal de propagande, et si, m'abstenant de le lire, je m'en sers pour envelopper un paquet, ce journal perd pour moi sa qualité de document. Si le destinataire du paquet, au lieu de déchirer le journal qui sert d'emballage le déplie et se met à le lire, il lui redonne sa qualité de document. » [2001 (1978) : 115]. Ainsi, pour Jean Meyriat, le document se définit de façon générale comme « le produit d'une volonté, celle d'informer ou de s'informer – la seconde au moins étant toujours nécessaire » [2001 (1981) : 147].

– qui se livre comme tel – et l’usage que l’on en fait confirme l’intention documentaire qui a gouverné sa réalisation. Dans le second cas, l’ouvrage n’a, en soi, rien de documentaire – du moins ouvertement. Il le devient, éventuellement, par l’usage du lecteur/voyageur qui le mobilise comme un guide⁸⁷.

Dans le cadre de cette recherche, c’est l’intention et elle seule qui retiendra l’attention. Ainsi, en suivant Jean Meyriat, on ne dira pas que le guide est un objet documentaire, mais plus précisément, qu’il a des *intentions* ou ce que l’on appellera des *prétentions* documentaires. Autrement dit, le guide cherche à s’instituer, auprès de son lecteur/voyageur, comme un document. Il reste alors à préciser ce qu’est un document et à définir le cadre à l’intérieur duquel le guide peut être document.

On le sait, le guide sélectionne l’information, la stocke et la redistribue à l’intérieur du volume qu’il constitue au moyen de nombreux outils scripto-visuels tels que les typographies, les index ou encore les sommaires. Il réalise, d’une façon générale, ce que le photographe Jeff Wall appelle un « reportage », c’est-à-dire un « compte rendu » d’un fragment culturel du monde [Wall & Chevrier, 2006]⁸⁸. Le guide re-porte ainsi ce fragment – comme on représente – à l’intérieur du volume, de sorte qu’il soit rendu lisible et praticable par le lecteur/voyageur, parce qu’il est devenu communicable. C’est précisément là que réside la fonction documentaire que le guide se propose de remplir.

En déplaçant le référent du discours, le guide produit un document en ce sens qu’il sort du registre de la croyance pour entrer dans celui du savoir. Croire, étant donné ce qui a été dit plus haut, c’est en effet dire en propre (au premier degré) quelque chose de socialement *discutable* ou de culturellement *indécidable* en prenant, pourtant, parti. C’est dire par exemple : « le diable existe » ou encore « les chats noirs portent malheur ». C’est, autrement

⁸⁷ Notons que l’institution d’objets, qui a priori n’ont aucune intention documentaire *et* touristique, comme documents pour le voyage participe, d’ailleurs plus généralement, de la construction d’une offre alternative en matière de tourisme. On le voit, par exemple, dans *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental*. Cet ouvrage est composé de quarante expériences qui proposent de faire découvrir un territoire de façon expérimentale, en jouant par exemple au Monopoly ou aux échecs à l’échelle 1/1 de la ville visitée. L’expérimentation consiste donc ici à importer d’un univers autre que touristique, un objet qui sera exploité comme document pour le voyage. Ainsi, et c’est là que se joue l’offre alternative, le guide propose une sortie des circuits touristiques par l’importation de documents extérieurs à ce circuit qui serviront à réaliser l’expérience du « voyage ».

⁸⁸ En 2006, la revue *Communications* publiait un entretien entre le photographe et le critique d’art Jean-François Chevrier intitulé « Le presque documentaire ». Jeff Wall précise alors le sens qu’il attribue au terme « reportage » : « Le terme "reportage", tel que je l’emploie, est plus large que celui de "photojournalisme". L’activité qui consiste à fournir de l’information résulte du fonctionnement d’une institution qu’on appelle journalisme [...]. Mais le reportage peut être détaché du contexte du journalisme et rapporté à la simple opération photographique. C’est pourquoi n’importe quelle photographie, même si elle n’a pas de valeur d’information pour le monde, est déjà une forme de reportage. » [2006 : 188]. Jeff Wall fait du reportage un phénomène photographique exclusivement. Mais d’une façon générale, on peut considérer le reportage comme un geste de saisie d’un fragment du monde en vue de sa restitution, c’est-à-dire de son reportage médiationnel.

dit, être « pris » par l'objet de son discours [Favret-Saada, 1977] ou être sous son emprise [Claverie, 1990 ; Bessy & Chateauraynaud, 1995 : 184]. Sortir de ce registre de discours en attribuant cette croyance à un autre, c'est entrer dans un autre registre par l'objectivation : celui du savoir. En effet, si je dis : « les gens de la région pensent que le diable existe », je produis un énoncé qui peut prétendre avoir la valeur d'un savoir objectif, puisque le fait que ces gens-là pensent que le diable existe n'est pas de l'ordre de l'indécidable. Ainsi, au moyen du principe polyphonique, le guide se dégage du registre de la croyance pour entrer dans celui du savoir.

Avant d'aller plus loin, je souhaite revenir un bref instant sur le document, pour faire une remarque qui me semble intéressante. Elle concerne ce que j'appelle « les temporalités documentaires » du document par intention.

Yves Jeanneret note à propos du guide : « convoquer un double espace de pratiques, d'un côté la mise en ordre documentaire des écrits encyclopédiques, de l'autre les postures pratiques du tourisme, est inévitable, si l'on veut comprendre ce qu'est un guide. » [2008 : 98]. Voilà qui laisse entendre que le guide ne peut avoir de fonction documentaire (intentionnelle) que dans le cadre de la pratique touristique qu'il propose. Je reformule : si l'on veut parler d'un document par intention en se référant au guide de voyage, alors la pertinence documentaire du guide dépend nécessairement du cadre de la pratique touristique (qu'elle ait lieu avant le départ, pendant le voyage, ou au retour – l'essentiel est qu'elle se dessine à l'intérieur de l'horizon touristique d'un lecteur/voyageur). Ainsi, le guide ne peut prétendre être documentaire (de façon intentionnelle) que dans le temps et dans l'espace de la pratique touristique. Sa durée de vie en tant que document n'est donc pas illimitée⁸⁹.

En effet, un document existe à partir du moment où l'on peut y obtenir une information. Obtenir une information en situation touristique, c'est trouver et disposer d'une information qui soit juste et pertinente étant donné la situation elle-même. Cela signifie que la fonction documentaire du guide doit faire avec les contraintes du marché touristique

⁸⁹ Jean Meyriat remarque qu'à partir du moment où l'on considère que c'est l'utilisateur qui fait de l'objet un document, on doit accepter l'idée que « la capacité informative d'un document n'est jamais épuisée par les utilisations déjà réalisées d'informations qu'il contient. Il reste toujours possible de poser à un document déjà exploité des questions nouvelles, avec l'espoir d'obtenir en réponse des informations nouvelles. [...] Ce raisonnement vaut aussi bien pour les documents créés en tant que tels que pour ceux dotés de cette qualité par le seul récepteur. » [2001 (1981) : 146]. Cela ne contredit pas la proposition que j'ai formulée concernant la durée de vie limitée de la fonction documentaire intentionnelle : la fonction documentaire intentionnelle d'une publicité, par exemple, ne peut prétendre avoir une durée de vie illimitée. D'une façon générale, les documents, quand ils sont conçus comme tels, fournissent des informations dans le cadre d'une pratique spatio-temporelle qui rend la fonction documentaire pertinente. C'est ce que je souhaite montrer dans la suite du développement.

changeant. Pour ne prendre qu'un exemple, parlons des prix : d'une année à l'autre, notamment dans les territoires touristiques, les prix varient (le plus souvent à la hausse) ce qui constitue un véritable casse-tête pour les éditeurs de guides : comment faire en sorte que les informations concernant les prix puissent être toujours justes, et donc s'assurer que le guide puisse être utile ? C'est la question documentaire qui est ici posée : comment pérenniser le plus longtemps possible la fonction documentaire du guide, c'est-à-dire comment travailler la situation touristique de sorte qu'elle offre un cadre de pertinence plus pérenne aux informations que le guide délivre ?

On peut entrevoir une réponse dans cette intervention que fit Catherine Marquet, alors directrice éditoriale du département Hachette Tourisme, au cours d'une table-ronde portant sur la conception et l'élaboration des guides touristiques de nos jours, dans le cadre du colloque « Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages » qui eut lieu en 1998. Revenant notamment sur la question de la mise à jour des informations dans les guides, elle dit :

« Un guide qu'on ne peut pas mettre à jour n'est plus une guide, c'est autre chose. À ce moment-là, c'est un autre type d'édition qu'il faut faire. Et à ce titre d'ailleurs, je peux rapidement dire que, chez Hachette, nous avons par exemple dans les "Guides bleus" supprimer [sic] toutes les bonnes adresses volontairement, à cause de ce problème. Parce que si nous voulons être les plus complets sur le plan de la civilisation, de la vie culturelle, de l'architecture, etc., on ne peut pas à la fois être bon sur les adresses. C'est très compliqué, c'est pas le même boulot. Et c'est pour ça qu'on préfère avoir des collections qui se spécialisent dans un genre ou dans un autre. » [Chabaud, et al., 2001 : 671]⁹⁰.

« Supprimer les bonnes adresses », voilà un moyen de sortir des aléas de l'actualité afin de mieux pérenniser la fonction documentaire de l'objet guide. En effet, si le guide n'a pas besoin d'« actualiser » les informations qu'il délivre, il s'assure une durée de vie plus longue que celle de l'année (qui est aujourd'hui la norme). Mais ce n'est pas tout : l'intervention de Catherine Marquet met également le doigt sur autre chose. Si les guides dits « pratiques », à l'inverse des guides dits « culturels » comme le Guide Bleu, font de l'actualité une valeur fondamentale de leur production, qu'advient-il du documentaire ? Ce que Catherine Marquet dit ici, c'est que la fonction documentaire des guides pratiques, contrairement à celle du Guide Bleu par exemple, est construite pour être désuète au bout d'un bref laps de temps (souvent au bout d'un an comme je le disais plus haut).

⁹⁰ On remarquera que la temporalité documentaire (intentionnelle) et l'économie du travail liée à la réalisation des guides sont fortement liées. C'est en tout cas, ce qui semble ressortir de l'intervention de Catherine Marquet citée plus haut.

En somme, il existerait différentes temporalités documentaires (du point de vue des intentions, toujours). Ce que je veux dire par là, c'est que le cadre de pertinence de la fonction documentaire se dilate d'un guide à l'autre : il sera très bref pour les guides « pratiques » et plus long pour les guides « culturels ». Dans tous les cas, cette temporalité dépend des représentations du tourisme à l'œuvre dans la réalisation du guide.

Quoi qu'il en soit, ce qu'on retiendra, c'est que le guide, s'il veut prétendre à une fonction documentaire, doit *faire avec* les contraintes liées au document en situation touristique : il doit faire avec la justesse de l'information, c'est-à-dire avec l'information juste – valide ou vérifiable –, dans le temps juste – pertinent – de la pratique touristique tel qu'il l'organise. Le discours légendaire n'échappe pas à cette contrainte consécutive de la prétention documentaire. Ainsi, le légendaire doit, lui aussi, être dit avec justesse relativement aux contraintes du langage documentaire. Et c'est précisément pour aller dans ce sens que la polyphonie est mobilisée comme principe de discours.

CHAPITRE 6. LA PRODUCTION DES SAVOIRS INCLASSABLES

Jusqu'à présent, je me suis intéressée au légendaire avant tout en l'isolant. Je veux dire par là que, la plupart du temps, je n'ai questionné cet objet que sous la forme de l'unité discursive. Or, le légendaire se manifeste dans le discours plus général du guide. Ainsi, il n'est qu'un fragment de texte à l'intérieur d'un texte plus grand. Il fait donc sens, non pas seulement parce qu'il est une unité, mais parce qu'il est un objet qui peut être singularisé comme unité (par l'analyse) en tant qu'il appartient à une totalité discursive qui le dépasse (celle du dispositif « guide de voyage »).

Lorsque, dans le deuxième chapitre, j'ai questionné son insignifiance, c'est la place du légendaire dans la totalité que j'ai souhaité saisir. C'est cette même place que je souhaite questionner à nouveau, non pas en partant du texte en général, mais de la *série* que composent énoncés légendaires. Autrement dit, ce que je souhaite aborder dans le présent chapitre, c'est ce principe qui consiste à accumuler des unités d'énoncés légendaires entre elles mais aussi avec d'autres types d'informations à l'intérieur des guides de voyage. Pour ce faire, j'ai choisi de me concentrer sur les guides qui explicitent ce geste d'accumulation, à savoir les guides spécialisés puisqu'ils prétendent collectionner les faits légendaires parmi d'autres (notamment mystérieux, énigmatiques, ou encore mythologiques).

L'objectif de cette analyse sera ainsi de montrer que le principe de l'accumulation des énoncés légendaires travaille dans le sens de la production de catégories de savoirs instituées par les guides, qui, selon un étrange paradoxe, en même temps qu'elles cherchent à classer les énoncés, affirment qu'ils sont précisément inclassables. Autrement dit, ce que je souhaite montrer à présent à partir du cas de l'écriture sérielle des guides spécialisés, c'est que les guides font des énoncés légendaires des objets de savoirs appartenant à une catégorie plus générale qui est celle de la curiosité ou de l'insolite et dont la spécificité est de ne compter, dans leurs rangs, que des objets prétendument inclassables.

Dans un premier temps, en revenant sur deux des trois guides spécialisés qui se proposent, précisément, de classer les informations qu'ils délivrent, je montrerai que les outils de la classification qu'ils exploitent (notamment les symboles et la logique symbolique dans son ensemble) permettent de mettre en évidence un rapport original que le guide institue

entre les objets qu'il décrit et son lecteur/voyageur. Contrairement à ce qui se passe dans les guides généralistes, il semblerait en effet que dans les guides spécialisés, et plus précisément dans les deux guides dont il est ici question, le dispositif symbolique qualifie les objets qu'il représente comme « sémiophores » et non comme « choses » [Pomian, 1987 (1978)]. C'est donc un rapport de « signification » et non d'« utilité » qui se joue, du point de vue du guide, entre les objets qu'il médiatise et son lecteur/voyageur. Je montrerai, dans un second temps, que la logique de fonctionnement des symboles procède de ce Michel Foucault a appelé l'« incongru », soit une façon de rassembler, dans un même espace de représentation, des objets a priori totalement disjoints. Enfin, dans un troisième et dernier temps, je montrerai que cette incongruité, dans les guides, est soit la fin du voyage (il s'agit de jouir de l'incongruité d'un monde représenté par le guide), soit un dispositif de médiation d'une réalité plus grande, que le voyage doit permettre de saisir (l'incongru est là pour dire le caractère hétéroclite du monde ou d'une culture). Je définirai alors deux types de rapports que les guides instituent entre le lecteur/voyageur et les objets qu'ils donnent à voir : *l'insolite*, qui relève du goût pour l'incongru et *la curiosité*, qui, elle, engage un rapport à une totalité autre.

1. LA LOGIQUE SYMBOLIQUE : DU VISIBLE A L'INVISIBLE

Dans deux des trois guides spécialisés retenus pour la constitution du corpus, on trouve des ensembles de ce qu'on appellera des « symboles ». C'est le cas pour le *Guide du Paris mystérieux* ainsi que pour le guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*. Les symboles accompagnent le texte tout au long du processus de la description et de la construction de l'espace. Leur présence dans ces deux guides ainsi que la grande tradition symbolique liée au mystérieux m'ont amenée à m'intéresser à ces objets singuliers.

Dans un premier temps, je souhaite les présenter succinctement. Ensuite, je montrerai, à partir des recherches de Krzysztof Pomian sur les collections, que ces symboles et, plus généralement, le système de classification qu'ils représentent instituent un rapport spécifique aux objets qu'ils classent : ils proposent ainsi de constituer ce que Krzysztof Pomian appelle des « sémiophores », c'est-à-dire des objets vidés de leurs « utilités » [1987 (1982)]. Autrement dit, et ce sera mon troisième point, les guides spécialisés laissent supposer que les objets dont ils traitent peuvent être considérés comme des outils d'une médiation de ce qu'il appelle « l'invisible » et que je définirai plus bas.

1.1. Les symboles dans les guides spécialisés

Dans l'ouvrage des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, ce sont douze catégories qui permettent de qualifier l'information délivrée. À ces douze catégories sont associés douze symboles différents. Ce dispositif de la catégorie sémiotisée sous la forme d'un symbole constitue ce que le guide appelle un « thème » :



Liste des symboles du guide des Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises [2006 :8]

Tous ces symboles ont l'air d'avoir été dessinés à la main. Ils présentent quelques caractéristiques communes, notamment du point de vue de leur taille et de leur forme : ils tiennent ainsi dans un ovale de la taille d'une petite empreinte digitale.

Ils sont employés à divers endroits dans le texte. Présentés dans la page reproduite ci-dessus, ils sont par ailleurs présents au début de chaque chapitre, sur une carte qui donne à

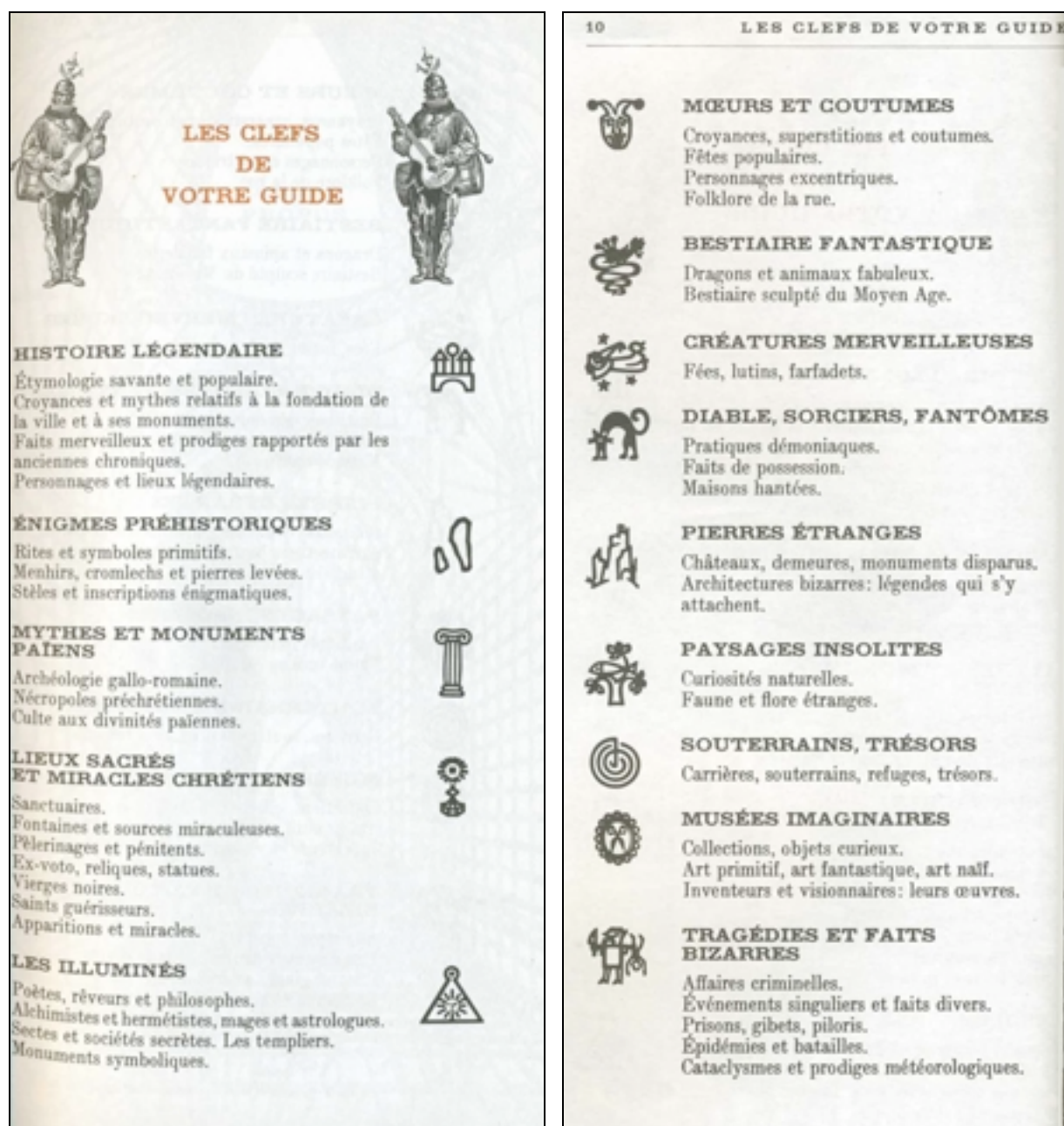
voir l'espace traité ainsi que ses « attraites »⁹¹. Ils apparaissent également à côté de chaque unité textuelle, c'est-à-dire d'un ou de plusieurs paragraphe(s) traitant d'un même sujet et isolé(s) des autres par un titre en gras qui le(s) précède et un espace qui lui (ou leur) succède. Dans ce cas, les symboles sont accolés aux titres. Enfin, ils apparaissent en fin d'ouvrage dans le document d'annexe numéro trois, celui qui présente les lieux par thèmes.

On ne trouve, dans le guide, aucun document qui viendrait expliciter la logique d'usage de ces symboles ou expliquer au lecteur ce qu'ils peuvent lui apporter au moment de sa pratique de lecture et/ou de visite. Cependant, on peut tout de même avancer qu'à première vue, ces symboles sont utilisés pour remplir trois objectifs différents : ils ont ainsi été conçus et exploités pour permettre de *localiser* les unités d'espaces décrits au moyen de la carte ; ils permettent aussi de *qualifier* l'unité textuelle représentant une unité d'espace du fait de leur présence aux côtés du titre de l'unité textuelle ; ils permettent enfin d'*indexer* les informations délivrées par le guide puisqu'ils organisent un des documents d'annexe ayant cette fonction.

En somme, ces symboles sont des éléments structurants de l'ouvrage. Ils travaillent dans le but d'aménager l'économie du livre selon un principe de lecture singulier : celui du repérage des unités spatiales dans l'espace de visite représenté (carte et titre) et du repérage des unités textuelles dans l'espace de lecture produit (index et titre). Ils ont donc été conçus comme des outils de manipulation de l'ouvrage et d'orientation lors de la pratique de visite.

Le *Guide du Paris mystérieux* utilise, lui aussi, une liste de symboles servant à qualifier les unités textuelles qu'il délivre. Ceux-ci sont au nombre de quatorze. Ils sont présentés dans une partie de l'ouvrage qui leur est dédiée et qui s'intitule « Les clefs de votre guide » :

⁹¹ Le guide est ainsi divisé en chapitres qui traitent, chacun, d'une région. En guise d'introduction à chaque chapitre se trouve une carte qui recense les sites « à visiter » au moyen de ces symboles. Cf. annexes.



Liste des symboles du Guide du Paris mystérieux [2006 (1966) : 9-10]

Avant d'aller plus loin dans la description des usages de ces symboles dans le guide, notons que ces derniers étaient déjà présents dans le premier ouvrage de la collection, à savoir le *Guide de la France mystérieuse* (dont le foisonnement et la richesse furent tels que l'éditeur Claude Tchou décida, par la suite, de le diviser en régions ; ce qui donna naissance deux ans plus tard au *Guide du Paris mystérieux* qui nous intéresse ici). Cependant, ils n'y étaient pas présentés comme « Les clefs de votre guide » à l'intérieur de l'ouvrage, mais comme des « Signes conventionnels ». Pour comprendre cette terminologie, il faut se rappeler que c'est René Alleau qui dirigea ce guide en 1964. Ce dernier était un historien des sciences

traditionnelles. Il publia, plusieurs années avant la parution de ce guide, une recherche sur le symbole intitulée *De la nature des symboles* [2006 (1958)]. Dans cet ouvrage, René Alleau pose une différence fondamentale entre les symboles et ce qu'il appelle les « synthèmes ». Il s'agit là des deux ensembles qui permettent, selon lui, de répartir la totalité des signes : d'un côté, le symbole, proprement religieux ; de l'autre, le synthème qui, lui, est social. Ainsi, les synthèmes sont les produits des conventions sociales. « Synthèmes » et « signes conventionnels » sont en ce sens synonymes. On peut donc penser que c'est René Alleau lui-même qui choisit de nommer ces objets « signes conventionnels » (plutôt que « synthèmes », sans doute considéré comme un terme trop technique).

Quoi qu'il en soit, cette terminologie a disparu du *Guide de Paris mystérieux* au profit exclusif de celle de « clefs de votre guide ». Ce dernier intitulé signifie clairement le travail de codage du guide et invite le lecteur/voyageur à l'interprétation (la « clef » est en effet l'outil qui permet d'interpréter un objet de sorte qu'il puisse être compris ; elle est l'indice d'une énigme et le chemin qui mène jusqu'à sa résolution). Ainsi, le guide aurait produit ces symboles et les aurait positionnés à des endroits stratégiques à l'intérieur de l'ouvrage de sorte qu'ils puissent permettre au lecteur/voyageur d'entrer dans le monde du « Paris mystérieux »⁹².

Ces symboles apparaissent à deux endroits seulement dans l'ouvrage (si l'on exclut ici la partie consacrée à leur présentation) : il s'agit du corps de texte et de la quatrième de couverture. En effet, tout comme dans le cas du guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, ils accompagnent les unités textuelles. Pour ce qui est de la présence des symboles en quatrième de couverture, remarquons que cette dernière sert le plus souvent à annoncer, introduire, ou donner un avant-goût de ce qui nous attend à la lecture. En conséquence, la présence de la liste des symboles à cet emplacement du livre en fait, de façon générale, un élément d'introduction au guide⁹³. Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'une liste, c'est-à-dire d'une succession, fait que le dispositif de présentation des symboles peut être assimilé à une sorte de sommaire.

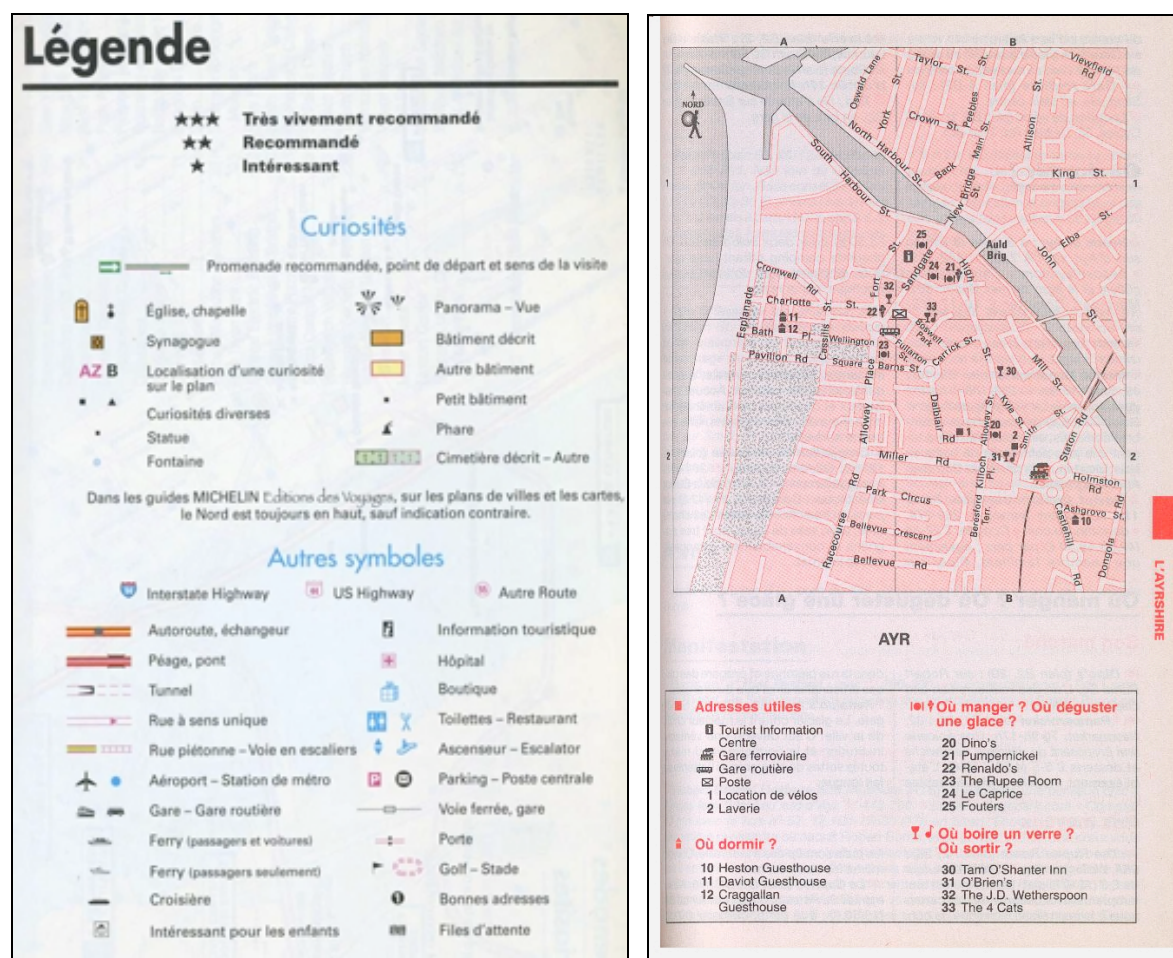
⁹² C'est d'ailleurs précisément en ces termes que le *Guide de la France mystérieuse* définit leur fonction : « En lisant les titres des rubriques et en voyant les signes conventionnels qui s'y rapportent, vous trouverez aussitôt à quelle catégorie du mystère appartiennent les monuments, les lieux et les faits qui sont étudiés dans ce guide. » [1964 : XLVIII].

⁹³ Dans la première édition du *Guide de la France mystérieuse* cette liste était présente non pas sur la quatrième, mais sur la première de couverture. Dès les origines de la collection, elle tient donc une place centrale dans le guide.

D'une façon générale, et cela concerne les deux guides, ces symboles donnent à voir le contenu de l'ouvrage, en même temps qu'ils énoncent le travail éditorial du guide (un travail de classement, notamment). Le geste de classification est ainsi mis en évidence : c'est lui qui permet d'organiser le foisonnement des informations selon des catégories de savoirs construites par le guide lui-même. C'est ce geste que je souhaite analyser à partir des listes de symboles de chacun des deux guides.

1.2. Des symboles « sémiophores »

Qu'est-ce que ces symboles ont de si particulier ? Dans les guides, n'est-il pas monnaie courante de voir des symboles qualifier les informations produites par le document ? Ainsi, le Guide du Routard ou encore le Guide Vert ont élaboré tout un système de représentation symbolique dont l'objectif est également de qualifier l'information qu'ils délivrent comme le montrent les deux illustrations suivantes :



Liste des symboles du Guide Vert [2005 : 9] et du Guide du Routard [2008 : 203]

Il semblerait donc que l'usage de ce petit dispositif n'ait rien de bien singulier quand on en vient à s'intéresser aux guides. Seulement voilà : les symboles des guides généralistes et ceux des guides spécialisés évoqués ci-dessus donnent à voir deux rapports totalement différents aux objets qu'ils cherchent à qualifier. Ainsi, en reprenant la distinction de Krzysztof Pomian, on dira que les premiers instituent ce qu'il appelle des « choses », quand les seconds produisent des « sémiophores ». Pour mieux présenter ces deux termes, je propose de dire quelques mots introductifs à aux travaux de Krzysztof Pomian.

Cet historien-philosophe s'est intéressé, notamment, à l'objet « collection » à travers l'histoire, c'est-à-dire au produit et au principe de l'accumulation de certains objets spécifiques auxquels on réserve un traitement tout aussi spécifique. Dans un article intitulé « Entre l'invisible et le visible : la collection » dont l'objectif est d'esquisser une théorie générale de la collection comme fait anthropologique, il propose de regarder son objet comme « une institution coextensive à l'homme dans le temps et dans l'espace, produit d'un comportement *sui generis* » [1987 (1986) : 12]. Il semblerait ainsi que, pour Krzysztof Pomian, l'accumulation ayant pour objectif la production de collections soit une activité *proprement* humaine.

Qu'est-ce qui distingue alors la collection d'une simple accumulation d'objets ? Et Krzysztof Pomian de répondre :

« Les locomotives et les wagons rassemblés dans un musée des chemins de fer ne transportent ni les voyageurs ni les marchandises. Les épées, les canons et les fusils déposés dans un musée de l'armée ne servent pas à s'entretenir. Les ustensiles, les outils et les costumes recueillis dans une collection ou un musée d'ethnographie ne participent pas aux travaux et aux jours des populations paysannes ou urbaines. Et il en est ainsi de chaque chose qui échoue dans ce monde étrange d'où l'utilité semble bannie à jamais. On ne peut, en effet, sans commettre un abus de langage, étendre la notion d'utilité au point d'en attribuer une à des objets qui ne font que s'offrir aux regards : aux serrures et aux clefs qui ne ferment ni n'ouvrent aucune porte ; aux machines qui ne produisent rien ; aux horloges et aux montres dont personne n'attend l'heure exacte. Même si dans leur vie antérieure elles avaient un usage déterminé, les pièces de musée ou de collection n'en ont plus. » [Pomian, 1987 (1978) : 15-16].

Ainsi, ce qui caractérise les collections, ce serait le fait qu'elles vident les objets dont elles se composent de leur « utilité ». Ce dernier terme est ambigu. On pourrait, en effet, rétorquer à cette thèse que l'utilité d'une collection, c'est précisément d'être constituée puis exposée. L'auteur anticipe, d'ailleurs, cette remarque et y répond en écrivant :

« Évidemment, on peut voir [dans le principe d'exposition au regard] un usage très particulier, seulement on risque alors que le terme même d'usage cesse de signifier quoi que ce soit. On peut certes faire divers usages d'un objet, de tout objet. Cependant il faut, semble-t-il, maintenir la différence entre tous ces usages, aussi inattendus qu'ils soient, et cette manière tout à fait singulière de se comporter à l'égard d'un objet qui consiste à n'en rien faire mais uniquement le regarder. Or, c'est à cela qu'est destiné tout objet qu'on achète pour le placer dans une collection. » [Pomian, 1987 (1978) : 19].

Cette distinction entre objets « utiles » et, disons pour le moment, objets non-utiles peut être contestée. Et d'ailleurs elle l'est par le simple titre d'un ouvrage de l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier intitulé *L'Usage du monde*⁹⁴. Il faut donc creuser cette distinction pour mieux comprendre ce qu'elle oppose.

En réalité, l'utilité définit le fait qu'un objet ait une valeur d'usage, quand la non-utilité renvoie au fait qu'un objet ait une valeur d'échange sans avoir de valeur d'usage. C'est ce que Krzysztof Pomian montre quand il met en évidence le paradoxe auquel semble soumis l'objet de collection :

« D'une part les pièces de collection sont maintenues temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, mais, de l'autre, elles sont soumises à une protection spéciale, ce qui revient à dire qu'elles sont considérées comme des objets précieux. Et elles le sont, en effet, car elles correspondent chacune à une somme d'argent. Bref, et c'est là le paradoxe, elles ont une valeur d'échange sans avoir de valeur d'usage. Comment pourrait-on leur attribuer une valeur d'usage, puisqu'on les achète non pas pour s'en servir, mais pour les exposer au regard. » [Pomian, 1987 (1978) : 19].

C'est donc sur la distinction entre les valeurs (d'usage et d'échange) que repose l'opposition entre l'utilité et la non-utilité des objets du monde. Ainsi, d'un côté nous aurions les objets de collections et de l'autre, la somme des objets utiles :

« D'un côté se situent des choses, des objets utiles, c'est-à-dire tels qu'ils peuvent être consommés, ou servir à se procurer des subsistances, ou transformer des matières brutes de manière à les rendre consommables, ou encore protéger contre les variations de l'environnement. Tous ces objets sont manipulés et tous ils exercent ou subissent des modifications physiques, visibles : ils s'usent. D'un autre côté se situent des sémiophores, des objets qui n'ont point d'utilité au sens qui vient d'être précisé, mais qui représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés d'une signification ; n'étant pas manipulés mais exposés au regard, ils ne subissent pas l'usure. L'activité productrice s'avère donc maintenant orientée en deux sens différents : vers le visible, d'une part ; vers l'invisible, de l'autre ; vers la maximisation de l'utilité, vers celle de la signification. » [Pomian, 1987 (1978) : 42].

⁹⁴ Nicolas Bouvier (1929-1998) écrivain, voyageur, poète et photographe suisse, s'est lancé en 1953 dans un voyage qui dura trois ans et qui le conduisit de Genève au Japon. La première partie de ce périple qu'il entreprit avec le peintre Thierry Vernet et qui conduisit les deux amis de la Yougoslavie au Kurdistan fit l'objet d'un ouvrage, *L'Usage du monde*, publié pour la première fois en 1963. Dans cet ouvrage, l'écrivain et le poète s'appliquent à démontrer, selon les propres termes du premier, que « fainéanter dans un monde neuf est la plus absorbante des occupations » [2004 (1963) : 84].

Les objets utiles seraient ainsi des « choses », et les objets non-utiles, ce qu'il appelle les « sémiophores », c'est-à-dire des objets qui se définissent précisément parce qu'ils sont pensés comme étant dotés d'une « signification ». On comprend que les réticences qui voient une limite de l'analyse dans cette distinction fondée sur le principe de l'utilité ne sont pas ici totalement résorbées, à moins bien sûr de considérer que ce que Krzysztof Pomian construit, ce sont les définitions de l'« utilité » et de la « signification ».

Quoi qu'il en soit, on admettra ce système d'oppositions proposé par l'auteur, mais en le considérant comme un système de représentations qui gouverne les intentions et anticipe les rapports à l'objet qui pourront être entretenus par celui qui les pratiquera, du point de vue, bien sûr de celui qui les produit ou les donne à voir. Ainsi, on définira les « choses » comme des objets qui sont soumis au circuit de l'économie et qui ont une valeur en tant que tels, quand les « sémiophores » seront les objets qu'on prétend soustraire à ce circuit pour les faire valoir par leur signification. Ces deux modalités de présence au monde des objets sont exclusives :

« Une chose n'a que de l'utilité sans avoir quelque signification que ce soit ; un sémiophore n'a que de la signification dont il est le vecteur sans avoir la moindre utilité ; mais il existe aussi des objets qui semblent être en même temps les choses et les sémiophores. Remarquons que tant l'utilité que la signification supposent un observateur, car elles ne sont que des rapports que les individus ou des groupes entretiennent, par l'intermédiaire des objets, avec leur environnement visible ou invisible. Cela posé, aucun objet n'est en même temps et pour un même observateur une chose et un sémiophore. »
[Pomian, 1987 (1978) : 42].

Cette précision montre très clairement que les choses ou les sémiophores sont, en fait, le résultat d'un regard posé sur l'objet. Ils sont ainsi un travail, une opération qui consiste à instituer une modalité d'existence et d'appropriation de l'objet, le temps de sa pratique.

Pour en revenir à nos symboles dans les guides de voyage, il me semble que pour le Guide du Routard comme pour le Guide Vert, la logique symbolique va dans le sens de la production de « choses » au sens où elles ont été définies par Krzysztof Pomian. En effet, les symboles travaillent les objets du monde dans le cadre d'une logique d'usage. Cette logique renvoie parfois à celle de la consommation marchande des objets que les symboles qualifient comme le montrent très clairement, pour le Guide du Routard, ceux qui représentent les lieux « où dormir », « où manger », ou encore ceux où l'on peut faire du « shopping ». Parfois, cette logique est simplement informative avec, par exemple dans le Guide Vert, les symboles qui donnent à voir les « rues à sens unique » ou les « tunnels ». Mais dans tous les cas, les

symboles sont là pour faciliter *l'usage de la ville*. Il s'agit ainsi d'aller correctement et rapidement à l'endroit désiré, de savoir ce que l'on peut trouver sur place, et d'être sûr d'avoir vu ce qui valait la peine de l'être. En somme et pour parler froidement, les symboles sont là pour travailler dans le sens d'une maximisation du plaisir relativement au temps du voyage.

C'est ce qui ressort d'ailleurs de l'analyse des Guides Bleus menée, à la suite de Roland Barthes [1957 : 121-125], par Jules Gritti [1967]. Ce dernier note ainsi que, dans ces guides, « deux impératifs entrent en concurrence, celui de parcourir la route sans arrêts inutiles, celui de s'arrêter pour les sites et monuments qu'il importe de voir » [1967 : 52-53]. Ainsi, le Guide Bleu compose avec ces deux impératifs que l'auteur appelle le « devoir-regarder » et le « devoir-circuler ». Bien sûr, ces deux « devoirs » ne renvoient pas à la même chose : le premier est une injonction quand le second n'est rien d'autre que la nécessité de faire avec une contrainte. Quoi qu'il en soit, Jules Gritti remarque qu'« entre les deux devoirs, l'antinomie s'évalue en gains (kilométriques) et intérêts (culturels) » [1967 : 53]⁹⁵. La pratique touristique serait ainsi tout entière soumise au principe de « l'économie de temps et d'efforts » [1967 : 53], bref, de l'« utilité » telle qu'elle a été définie par Krzysztof Pomian. Ainsi, ces symboles peuvent effectivement être considérés comme les représentants des « choses » du monde.

Quant aux deux guides spécialisés évoqués ci-dessus, leurs symboles produisent un monde sensiblement différent. Ou plutôt, ils cherchent à instituer un rapport aux objets qu'ils représentent qui se jouerait sur une logique différente : celle des sémiophores et de la signification en général. En effet, ce qui est catégorisé par ces symboles, ce n'est pas l'objet en tant qu'il sera exploité par l'usage, mais le savoir qu'on peut produire à partir de l'objet. Autrement dit, ces symboles nous font entrer dans une logique de la signification. Et d'ailleurs, on ne trouvera dans ces deux guides, aucune invitation à l'acte de consommation. En effet, les espaces de consommation proposant restauration, hébergement, ou encore divertissement n'y sont pas traités.

⁹⁵ Jules Gritti note, en effet, que le Guide Bleu travaille une rhétorique de la conciliation entre culture et contraintes pratiques qui peut se résumer sous la forme d'une proposition extraite de son corpus : « Le Guide Bleu, écrit-il, entend tenir compte de l'un et de l'autre, il est "le meilleur instrument de tourisme puisqu'il répond à la fois aux exigences intellectuelles et aux nécessités pratiques de l'homme d'aujourd'hui". » [1967 : 53]. C'est de cette façon que les sites en viennent par exemple à « mériter » les détours ou encore à « valoir le coût » des prix qu'ils affichent pour la visite.

1.3. Symboles et signification

Ces symboles instituent ainsi un rapport à l'objet semblable à celui qui se joue dans les collections étudiées par Krzysztof Pomian et qui est de l'ordre de la production de signification. C'est que ces objets peuvent prétendre, à l'instar de ceux qui composent les collections, réaliser un travail tout à fait singulier : celui de rendre visible l'invisible. Revenons, pour expliquer cela, à la définition de la collection proposée par Krzysztof Pomian : « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activité économique, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard » [1987 (1978) : 18].

Ainsi, une collection est une somme d'objets visibles – « exposés au regard » – auxquels on prodigue des soins particuliers une fois qu'ils ont été sortis du circuit de l'activité économique, donc qu'ils ont cessé d'être considérés pour leur utilité, mais valent pour leur signification. C'est précisément dans ce balancement entre exposition d'un côté et signification de l'autre que se joue le sens de l'objet de collection. En effet, selon Krzysztof Pomian, ces objets sont singuliers, et surtout signifiants, parce qu'ils ont la capacité d'assurer la communication entre deux mondes : celui du « visible » et celui de l'« invisible » :

« Pour éviter tout malentendu, soulignons d'emblée que l'opposition entre le visible et l'invisible peut se manifester de manières extrêmement variables. L'invisible, c'est ce qui est très loin dans l'espace : de l'autre côté de l'horizon, mais aussi très haut : dans le passé, dans l'avenir. Et, de plus, c'est ce qui est par-delà tout espace physique, toute étendue, ou bien dans un espace doté d'une structure tout à fait particulière. Et c'est encore ce qui est situé dans un temps sui generis ou en dehors de tout écoulement temporel : dans l'éternité. C'est parfois une corporéité ou une matérialité autre que celle des éléments du monde visible, et parfois c'est une sorte d'anti-matérialité pure. Il arrive que ce soit une autonomie à l'égard de certaines ou de toutes les limitations imposées à ce qui se trouve ici-bas, mais il arrive aussi que ce soit une obéissance à des lois différentes des nôtres. Encore ne sont-ce là que des cadres vides que remplissent les êtres les plus divers, des ancêtres et des dieux, des hommes autres que nous, des événements, des circonstances. » [Pomian, 1987 (1978) : 35].

L'invisible, c'est, en somme et par définition, « ce qui ne peut être atteint, ne peut être maîtrisé par les moyens qu'on utilise normalement dans le domaine du visible » [1987 (1978) : 39]. C'est un espace doté d'une certaine fécondité au sens où, comme le note l'auteur, « c'est de là que viennent tous les phénomènes, et c'est là qu'ils retournent » [1987 (1978) : 39]. Ainsi, l'invisible est ce qui permet d'attribuer une valeur aux sémiophores, et parce que leur valeur repose sur la signification, elle est culturellement admise comme étant supérieure à celle des choses dont la valeur repose sur l'utilité. Krzysztof Pomian note à ce titre que cette supériorité de l'invisible se retrouve à l'intérieur de nos organisations sociales :

« Il en est de même des activités humaines qui, elles aussi, sont classées suivant la place qu'elles occupent sur l'axe qui va de bas en haut, des activités utilitaires jusqu'à celles qui ne produisent que de significations. Et c'est ainsi que les hommes eux-mêmes se trouvent répartis soit en une hiérarchie, soit en des hiérarchies multiples. Au sommet de celles-ci se trouvent toujours un homme ou des hommes-sémiophores qui sont les représentants de l'invisible : des dieux ou de dieu, des ancêtres, de la société prise comme un tout, etc. À la base se situent en revanche des hommes-choses qui n'ont qu'un rapport indirect avec l'invisible ou qui n'en ont pas du tout, tandis que l'entre-deux est occupé par ceux qui unissent, à des degrés divers, signification et utilité. » [Pomian, 1987 (1978) : 45]⁹⁶.

Il me semble ainsi, plus généralement, que ce qui se cache derrière la question de l'utilité des « choses » et de la sortie du circuit économique des « sémiophores », c'est en réalité une représentation de la gratuité de la connaissance, peut-être même du don de soi à la connaissance : on se donnerait à elle, selon des disciplines très strictes (assis à sa table de travail, concentré des heures durant ou dans le cas du roman de Ray Bradbury, par la mémorisation des œuvres littéraires), pour n'avoir rien (d'« utile ») en retour, si ce n'est le plaisir de connaître. L'objet de collection et la collection tout entière seraient ainsi des espaces du plaisir gratuit en ce qu'il est, a priori, « inutile ». Krzysztof Pomian, dit-il autre chose quand il écrit :

« Pour qu'un pareil rapport [entre visible et invisible] puisse apparaître et devenir stable, il faut que quelque mobile, agissant en permanence, pousse les hommes à s'intéresser à des phénomènes qui n'ont pas nécessairement pour eux d'importance vitale et, en particulier, pour revenir au cas qui nous préoccupe, qu'il les pousse à amasser et à conserver, voire à produire des objets qui représentent l'invisible » [Pomian, 1987 (1978) : 38-39] ?

Ainsi, collectionner revient à s'intéresser à « des phénomènes qui n'ont pas nécessairement pour [les hommes] d'importance vitale ». C'est, autrement dit, se payer le *lux*e de trouver du plaisir dans la manipulation de la signification. Cette représentation, les guides spécialisés la font circuler et on peut la mettre en évidence en étudiant la logique symbolique à l'œuvre dans ces ouvrages.

⁹⁶ Le roman de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, travaille d'ailleurs sur cette représentation hiérarchique et tripartite de la société pour dénoncer la place prépondérante occupée par la logique du visible. Le livre peut ainsi se résumer comme une échappée de la logique du visible que le héros met en œuvre dans le but d'atteindre ce lieu où seule compte la logique de l'invisible. On y rencontre ainsi quatre types de personnages : les pompiers, le groupe constitué par la femme du héros et ses amies qui représentent l'ensemble de la population « docile », les dissidents qui cachent leur bibliothèque dans l'espace de la cité et les hommes-livres qui s'en sont exclus. Ces derniers représentent clairement les valeurs de l'invisible, d'autant plus qu'ils constituent une sorte de société utopique. Ils sont en ce sens ce que Krzysztof Pomian appelle des « hommes-sémiophores ». La femme du héros et ses amies, domestiquées par la télévision et les pilules, sont quant à elles les représentantes de la logique du visible et sont en ce sens des « hommes-choses ». Enfin, les dissidents et les pompiers sont les hommes intermédiaires de la hiérarchie : les premiers parce qu'ils tentent de faire survivre l'invisible dans l'espace du visible ; les seconds parce qu'au contraire ils traquent l'invisible dans l'espace du visible. Ainsi, on peut dire que les groupes sociaux fonctionnent et sont définis à partir du principe hiérarchique dans ce roman. Cet exemple montre, plus généralement, que la hiérarchie sociale et symbolique entre le visible et l'invisible est un interprétant structurant de nos sociétés comme l'affirme Krzysztof Pomian.

2. LA FABRIQUE DE L'INCONGRU

Les symboles permettent de mettre en évidence le rapport que les guides cherchent à instituer entre les objets qu'ils décrivent et leur lecteur/voyageur : les guides font ainsi sortir les objets d'un espace économique qu'ils présupposent pour les faire entrer dans le domaine de la signification. C'est ce qu'on a vu en questionnant le principe symbolique. À présent, en nous intéressant plus précisément à la logique de fonctionnement des symboles entre eux, on se propose de montrer que ces derniers travaillent ensemble d'une drôle de façon : ils cherchent à classer ce qui, à l'issue du classement, apparaît comme inclassable.

C'est ce que je vais montrer en commençant par revenir sur la distinction entre les notions d'« incongru » et d'« hétéroclite » telles qu'elles ont été définies par Michel Foucault dans le cadre de son commentaire de l'encyclopédie chinoise citée par Jorge Luis Borges. Cette première étape me permettra, au moyen de l'exemple de l'encyclopédie de montrer que l'incongru est une façon d'agencer les textes en mettant sur un même plan des objets qui sont pourtant disjoints. Je montrerai alors que c'est effectivement ce qui se joue dans la façon dont les symboles se répartissent des domaines de savoirs dans les guides. Enfin, dans un dernier temps, j'insisterai sur une différence fondamentale entre l'encyclopédie de Jorge Luis Borges et les guides spécialisés : celle du lieu de l'Autre.

2.1. Encyclopédie et casse-têtes chinois

Dans la préface de son ouvrage *Les Mots et les choses*, Michel Foucault revient sur une typologie bien curieuse : celle d'« une certaine encyclopédie chinoise » citée par Jorge Luis Borges [1993 (1942) : 747-751]. C'est, confie-t-il d'ailleurs, au texte de ce dernier, qu'il doit la naissance de son ouvrage :

« Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches". » [Foucault, 1966 : 7]⁹⁷.

⁹⁷ En réalité Jorge Luis Borges cite, de mémoire, un texte du folkloriste et philosophe allemand du XIX^e siècle, Franz Kuhn, qui lui-même se référerait à cette encyclopédie chinoise intitulée *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*. Il serait ainsi vraisemblable que le texte original, s'il existe effectivement, ait été déformé par le processus de la citation répétée. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas tant l'authenticité de ce texte qui intéresse cette recherche que l'analyse qu'en propose Michel Foucault, qui porte, non pas sur l'intelligence « chinoise » des animaux, mais sur l'impossibilité, pour nous, de penser des intelligences autres du monde.

L'étrangeté de cette typologie, capable de produire à la fois, chez Michel Foucault, rire et malaise, vient du fait qu'elle cherche explicitement, sous la forme de la liste, à mettre sur un même plan paradigmatique l'ensemble des éléments qui la composent⁹⁸. Cependant, comment serait-il possible de concevoir qu'un animal « embaumé » puisse appartenir au même paradigme qu'une « sirène » ou qu'un animal « et cætera » – et d'ailleurs comment penser cette dernière catégorie ? Comment est-il possible de concevoir le fait qu'ils puissent appartenir à – et constituer, tous ensemble –, un espace du langage et de la pensée dans lequel ils fonctionnent comme une alternative, les uns par rapport aux autres ? Ne serait-ce que sur le plan grammatical, cette typologie ne peut fonctionner dans une logique paradigmatique : adjectifs (« embaumés », « apprivoisés », « fabuleux ») ; noms (« chiens en liberté », « cochons de lait », « sirènes ») ; ou encore locution adverbiale (« et cætera »). En réalité, ce sont des syntagmes, c'est-à-dire des unités qui fonctionnent ensemble sur une logique de contiguïté, qui sont mis, ici, sur un plan d'équivalence paradigmatique. Il devient dès lors inconcevable d'imaginer que les différentes catégories de cette typologie peuvent éventuellement fonctionner sur un rapport de substitution ou d'exclusion.

Ainsi, ce que cette typologie donne à voir, c'est un *impossible*, comme le confirme d'ailleurs le commentaire de Michel Foucault :

« Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela. »

Qu'est-il donc impossible de penser, et de quelle impossibilité s'agit-il ? À chacune de ces singulières rubriques, on peut donner sens précis et contenu assignable ; quelques-unes enveloppent bien des êtres fantastiques – animaux fabuleux ou sirènes ; mais justement en leur faisant place à part, l'encyclopédie chinoise en localise les pouvoirs de contagion ; elle distingue avec soin les animaux bien réels (qui s'agitent comme des fous ou qui viennent de casser la cruche) et ceux qui n'ont leur site que dans l'imaginaire. » [Foucault, 1966 : 7].

À la lecture de cet extrait, on pourrait comprendre que l'impossible consiste à penser ensemble les animaux « réels » et les animaux « imaginaires », comme le laisse entendre Michel Foucault dans un premier temps : « Ce ne sont pas les animaux "fabuleux" qui sont impossibles puisqu'ils sont désignés comme tels, mais l'étroite distance selon laquelle ils sont juxtaposés aux chiens en liberté ou à ceux qui de loin semblent des mouches. » [1966 : 7].

⁹⁸ Si l'on en croit Christian Vandendorpe, la liste peut en effet se définir comme une réalité qui n'accueille « que des éléments de même nature et situés sur un axe d'équivalence paradigmatique » [1999 : 128]. On y reviendra dans la troisième partie.

Mais « réel » et « fabuleux » appartiennent à un même paradigme. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher l'impossible.

En réalité, ce qui dérange dans cette typologie est bien plus général. Il s'agit d'abord de ce que Michel Foucault nomme « le voisinage soudain des choses sans rapport » [1966 : 8]. C'est ce voisinage qui à la fois met mal à l'aise et enchante. Ce qui est rendu impossible par cette typologie, ce n'est donc pas les êtres qu'elle décrit, mais l'espace dans lequel tous ces êtres pourraient s'avoisiner.

« La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux "i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau" – où pourraient-ils jamais se rencontrer [...] ? » [Foucault, 1966 : 8].

Et plus loin :

« L'encyclopédie chinoise citée par Borges et la taxinomie qu'elle propose conduisent à une pensée sans espace, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues ; il y aurait ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'étendue, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser. » [Foucault, 1966 : 11].

En somme, ce qu'il est impossible de penser, c'est le lieu dans lequel l'ordre et l'état de la connaissance seraient tels qu'ils sauraient rassembler dans un même paradigme la totalité des individus composant la typologie de l'encyclopédie chinoise, c'est-à-dire des syntagmes différents. C'est cela qui est impossible : ce lieu dans lequel un tel paradigme pourrait faire sens. L'originalité de cette typologie, son « impossibilité », ne tient donc pas à son caractère « incongru », mais à ce que Michel Foucault appelle l'« hétéroclite » :

« Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas ; ce serait le désordre que fait scintiller les fragments d'un nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite ; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce points différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. » [Foucault, 1966 : 9]⁹⁹.

⁹⁹ Le terme « incongru » est issu de la forme latine *congruus* (« conforme, convenable, juste, correct »). Ce dernier est lui-même « dérivé de *congruere*, composé de *cum* [...] et de *gruere* [...] qui signifie "se rencontrer", d'où abstraitement "être

Le voisinage des objets disjoints ou des choses sans rapport ferait naître un désordre, celui de l'« incongru », qui amuserait plus qu'il n'inquiéterait. L'incongru, parce qu'il procède du « rapprochement de ce qui ne convient pas », est un geste discursif ; il n'est rien d'autre qu'un jeu de langage et de pensée. L'hétéroclite, quant à lui, inquiète plus qu'il n'amuse. Il ne procède pas du discours, bien qu'il s'y joue : en effet, l'hétéroclite, c'est l'impossibilité de nommer l'espace à l'intérieur duquel des paradigmes improbables, pour nous, peuvent faire sens, pour d'autres. Ainsi, « la gêne qui fait rire quand on lit Borges est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le "commun" du lieu et du nom » [Foucault, 1966 : 10]. L'hétéroclite, c'est ainsi un état de stupéfaction, qui prend corps dans un langage incapable de saisir l'Autre de lui-même.

En somme, de cette typologie de Jorge Luis Borges, on peut dire qu'il y a d'un côté le geste auctorial qui produit de l'incongru et de l'autre, une posture (grave) de l'individu devant l'état d'une connaissance incapable d'être dite, d'être rendue intelligible.

2.2. Les symboles et l'incongru

Dans les deux guides de voyage utilisant des symboles, à savoir le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* et le *Guide du Paris mystérieux*, le principe de catégorisation auquel les symboles renvoient, va clairement dans le sens de la production de l'incongru. C'est ce que je veux montrer ici en mettant en évidence les logiques à l'œuvre dans le principe de la catégorisation pour chacun des deux guides.

Concentrons-nous, pour commencer, sur le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* et sur son principe de classification. Le tableau suivant rappellera les catégories proposées par le guide :

d'accord, convenir" » [Rey, 1992 : 474]. Quant au terme « hétéroclite », il est issu du grec *heteros* et de *klinein* signifiant « incliner, coucher » [Rey, 1992 : 958]. En somme, l'incongru définit, du point de vue étymologique, le caractère de ce qui ne peut être conforme, de sorte que lorsqu'on envisage une somme d'objets en la qualifiant d'incongrue, on pourrait dire que ce qui la singularise, c'est le fait que les objets qui la composent ne conviennent pas les uns aux autres ; ils ne peuvent se mettre d'accord. De son côté, l'hétéroclite, toujours du point de vue étymologique, peut se définir comme ce qui, une fois couché dans un espace, marque sa différence d'avec les autres espaces qui pourraient l'accueillir. C'est d'ailleurs ce que Michel Foucault retient de l'étymologie de ce dernier nom lorsqu'il écrit : « Il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce points différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*. » [1966 : 9].

Diabes et diableries	Trésors et découvertes	Sorcellerie et magie
Fantômes et spectres	Monuments et sites particuliers	Créatures fantastiques
Miracles et prodiges	Énigmes et faits extraordinaires	Histoires et cités légendaires
Fées et personnages merveilleux	Anecdotes, traditions oubliées, croyances	Lutins et génies
<i>Liste des significations attribuées à chacun des symboles du guide Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises qualifiant la nature des informations fournies</i>		

Ce qu'on remarque d'abord, c'est que ces catégories ne sont en aucun cas univoques. En effet, certaines d'entre elles classent les êtres (« fées et personnages merveilleux », « créatures fantastiques »), d'autres les événements (« énigmes et faits extraordinaires », « miracles et prodiges »), d'autres encore des pratiques (« sorcellerie et magie », ou encore « diables et diableries », bien que cette dernière catégorie soit déjà problématique – désigne-t-elle des êtres, les « diables », ou des pratiques, les « diableries » ?).

Or, un être peut accomplir un des événements classés : ainsi, une créature fantastique peut très bien apparaître à l'occasion d'un miracle ou d'un prodige (en s'opposant, par exemple, aux saints sauroctones). Par ailleurs, les catégories sont mixtes comme c'est le cas de la catégorie « Diables et diableries » ou encore de celle d'« Histoire et cités légendaires ». Pour cette dernière, on a affaire, à la fois, à un type de discours (historique) et un espace (la cité) ; ce qui rassemble ces deux objets, c'est leur caractère légendaire. Si le « légendaire » peut faire l'objet d'une rubrique de la classification (comme semble le montrer cette dernière catégorie), alors comment se fait-il que, par ailleurs, on distingue la nature de certains êtres (comme les « Créatures fantastiques » par exemple) du mode de circulation sociale des discours qui les concernent et qui est, précisément, celui du légendaire ? En un mot, ces catégories ne sont clairement pas exclusives. On peut même dire qu'elles sont délibérément équivoques ou ambiguës.

On pourrait rétorquer qu'elles n'ont pas pour vocation d'être utilisées seules. En effet, dans ce guide, plusieurs symboles peuvent venir qualifier une même unité textuelle¹⁰⁰. On peut alors penser qu'il existe une logique d'ordre syntagmatique qui régit la distribution des symboles à l'intérieur du texte. Ainsi, à telle unité textuelle, on associerait un type d'êtres (créature fantastique, fée, sorcière, etc.), un type d'espace (cité, rivière, montagne, etc.), ou encore un type de discours (conte, légende, mythe, etc.). Cependant, comme je le notais déjà

¹⁰⁰ C'est le cas de 17% des unités textuelles qui se voient qualifiées par au moins deux symboles.

plus haut, il existe des catégories qui rassemblent type de discours et type d'espace (comme les « Histoires et cités légendaires »), d'autres encore qui rassemblent type d'êtres et type d'actions (« Diables et diableries »). En somme, pour dire les choses autrement, l'accumulation possible de symboles venant qualifier une unité textuelle pourrait laisser croire que ces symboles composent une grammaire. Or, ce n'est pas le cas. En ce sens, malgré le fait qu'ils puissent être associés, ils ne sont pas travaillés dans une logique rigoureuse d'exclusion. On maintiendra ainsi l'idée qu'ils représentent des catégories ambiguës.

Quant au *Guide du Paris mystérieux*, rappelons, avant tout, qu'il existe quatorze symboles dans ce guide, qui se partagent quatorze catégories :

Histoire légendaire	Énigmes préhistoriques	Mythes et monuments païens
Les illuminés	Mœurs et coutumes	Bestiaire fantastique
Créatures merveilleuses	Diables, sorciers, fantômes	Pierres étranges
Paysages insolites	Souterrains, trésors	Musées imaginaires
Tragédies et faits bizarres	Lieux sacrés et miracles chrétiens	----

Liste des significations attribuées à chacun des symboles du Guide du Paris mystérieux qualifiant la nature des informations fournies

Dans la partie « Les clefs de votre guide », chacune des catégories est spécifiée au moyen d'une liste de sous-thèmes. Ainsi, par exemple, dans la catégorie « Mœurs et coutumes », on trouvera des informations relatives :

- aux croyances, superstitions et coutumes ;
- aux fêtes populaires ;
- aux personnages excentriques ;
- et au folklore de la rue.

Dans la catégorie des « Tragédies et faits bizarres », on trouvera en revanche des informations relatives :

- aux affaires criminelles ;
- aux événements singuliers et faits divers ;
- aux prisons, gibets, piloris,
- aux épidémies et batailles ;
- et aux cataclysmes et prodiges météorologiques.

On voit donc que chacune de ces catégories est définie par les sous-thèmes, ou du moins orientée par ces derniers. Revenons sur l'exemple de la catégorie des « Tragédies et faits bizarres ». On y voit apparaître des objets de natures profondément différentes : des faits divers et des prodiges météorologiques ; des piloris et des épidémies. Ce qui intrigue, c'est la grande diversité de ces objets qui pour certains renvoient au judiciaire (« affaires criminelles »), d'autres au journalistique (« faits divers »), d'autres encore au belliqueux (« batailles »), d'autres enfin au naturel (« cataclysmes et prodiges météorologiques »).

Ce qui est encore plus remarquable, c'est que cette diversité ne se rencontre pas seulement entre sous-thèmes, mais aussi à l'intérieur même des intitulés singuliers de chacun des sous-thèmes. En effet, le fait que les « épidémies et batailles » soient associées aux « affaires criminelles » étonne assez, mais c'est surtout qu'il puisse exister un sous-thème qui rassemble les épidémies et les batailles qui déconcerte.

On peut penser que ce qui fait la cohérence de ce sous-thème, c'est l'idée d'une tragédie à grande échelle (je veux dire par là d'une tragédie qui fait de nombreuses victimes). Mais c'est aussi le cas des « cataclysmes et prodiges météorologiques ». On aurait donc pu imaginer un sous-thème commun ou au contraire, une division du sous-thème « épidémies et batailles » en deux sous-thèmes. Ceci montre que cette catégorie générique des « tragédies et faits bizarres » a été pensée dans une hétérogénéité (référence aux univers de la justice, du journalisme, de la guerre, ou encore de la nature) qui aurait pour spécificité de rassembler des objets tellement hétérogènes qu'ils en seraient rigoureusement inclassables. Ou plus précisément, les associations d'objets hétérogènes, à l'intérieur des sous-thèmes et entre les sous-thèmes, montrent que cette catégorie a été conçue pour donner l'impression d'une grande diversité, à la fois dense et singulière.

De façon plus générale, on remarque que les catégories sont poreuses : ainsi, « Histoires légendaires » et « Lieux et miracles chrétiens » peuvent se recouper, de même que « Créatures merveilleuses » et « Bestiaire fantastique ». Or, contrairement au guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, les symboles ne s'ajoutent pas les uns aux autres

pour qualifier une unité textuelle dans ce guide. Ils ont donc une vocation univoque, donnant ainsi l'impression de vouloir constituer une taxinomie¹⁰¹.

On ne dit pas ici que cette liste ne peut être définie comme une taxinomie, ni même comme une classification. En revanche, on affirme qu'elle tend à se rapprocher de l'une ou de l'autre en même temps qu'elle atteste d'un grand désordre. Voilà qui laisse penser que le dispositif représenté par ces symboles est là pour tenter d'organiser le texte en le qualifiant, mais également, et surtout, pour énoncer l'incroyable diversité de natures des contenus, essentiellement hétérogènes et conséquemment inclassables. Des symboles, on peut donc dire qu'ils serviraient à énoncer *l'impossible classification* qu'ils tentent, pourtant du même geste, d'organiser.

Ainsi, on dira que les symboles dans les deux guides considérés sont là pour rendre compte de la complexité de la réalité qu'ils médiatisent et (re)produisent. Ils énoncent l'hétérogène en même temps qu'ils énoncent l'impossibilité de classer cet hétérogène. Ils travaillent, en effet, à la fois dans le sens d'une simplification par l'ordonnancement (de l'espace du texte et de l'espace de la visite), mais aussi dans le sens d'une complexification de l'univers évoqué qu'ils présentent comme étant essentiellement inclassable, donc insaisissable dans une totalité tout aussi insaisissable. Les symboles définissent, en somme, un geste éditorial qui produit l'incongru au sens où ce dernier a été défini par Michel Foucault.

2.3. L'incongru et son Ailleurs

Michel Foucault accorde une grande importance au fait que cette encyclopédie citée par Jorge Luis Borges soit chinoise :

« Borges donne pour patrie mythique [à cet objet] une région précise dont le nom seul constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies. La Chine, dans notre rêve, n'est-elle pas justement le lieu privilégié de l'espace ? Pour notre système imaginaire, la culture chinoise est la plus méticuleuse, la plus hiérarchisée, la plus sourde aux événements du temps, la plus attachée au déroulement de l'étendue ; nous songeons à elle comme à une civilisation de digues et de barrages sous la face éternelle du ciel ; nous la voyons répandue et figée sur toute la superficie d'un continent cerné de murailles. Son écriture même ne reproduit pas en lignes horizontales le vol fuyant de la voix ; elle dresse en colonnes l'image immobile et encore reconnaissable des choses elles-mêmes. Si bien que l'encyclopédie chinoise citée

¹⁰¹ Rappelons ici la définition que donne Dan Sperber de la taxinomie dans son article intitulé « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? » : « Soit un ensemble d'objets. Ces objets sont classés en un certain nombre de catégories conceptuelles mutuellement exclusives, c'est-à-dire qu'aucun objet n'appartienne à deux catégories à la fois. L'ensemble des catégories ainsi défini est à son tour réparti en un certain nombre de catégories d'un niveau taxinomique supérieur, elles aussi mutuellement exclusives. L'ensemble de ces catégories de deuxième niveau peut être classé de même à un troisième niveau, etc. Autrement dit, une taxinomie est une classification hiérarchisée telle qu'à un niveau donné de la hiérarchie toutes les catégories s'excluent mutuellement. » [1975 : 12].

par Borges et la taxinomie qu'elle propose conduisent à une pensée sans espace, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues ; il y aurait ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'étendue, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser. » [Foucault, 1966 : 10-11].

Ainsi, pour Michel Foucault, le fait que cette encyclopédie soit chinoise n'est pas un hasard. C'est que l'incongruité se joue dans un ailleurs et la Chine, pour nous, est précisément un de ces ailleurs. Elle est, en effet, l'autre du point de vue de son rapport à l'espace, à la langue, à la culture et aux savoirs. Elle est ce territoire dans lequel il est possible de penser autrement ce qui pour nous est impossible à penser en ces termes.

Il faut noter, cependant, que dans le texte de Jorge Luis Borges, l'encyclopédie chinoise n'est qu'un exemple parmi d'autres qui permettent, chacun à sa façon, de penser le rapport au langage dans nos sociétés. L'écrivain revient ainsi sur le projet de langue universelle constituée par John Wilkins (1614-1672), ou encore sur le projet de l'encyclopédie universelle lancé par Henri La Fontaine (1854-1943) et Paul Otlet (1868-1944)¹⁰². Pour Jorge Luis Borges, la spécificité chinoise de l'encyclopédie n'a donc pas de réelle importance. Ce qui compte, c'est la prétention du langage à vouloir classer l'univers.

Ce qu'on retiendra néanmoins de la lecture de Michel Foucault, c'est que l'incongruité définit un ailleurs. Dans le cas de l'encyclopédie du *Marché céleste des connaissances bénévoles*, cet ailleurs prend le visage de la Chine. Et il est d'autant plus différent que la Chine est un pays lointain du point de vue géographique comme du point de vue culturel. Pour en revenir à nos guides de voyage, on pourra donc dire qu'en produisant l'incongru, ce qu'ils cherchent à faire c'est construire un ailleurs qui puisse justifier le voyage. Cet ailleurs, dans le cas des guides, n'est pas à l'autre bout du monde : il est tout proche ; il est ce qui se cache sous le voile de ce que l'on croyait pourtant connaître.

¹⁰² John Wilkins, qui fut chapelain de Charles-Louis, selon les propres termes de Jorge Luis Borges, « s'intéressa à la théologie, à la cryptographie, à la musique, à la fabrication de ruches transparents, à la marche d'une planète invisible, à la possibilité d'un voyage dans la lune, à la possibilité et aux principes d'un langage mondial ». C'est surtout ce dernier aspect qui retient l'attention de l'écrivain qui explique ainsi que John Wilkins « divisa l'univers en quarante catégories ou genres, subdivisibles en sous-genres, subdivisibles à leur tour en espèces. Il assigna à chaque genre un monosyllabe de deux lettres ; à chaque sous-genre, une consonne ; à chaque espèce, une voyelle. Par exemple : *de* veut dire "élément" ; *deb* "le premier des éléments", "le feu" ; *deba*, "une portion de l'élément feu", "une flamme" » [1993 (1942) : 747]. Quant à Henri La Fontaine et Paul Otlet, tous deux avocats et tous deux belges, ils prirent l'initiative de fonder, à Bruxelles, l'Institut international de bibliographie qui avait pour ambition de produire une sorte de livre universel du savoir qui embrasserait l'univers dans le but ultime de créer une communauté mondiale, garante de la paix dans le monde [Mattelart, 2008].

En somme, ce que ces guides francophones, édités en France, à destination vraisemblablement de la population habitant le territoire français, font en produisant de l'incongru à partir d'objets disséminés dans l'hexagone, c'est qu'ils créent la possibilité d'une pensée autre, qui prendrait ses racines dans un ailleurs de la pensée ; non pas un ailleurs lointain, du point de vue de la distance géographique, mais un ailleurs tout proche et immédiat ; un ailleurs symbolique, qui viendrait se superposer aux territoires connus de l'évidence et duquel le légendaire qu'ils médiatisent procéderait.

3. CURIOSITE ET INSOLITE : CONNAISSANCE DE L'HÉTÉROCLITE ET JOUISSANCE DE L'INCONGRU

Nous voilà armés d'une panoplie de notions : extraordinaire, insignifiance, anecdotique, sémiophore et chose, incongru et hétéroclite. Il convient à présent de montrer comment tous font sens les uns par rapport aux autres. C'est ce que je me propose de faire dans la sous-partie qui suit, en traitant des guides spécialisés, dans le but de définir deux autres notions qui permettront d'organiser la cohérence de toutes celles qui viennent d'être évoquées. Il s'agit de celle de curiosité et de celle d'insolite.

Pour définir ces deux termes, je montrerai dans un premier temps que la différence entre l'incongru et l'hétéroclite repose sur une différence de rapports au monde. Plus précisément, ce que l'hétéroclite engage, c'est la connaissance du monde, quand l'incongru se satisfait de lui-même. J'illustrerai alors chacun de ces rapports au monde à partir de l'exemple de deux des guides spécialisés. Je proposerai enfin deux nouveaux concepts qui permettront de nommer ces rapports : celui d'insolite et celui de curiosité.

3.1. L'hétéroclite et la connaissance du monde

Dans un article intitulé « La culture de la curiosité », Krzysztof Pomian traite de collections singulières : celle des cabinets de curiosités [1987 (1982) : 61-80]. Il commence son article en évoquant le cabinet de Pierre Borel, médecin de Louis XIV¹⁰³. C'est en ces termes qu'il présentait lui-même la salle où s'entassaient ses trésors sur une plaque qu'il avait installée à la porte de son cabinet :

« Arrête, curieux, car tu verras ici le monde dans un musée c'est-à-dire un microcosme ou un abrégé des choses les plus rares ; ...tu pourras en un moment parcourir tous les pays. "Vrai cimetière", diras-tu peut-être, "qui ne contient que des cadavres" ; non, dis plutôt les Champs Élyséens où revivent les

¹⁰³ Krzysztof Pomian note qu'il ne s'agit que d'un cabinet parmi d'autres, mais qu'il n'en reste pas moins représentatif des cabinets de curiosités en général : « Les cabinets analogues à celui de Borel sont à cette époque suffisamment nombreux pour constituer à eux seuls un important phénomène socioculturel. D'autre part, s'ils apparaissent avant la période dont il est traité ici, ils semblent n'être entrés dans une phase d'expansion qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle ; et s'ils subsistent encore au XVIII^e siècle, ils sont alors en voie de disparition rapide : depuis les années cinquante, on n'en rencontre presque plus. L'intérêt pour les choses rares cédant la place à l'engouement pour l'histoire naturelle, ce qui n'est pas du tout la même chose, la physionomie des cabinets se modifie en conséquence. Bref, ce sont les XVI^e et les XVII^e siècles qui voient l'apogée du type de cabinet, illustré ici par celui de Borel et qu'on désigne habituellement par le nom de *Kunst- und Wunderkammer*. » [1987 (1982) : 64-65]. Notons, toutefois, que des débats existent sur l'identité des cabinets de curiosités et des chambres des merveilles (*Wunderkammern*). Selon Patricia Falguières, il ne s'agit pas tout à fait des mêmes lieux. Les cabinets de curiosité auraient ainsi succédé aux chambres des merveilles nées dans la seconde moitié du XVI^e siècle, notamment à l'initiative des princes allemands : « Les chambres des merveilles ne relèvent pas d'une histoire du goût. Pas plus qu'elles ne se confondent avec les cabinets de curiosités qui apparaissent à leur déclin, au XVII^e siècle, et s'enrichissent de leurs dépouilles. Or dès le XVII^e siècle, les caractéristiques et les enjeux propres de la chambre des merveilles s'estompèrent et tendirent à se confondre en effet avec ceux des cabinets curieux naissants. On oublia que la chambre des merveilles avait beaucoup plus à voir avec les pénates, les archives, les trophées et les galeries d'*imagines*, de masques d'ancêtres, de l'antique *domus* des praticiens romains qu'avec nos modernes galeries de sculptures et de peintures. On oublia aussi que les chambres des merveilles offrent à l'œil de l'héritier le panorama des classes et des tableaux dans lesquels il est pris [...] Et qu'elles peuvent résumer cette ambition sous forme de livres, de malles ou de cabinets portatifs, comme autant de viatiques pour le voyageur » [2003 : 53-54].

morts en possession d'une heureuse tranquillité... Tout cela, renfermé dans un modeste asile où sans revenir au chaos, les poissons habitent l'air et où les ennemis se réunissent en bon accord... » [in Chabbert, 1968 : 312].

On y trouvait, semble-t-il, des coquillages, des plantes, de serpents et des insectes, mais aussi des « bestes à quatre pieds » ou encore des « choses changées en pierre » venues du monde entier [Pomian, 1987 (1982) : 61-62]. Ce qui retient notamment l'attention de Krzysztof Pomian, c'est la volonté de Pierre Borel de constituer, au moyen de son cabinet, un « microcosme » ou un « abrégé de l'univers » ; de créer, autrement dit, un spectacle de la nature (dans son sens le plus général) à partir de ses productions singulières. Ce choix de la singularité, Krzysztof Pomian l'explique comme suit :

« La nature comme un principe de variabilité et de diversité illimitées dont la puissance se dévoile le mieux dans ce qui exceptionnel, singulier, voire unique. Car une nature censée être soumise à des lois toujours et partout les mêmes se manifeste vraiment dans le commun, le répétitif, le reproductible. En revanche, quand on n'y voit aucune règle, les choses rares passent pour être les seules capables de bien la représenter. » [Pomian, 1987 (1982) : 63].

En somme, ce serait le singulier qui permettrait de rendre compte de ce qu'est la totalité. Or, cette totalité, si elle est représentée, n'en est pas moins curieuse et sa représentation ne saurait donc prétendre l'épuiser. Elle est, en réalité, instituée comme l'espace de l'invisible que l'on cherche à appréhender au moyen de ces espaces de mises en visibilité que sont les cabinets de curiosités. Autrement dit, construire un cabinet de curiosités, c'est constituer une collection (sortir les objets du circuit économique pour les rendre observables en les soumettant à des soins spécifiques) dont les sémiophores travaillent ensemble pour dire, tant bien que mal, le caractère profondément hétéroclite de l'univers.

Ainsi, ce lieu dans lequel le voisinage des créatures identifiées par l'encyclopédie chinoise est possible, apparaît, pour les cabinets de curiosités, comme le monde lui-même mais tel qu'il échappe au savoir totalisant. C'est notre monde et la façon dont il tourne qui sont pris alors comme objets de connaissance ; et l'incongru qui naît au contact de ces objets hétérogènes renvoie, en réalité, au caractère profondément hétéroclite d'un monde dont on est loin de connaître et de comprendre toutes les ficelles. Autrement dit, la façon de montrer les objets dans leur hétérogénéité (incongruité) à l'intérieur des cabinets de curiosités ne dit rien d'autre que la stupeur de l'individu face au caractère profondément insaisissable (hétéroclite) de notre monde. Constituer un cabinet de curiosités revient donc déjà à porter un regard sur l'univers lui-même en tant qu'espace essentiellement hétéroclite.

Reprenons tout ce qui vient d'être dit, pour commencer le travail d'ordonnancement des notions évoquées dans l'introduction de cette sous-partie. Les cabinets de curiosités se présentent comme des dispositifs incongrus puisqu'ils rassemblent des objets qui sont culturellement disjoints. Leur objectif n'est pas, cependant, de produire le spectacle de l'incongruité pour elle-même, mais de (dé)composer le spectacle de l'univers. En effet, ce qu'ils cherchent à signifier, c'est le caractère profondément hétéroclite du monde ou de la nature. Ainsi, les cabinets de curiosités s'imposent comme des dispositifs dont la part invisible est constituée par l'univers lui-même et les lois qui le régissent en tant qu'être hétéroclite.

Ce n'est pas là la règle de tous les dispositifs incongrus. En effet, il en existe certains qui ne cherchent pas à rendre compte d'un espace – disons – transcendant (tels que le seraient l'univers, la connaissance ou le langage tout entier). C'est notamment le cas de l'un des guides spécialisés qui fonctionnent sur la logique symbolique. Pour le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*, ce n'est pas le monde ou l'univers qui se joue dans la production de l'incongru. C'est autre chose. Mais avant d'en venir là, je souhaite d'abord montrer comment et pourquoi il est possible de dire que les autres guides spécialisés tiennent du cabinet de curiosités au sens précisément où ils cherchent à rendre visible l'invisible du monde, à savoir ce qu'ils identifient comme son caractère essentiellement hétéroclite.

3.2. *Les guides de l'hétéroclite et la curiosité*

Le *Guide du Paris mystérieux* fut édité pour la première fois aux éditions Tchou, dirigées par Claude Tchou. Il appartient à une longue série, celle des guides noirs, qui couvrent la France en tant qu'elle serait « mystérieuse ».

Le premier guide qui parut dans cette collection en 1964, comme je le disais plus haut, fut le *Guide de la France mystérieuse*, dirigé par René Alleau, et auquel contribuèrent des personnalités diverses telles qu'Henri Dontenville (dont il sera question plus bas), alors Président de la Société de Mythologie Française, mais aussi François Caradec ou encore Gwenc'hlan Le Scouëzec qui devient, en 1980, le cinquième Grand Druide de l'époque contemporaine, selon l'institution néo-druidique Gorsedd de Bretagne. Quoi qu'il en soit, le succès de ce guide et surtout la quantité d'informations recueillies ont amené Claude Tchou à

envisager la possibilité de publier des guides mystérieux par régions. C'est ainsi que sont nés les guides de la Provence mystérieuse, de la Corse mystérieuse, de la Bretagne mystérieuse, mais aussi, en 1966, celui du Paris mystérieux, qui nous intéresse ici, sous la direction de François Caradec et Jean-Robert Masson¹⁰⁴.

L'objectif de cette collection était de travailler une représentation différente du rapport au monde, une représentation plus intuitive et plus totalisante. Ainsi, dans l'introduction du premier des guides de la collection, le *Guide de la France mystérieuse*, à la question « pourquoi ce guide », l'ouvrage répond :

« Les superstitions semblent absurdes à ceux qui n'en ont pas les clefs. Du haut de notre civilisation nucléaire, nous regardons dédaigneusement les ombres projetées par les torches du temps jadis. Pourtant, ces erreurs furent autrefois des vérités qui semblaient motivées. Qu'en sera-t-il des nôtres dans cinq siècles ? Les modes de l'imagination et de la sensibilité des collectivités humaines disparues ne peuvent pas être réduits à des divagations sans fondements réels, sous peine de condamner aussi les nôtres qui ont le seul mérite de mieux répondre à nos formules et à nos préjugés.

Les contes et les légendes, les croyances et les superstitions existent aussi dans le monde moderne mais leurs noms ont changé. Il n'y a pas si longtemps que l'on parlait encore de la "fée électricité". La "magie de l'atome" date d'hier. Les passagers des "soucoupes volantes" n'ont rien à envier aux korrigans bretons ni aux fadets poitevins. [...]

Entre l'immensité du monde énigmatique où nous passons et l'insignifiance de nos efforts bornés, les superstitions représentent aussi des moyens d'expliquer l'inexplicable et d'apercevoir peut-être sur les bords de l'infini une frange brillante et animée qui nous laisse pressentir l'activité totale de l'univers, visible et invisible. » [Alleau, 1964 : XI].

On voit dans cet extrait se mettre en place une sorte de rapport au monde difficile à définir avec précision pour un non-initié, et qui consiste dans l'identification, puis l'abandon, des évidences liées à la connaissance et à la rationalité, au profit d'une acceptation du phénomène mystérieux dans sa totalité. Il s'agit, en somme, de lier matérialisme et spiritualisme dans un même mouvement qui va vers la connaissance de l'univers et de l'homme.

¹⁰⁴ François Caradec (1924-2008), entre autres Régent au Collège de Pataphysique, écrivain des biographies de Lautréamont, Alfred Jarry, Raymond Roussel, ou encore Alphonse Allais, avait un goût certain pour la provocation et c'est probablement ce qui l'a amené à s'intéresser à Clémentine Delait, une femme de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle à la pilosité incroyablement développée avec *La Vie exemplaire de la femme à Barbe*, ou encore à Joseph Pujol, artiste insolite au Moulin Rouge de la fin du XIX^{ème} avec *Le Pétomane au Moulin Rouge*. Fasciné par la bande dessinée, il a suivi de près la création de l'Oubapo (l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle). Il a, par ailleurs, été l'un des « Papous dans la tête » sur France-Culture. Profondément intrigué par la calligraphie, il a choisi de débiter sa carrière dans le domaine de la littérature et de l'édition en se faisant typographe vers 1945. Entré dans l'édition, il travailla chez Dunod, chez Pierre Horay, mais également chez Tchou. C'est alors qu'il a collaboré avec Jean-Robert Masson à la direction de trois guides de la collection « Guides noirs » : *Guide du Paris mystérieux* (1966), *Guide de Versailles mystérieux* (1966) et enfin *Guide du Val de Loire mystérieux* (1968).

Quant à Jean-Robert Masson (né en 1930), personnalité plus discrète, proche du mouvement de néo-druidisme breton, il s'est intéressé à l'ésotérisme, notamment celtique, et a publié de nombreux ouvrages sur la Bretagne, en collaboration avec Gwenh'lan Le Scouëzec.

Cette façon d'aborder les objets du monde et la connaissance, en général, a été institutionnalisée par Louis Pauwels et Jacques Bergier (qui d'ailleurs se rencontrèrent par l'intermédiaire de René Alleau [Pauwels & Bergier, 1960 : 23]) en prenant la forme d'une « école », celle du « réalisme fantastique » :

« Nous avons baptisé l'école à laquelle nous nous sommes mis, l'école du réalisme fantastique. Elle ne relève en rien du goût pour l'insolite, l'exotisme intellectuel, le baroque, le pittoresque. [...] On ne cherche pas le dépaysement. On ne prospecte pas loin des faubourgs de la réalité ; on tente au contraire de s'installer au centre. Nous pensons que c'est au cœur même de la réalité que l'intelligence, pour peu qu'elle soit suractivée, découvre le fantastique. Un fantastique qui n'invite pas à l'évasion, mais bien plutôt à une profonde adhésion. [...] »

On définit généralement le fantastique comme une violation des lois naturelles, comme l'apparition de l'impossible. Pour nous, ce n'est pas cela du tout. Le fantastique est une manifestation des lois naturelles, un effet du contact avec la réalité quand celle-ci est perçue directement et non pas filtrée par le voile du sommeil des intellectuels, par les habitudes, les préjugés, les conformismes. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 24]¹⁰⁵.

Ainsi, le réalisme fantastique, en tant que « contact avec la réalité quand celle-ci est perçue différemment » inviterait l'individu à regarder derrière le voile des apparences et l'engagerait à fonder une façon de penser *autrement*, de travailler son rapport au monde et à l'homme en embrassant l'idée d'un fantastique (d'un mystère) qui lui est propre. C'est cet esprit qui a gouverné la réalisation de tous les guides mystérieux. Celui de Paris est néanmoins un cas un peu particulier. C'est, en effet, moins du « réalisme fantastique » qu'il tient, que du « fantastique social ».

L'expression « fantastique social » apparaît pour la première fois sous la plume de Pierre Mac Orlan. *Le Quai des Brumes* [1927], selon son auteur, au même titre que *Berlin Alexanderplatz* – qui décrit, lui aussi l'errance, sociale des petites gens urbaines (ex-taulards, prostituées, déserteurs, ou simples piliers de comptoir déchus) [Döblin, 1970 (1929)] –, est une illustration littéraire exemplaire du fantastique social¹⁰⁶. De façon plus générale, dans un

¹⁰⁵ Louis Pauwels (1920-1997) était un journaliste qui travailla pour le magazine *Marie Claire*, mais aussi pour *Le Figaro* ou encore *Le Journal du dimanche*. Dans la préface du *Matin des magiciens* qu'il écrivit avec Jacques Bergier, revenant sur son adolescence, il se présente lui-même comme une jeune homme inquiet, à la recherche d'un modèle qui lui permettrait de comprendre le monde pour y trouver, en quelque sorte, la place de son moi. Il se tourna d'ailleurs vers « Monsieur Gurdjieff » à la fin des années quarante et restera affilié à l'un de ses groupes un plus d'un an. Quelques années plus tard, à la recherche d'un conseiller scientifique pour un article qu'il écrit, il rencontre le chimiste Jacques Bergier (1912-1978), « un petit bonhomme invraisemblable, absolument fascinant, qui, après avoir combattu dans le maquis, après avoir survécu au camp de concentration [a passé son temps] à élaborer les hypothèses les moins contrôlables, à imaginer des univers logiques dans lesquels il est impossible de calculer deux plus deux, à étudier un code informatique pour les parfums, [ou encore] à psychanalyser les cerveaux électroniques » [Eco, 1985 (1963) : 121]. Ils travaillèrent alors ensemble pendant plus de cinq ans avant de publier le *Matin des magiciens* et d'instituer le réalisme fantastique. Ils poursuivirent, toujours ensemble, leur travail au moyen d'un média nouveau, la revue *Planète*, qui fut éditée de 1961 à 1971 et qui vit le jour, notamment, grâce à François Richaudeau et Jacques Mousseau (qui ont créé – pour le premier uniquement – puis dirigé, respectivement de 1969 à 1992 et de 1992 à 2001, la revue *Communication & Langages*).

¹⁰⁶ Pierre Mac Orlan écrivit, en effet, un petit article au sujet du livre d'Alfred Döblin dans lequel il soutient : « Alfred Döblin consitue certainement un des aspects les plus généreux de la rue berlinoise. C'est un médecin, comme Duhamel, comme Durtain, comme Pierre Dominique et d'autres, qui ont l'habitude de ne rien négliger dans un morceau de viande

article intitulé « La photographie et le fantastique social », Pierre Mac Orlan écrit : « Le fantastique social de notre époque est le produit de la grande aventure industrielle. C'est en somme une nouvelle forme de l'art, un nouveau produit de l'imagination humaine qui est en train de naître. » [1954 (1926) : 13].

Et Francis Lacassin de commenter :

« En quoi le fantastique social diffère-t-il du fantastique romantique révélé par Hoffmann, Chamisso, M. G. Lewis, Nodier, Théophile Gautier, Nerval ? Pour ces derniers, c'était l'intrusion du surnaturel dans le quotidien et la peur inspirée par cette effraction qui induisaient le fantastique. Pour Mac Orlan c'est la société des hommes, dans les manifestations troublantes de son évolution récente, plus ou moins visibles mais tout à fait réelles, violemment matérielles même, qui est à la source du fantastique moderne. Un fantastique qui interroge, si l'on veut, les égarements fascinants de la modernité. [...] »

Phénomène urbain et non plus rural. En prise directe sur la vie, sur la rue, il s'épanouit sans le secours de forêts ténébreuses, de châteaux mal famés, de cimetières entrebaillés. Il naît aussi bien dans une rue traversée d'ombres incertaines que sous les feux du music-ball ou dans un paysage hérissé de cheminées d'usines. Car les nouveaux paysages inventés par les hommes et banalisés par leur prolifération même demeurent au fond une énigme. Et celle-ci est d'autant plus délicate à résoudre que notre confort, nos habitudes la refusent, la nient. C'est dans ces marges ombreuses, précisément, dans les zones incertaines éclairées entre chien et loup, que le poète ira chercher le vrai visage de ce monde contemporain qui joue les farauds à la une des magasins afin de mieux cacher son jeu. » [Lacassin, 2000 : 13-14].

En somme, le fantastique social est une *esthétique*, au sens fort. Il définit ainsi une façon politique de regarder le monde, de le questionner au sens où il s'agit de rompre avec l'évidence de la quotidienneté et du confort, d'observer ce qui perdure et ce qui résiste à la modernité. C'est précisément l'idéologie qui régit le *Guide du Paris mystérieux*¹⁰⁷ :

vivante. Alfred Döblin a posé sur sa table de travail un morceau de viande vivante, un morceau de chair berlinoise, découpé entre le Humboldt Hain, Weissensee, la gare de Silésie, la gare de Friedrichstrasse et la gare de Stettin. L'Alexanderplatz est le cœur de ce morceau vivant. Il s'est penché sur cette chair palpitante singulièrement animée par des rythmes secrets et il l'a étudiée, puis ranimée, selon les lois de la vie qui n'est plus celle des laboratoires. » [1970 : 9].

¹⁰⁷ Les contributeurs du guide furent d'ailleurs parmi les figures incontournables du fantastique social : on y trouve ainsi des textes de Robert Giraud, Jean-Paul Clébert ou encore Jacques Yonnet et bien d'autres « maîtres-enchanteurs parisiens » qui, tous, par leurs œuvres, contribuèrent au développement de cette esthétique particulière.

« On vous dira qu'il n'y a pas de mystères à Paris, pas de légendes, pas de dolmens, pas de menhirs, pas de sirènes, pas de korrigans, pas de dragons, pas de dames blanches, pas de sabbat, pas de faune ni de flore insolites...

Il faut laisser dire. Tous ces mystères sont sous vos pas, et vous ne les voyez pas parce que vous avez perdu l'habitude de voir. Le paysan non plus ne sait pas quel est le passé du monument mégalithique qui encombre son champ ; il en a même souvent oublié la légende. Nous sommes tous des paysans venus d'ailleurs, d'ici, de là, et nous avons apporté avec nous nos légendes, nos superstitions, nos croyances. [...]

Vous marchez les yeux au sol, ou à hauteur des signaux lumineux des carrefours. Vous en oubliez Paris. Levez les yeux ! Éveillez-vous en regardant les balcons et les jardins suspendus, la courbure bleue des toits de zinc et la couleur changeante du ciel. Le sol en est illuminé. On vient de très loin pour les voir.

Cherchez plus haut que le macadam et les vitrines des rez-de-chaussée, vous verrez vivre Paris. » [Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 15].

Ainsi, le guide exhorte à sortir de l'évidence de l'industrialisation, de la modernité et de la rationalisation du temps et de l'espace pour questionner le monde, à nouveau, dans toute son authenticité. Si l'on peut parler du fantastique social comme d'une esthétique, c'est que très précisément dans le cas du *Guide du Paris mystérieux*, l'objectif est d'apprendre au lecteur/voyageur, notamment parisien, à recevoir, à sentir le monde et à se manifester à lui dans le cadre d'un rapport plus intuitif – que rationnel – au monde.

Quant au *Guide de la France mythologique*, sous-titré « Parcours touristiques et culturels dans la France des elfes, des fées, des mythes et des légendes », il a été écrit par l'historien Bernard Sergent et la Société de mythologie française (SMF) qu'il préside. La SMF est une société savante qui a vu le jour en 1950 à l'initiative du folkloriste Henri Dontenville (1888-1981). Ce chercheur avait le projet de constituer une mythologie française à partir de récits populaires. Selon lui, en effet, la France qui a toujours eu un folklore spécifique manquait cruellement d'un texte mythologique :

« Ce qu'ont pu croire Grecs et Romains est et demeure justement enseigné ; des collégiens s'appliquent encore à voir comment, en vers virgiliens, Hercule l'emporte sur Cacus, mais nul ne va voir comment le magicien Maugis a conquis le Bayart. Ce qui, au long des siècles a donné crainte ou espérance aux gens de chez nous – et par "gens de chez nous", il faut entendre en gros gens de langue d'oïl et de langue d'oc –, cela n'est nulle part enseigné. On va au loin et on délaisse ce qui est proche. Un bachelier pourra connaître la "Lorelei", qui est création de poète romantique allemand, il ignorera Mélusine qui, avant toute littérature, est de notre terroir, et pas seulement du Poitou. [...] La Sorbonne littéraire a cent chaires et trente instituts ; elle fait connaître les civilisations sémitiques, roumaine, slaves, chinoises aux différents stades, elle se tait sur ce qui a été l'âme de notre patrie. » [Dontenville, 2004 (1948) : 25].

La France était en effet un des seuls pays européens des années 1940 à ne pas avoir de chaire universitaire de folklore. Henri Dontenville s'est alors tourné vers l'hagiographie, l'histoire, l'archéologie, la littérature, le folklore, l'étymologie et encore la toponymie pour fonder ce grand texte de la mythologie française dans le but double de constituer le texte d'une identité et d'une culture spécifiquement française mais aussi pour fonder sa légitimité en tant que domaine de savoir. Cette mythologie, il la constitue ainsi à partir de sources anciennes (médiévales, antiques, protohistoriques et parfois même préhistoriques) du légendaire français. Mélusine, Gargantua, la fée Morgue, le cheval Bayart deviennent les héros de cette nouvelle mythologie française. C'est pour poursuivre ces recherches qu'il fonde la SMF.

Toujours active aujourd'hui, la SMF a élaboré ce *Guide de la France mythologique*. On l'aura compris, la conception du mythologique d'Henri Dontenville et avec lui de la SMF, est loin de celle d'un grec ou d'un égyptien de l'antiquité. Sa mythologie est en effet une série de discours qui fonctionnent certes dans une forme d'intertextualité, mais sans aucune cohérence globale, sans projet divin ou projet humain, ne constituant ainsi ni des récits des origines, ni des récits eschatologiques.

Il est évident que *Le Guide de la France mythologique* cherche à continuer, à sa façon, le projet d'Henri Dontenville. Et d'ailleurs, l'introduction est tout à fait claire à ce sujet, puisqu'elle paraphrase presque l'ouvrage du fondateur de la SMF :

« La mythologie étudie les personnages, les récits légendaires et merveilleux portés par des croyances, les traditions, les rites, les superstitions. Souvent, quand on parle de mythes, on évoque spontanément la Grèce antique, Rome, l'Égypte ancienne... En somme, des religions disparues, et toujours celles des "autres"... La mythologie existe pourtant bel et bien. Elle est née de la superposition des cultures au fil du temps. Sans remonter jusqu'au paléolithique et aux cavernes peintes, rappelons que l'époque des mégalithes (menhirs et dolmens) est proche dans le temps (quelques millénaires seulement) ; plus tard, les Celtes (appelés « Gaulois » par ici) laissent une empreinte durable, les Romains une autre ; enfin, les siècles chrétiens voient s'élaborer la mythologie française, à la fois en symbiose et en résistance à la nouvelle religion. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 13].

Ainsi, ces deux guides ont en commun un projet qui dépasse la simple collecte de faits « mystérieux » et « légendaires ». Il s'agit pour eux de produire de la connaissance dans le but de donner à voir un invisible (le monde tel qu'il nous échappe, ou l'identité perdue du peuple français). Ce qu'ils disent, c'est le caractère essentiellement hétéroclite d'un monde qu'ils tentent à la fois de représenter et d'instituer comme objet de connaissance. C'est en ce sens

qu'ils tiennent du cabinet de curiosités, avec cette limite, bien sûr, que les objets auxquels se réfèrent les guides ne sont pas rassemblés dans un espace d'exposition (seuls les discours qui traitent de ces objets se retrouvent ensemble dans l'espace d'un guide) ; et par ailleurs, ces objets ne sont pas soumis à des soins et des traitements spécifiques. Notons que c'est peut-être la destinée que les auteurs de ces guides souhaitent à leurs objets : une patrimonialisation qui en garantirait la reconnaissance et en assurerait l'intégrité. Quoi qu'il en soit, ce qu'on retiendra, c'est que les objets médiatisés par le guide ont pour fonction de permettre au lecteur/voyageur de toucher du doigt un espace de la connaissance, un ordre du monde différent ; et c'est en ce sens qu'ils se donnent comme des sémiophores visibles et observables d'une réalité invisible qui les dépasse.

3.3. *Les guides de l'incongru et l'insolite*

Comme je le notais plus haut, lorsque Louis Pauwels et Jacques Bergier définissent le projet du réalisme fantastique, ils notent :

« Nous avons baptisé l'école à laquelle nous nous sommes mis, l'école du réalisme fantastique. Elle ne relève en rien du goût pour l'insolite, l'exotisme intellectuel, le baroque, le pittoresque. [...] On ne cherche pas le dépaysement. On ne prospecte pas les lointains faubourgs de la réalité ; on tente au contraire de s'installer au centre. » [Pauwels & Bergier, 1960 : 24].

En écrivant cela, ils définissent deux postures possibles à l'égard du mystérieux : la première consiste à n'y voir que de l'insolite ; la seconde, la leur, consiste à y reconnaître le mouvement de l'univers. Les deux guides dont on vient de parler, s'inscrivent dans cette seconde posture : ils voient, dans le mystère, le jeu du monde (naturel ou social – historique ?)¹⁰⁸. Le troisième guide du corpus spécialisé, quant à lui, tient plutôt de l'insolite.

En effet, le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* ne cherche pas à dire le monde. Il n'inscrit pas son pro-gramme de collection d'objets incongrus dans un projet qui dépasserait le simple fait de la collection. La brève introduction de l'ouvrage est, à ce sujet, tout à fait explicite :

¹⁰⁸ En reconnaîtra ici les deux postures que Chalmers Fort adopta consécutivement au cours de sa vie : l'insolite, quand il engage une pratique systématique de collecte et de collection de l'information peut mener jusqu'à la manie ; quand, en revanche, la collection est là pour dire l'univers ou l'état de la connaissance devant lui, et que le sujet se sent investi de la mission d'en dévoiler les mystères, ce dernier peut alors facilement basculer dans l'illumination, soutenant des thèses a priori invraisemblables.

« Si la France est bien connue pour ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques, on oublie souvent qu'elle est aussi un pays où, au détour des sentiers, se dévoile souvent l'insolite, où l'Histoire officielle se double d'une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité. C'est cette France du merveilleux et de l'étrange que cet ouvrage veut vous faire découvrir ou retrouver. Au fil des pages, vous foulerez des lieux inconnus, maudits ou sacrés, rencontrerez des êtres de légende, merveilleux ou terribles. Vous serez confrontés à des miracles, prodiges et faits extraordinaires. Vous frôlerez l'essence évanescence des fantômes et spectres, ou la présence inquiétante du Diable. Vous apprendrez que le sol de nos régions recèle encore des trésors à découvrir. Vous découvrirez des traditions oubliées, des croyances insolites... »

Le texte est présenté région par région, et les différentes localités y sont placées par ordre alphabétique. De plus, les lieux sont localisés (distances à vol d'oiseau) et des cartes vous aideront à vous repérer. En fin de volume, des index répertorient les sites par département, par noms de lieux et par thèmes (fées, miracles et prodiges, énigmes, lutins, trésors et découvertes, cités légendaires, traditions oubliées... 12 thèmes pour couvrir cette insolite encyclopédie régionale).

Au fil des pages, vous découvrirez plus de 600 histoires étranges et curieuses, à travers plus 560 localités sur tout le territoire français, dans ces régions qui vous réservent bien des surprises. Et vous serez toujours près d'un site étrange et passionnant à découvrir.

Suivez le guide pour partir à la découverte de cette France méconnue... » [Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 7].

On remarque, dans cette introduction, un glissement de sens qui fait du lecteur un voyageur. En effet, les verbes employés entretiennent une imprécision sur le statut du lecteur. Leur usage métaphorique donne à penser que le lecteur sera actuellement en présence des objets décrits par le simple fait de la lecture : « vous foulerez », « rencontrerez », « serez confrontés », et « vous frôlerez ». Ces verbes engagent un rapport au corps en mouvement, différent de celui d'un corps en position de lecture attentif « au fil des pages ». Par ailleurs, on l'aura remarqué, le guide s'adresse au lecteur au moyen de la deuxième personne du pluriel. Autrement dit, il semble que le guide se propose, par le texte, au moment de sa lecture, de mettre en présence, symboliquement du moins, le lecteur (« vous ») et l'univers « de l'insolite », et/ou « du merveilleux », et/ou « de l'étrange ».

Ce qui ressort de cette introduction, d'une façon générale, c'est que le guide souhaite engager, avec son lecteur, un contrat spécifique : il se propose ainsi d'orchestrer une rencontre entre un lecteur/voyageur et une France « de l'insolite », « du merveilleux » et « de l'étrange ». Il se pense comme un lieu symbolique de la mise en présence d'un tel territoire et de son lecteur. Le guide l'annonce, d'ailleurs, lui-même : « C'est cette France du merveilleux et de l'étrange que cet ouvrage veut vous faire découvrir ou retrouver. »

En somme, ce contrat de lecture est celui d'une promesse de jouissance dans l'exercice de la connaissance de l'insolite. Le guide ne se présente-t-il pas d'ailleurs comme « cette insolite encyclopédie régionale » ? Ainsi, la valeur du guide tient tout entière, non pas

dans un éventuel « plan » de la connaissance qu'il cherche à réaliser, mais dans la teneur insolite des informations qu'il délivre. Autrement dit, cette valeur repose sur l'incongruité des objets auxquels le guide se réfère et non pas au fait qu'ils disent autre chose que le simple fait de leur incongruité.

Pour en revenir à Louis Pauwels et Jacques Bergier, c'est de dépaysement seulement qu'il est question, d'un goût pour l'insolite qui vaut pour lui-même et non d'un apprentissage. C'est, autrement dit, l'incongru dans le discours et non l'hétéroclite du monde qui se joue ici.

J'appelle ainsi *curiosité* cette posture qui consiste à voir dans l'incongruité la forme visible d'une transcendance essentiellement hétéroclite. J'appelle alors *insolite* cette posture qui consiste à ne rien faire d'autre que jouir du spectacle de l'incongru pour lui-même. Pour reprendre la distinction de Michel Foucault, la curiosité, c'est ce qui conduit à cette prise de risque qui consiste à se mettre dans une position telle qu'on peut être amené à ressentir un profond malaise devant les limites du langage et du savoir. L'insolite, lui, c'est le rire qui secoue ; c'est la sortie « du monde de la banalité, sans atteindre à l'extravagance, ou même à la folie » [Soupault, 1964 : 7].

Ce qui distingue la curiosité et l'insolite, c'est que la première, cherchant à représenter une transcendance, affirme l'existence d'une totalité (de laquelle sont extraits les objets singuliers qui la composent) ; alors que l'insolite, lui, fragmente les cultures, puisqu'il ne prétend fonder aucun projet global de mise en cohérence des objets incongrus entre eux. L'insolite est ainsi un processus d'éclatement qui aboutit à la production de fragments culturels dont la valeur réside tout entière dans la disjonction des objets mis en commun.

L'insolite, c'est l'insignifiance du neutre à l'œuvre et la jubilation devant cette insignifiance. J'écrivais, en effet, dans le deuxième chapitre que les guides spécialisés entretiennent un rapport à l'insignifiance qui n'est pas neutre, mais paradigmatique. Ils la postuleraient pour mieux dire que, ce qui paraît insignifiant aux yeux du monde est en réalité fondamental. Cependant, je simplifiais. Car, pour ce qui est du dernier guide dont il a été question, à savoir le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*, c'est l'insignifiance, en tant qu'elle est neutre, qui produit la valeur des informations. C'est l'insignifiance des objets et des discours qu'ils ont produits qui fait valeur et non le projet, plus grand, invisible, duquel ils pourraient éventuellement participer.

On comprend donc également que, d'une manière générale, c'est l'insolite et non pas la curiosité qui est à l'œuvre dans le légendaire des guides généralistes. C'est que ce dernier, à l'instar de ce qu'il se passe dans le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*, s'y manifeste sous la forme de l'insignifiance neutre. Bien qu'il y ait quelque chose d'assez nihiliste dans l'insolite, puisqu'il consiste à refuser la totalité pour mieux jouir du spectacle de l'éclatement des cultures, autrement dit, à trouver du plaisir dans le fragment en tant qu'il dit l'incongru, il ne faut pas y voir nécessairement quelque chose de néfaste. Roland Barthes n'écrivait-il pas, d'ailleurs, que « s'approprier, c'est fragmenter le monde, le diviser en objets finis, assujettis à l'homme à la proportion même de leur discontinu » [1972 (1964) : 92] ?

Cette partie avait pour objectif de vérifier l'hypothèse suivante : *le légendaire des guides de voyage est un art de dire qui produit ce qu'il prétend être des savoirs inclassables*. Il apparaît que cette hypothèse peut être validée. D'abord parce que le légendaire peut effectivement se définir comme un art de dire (chapitre 4). Ensuite parce qu'il produit ce qu'il tente d'institutionnaliser comme des savoirs (chapitre 5). Enfin parce qu'en les produisant, il leur attribue la spécificité d'être inclassables (chapitre 6), c'est-à-dire qu'il en fait des êtres incongrus ou hétéroclites.

Dire que le légendaire peut se définir comme un art de dire, c'est adopter un point de vue nouveau sur cet objet. Si je parle ici de nouveauté, c'est essentiellement au regard de la première partie de ce mémoire de thèse dans laquelle j'avais étudié le légendaire comme un « dit ». Je m'étais intéressée à cet objet en tant qu'énoncé auquel on attribue une certaine valeur socioculturelle. Dans cette deuxième partie, ce n'est pas le « dit » que j'ai souhaité étudier, mais le « dire ». La distinction est cruciale. Car ce que j'ai voulu analyser, c'est la machine ou la stratégie discursive qui permet de produire l'énoncé légendaire tel qu'il a été défini dans la première partie. J'ai cherché à questionner les logiques de discours à l'œuvre qui travaillent ensemble pour produire l'énoncé tel qu'il se manifeste au monde. Ainsi, plus généralement, on dira que s'intéresser au « dire », c'est tenter d'étudier les façons de dire mais aussi de faire par le discours.

Des façons de dire des guides de voyage concernant le légendaire, on peut affirmer, à l'issue de cette partie de l'analyse, qu'elles se caractérisent, notamment, par la production d'effets de récit. Le légendaire n'est pas ainsi un énoncé narratif, mais une énonciation qui travaille l'appel du récit, le convoque tout en le dissimulant. Cet effet de récit procède donc d'une maîtrise du dire en ce sens qu'il est un art d'accommoder les textes, de sorte que l'intégrité incertaine du légendaire y soit garantie. Art de dire, le légendaire l'est également quand il essaie de faire avec, d'une part, le pouvoir assertif du langage et, d'autre part, la prétention documentaire des guides. En somme, le légendaire en tant qu'énoncé est le produit du travail de ces guides qui veulent fonder un discours à l'intérieur d'un réseau complexe de contraintes incluant notamment la nature incertaine du légendaire, les propriétés

socioculturelles du langage et les intentions de communication du guide. Ainsi, le légendaire en tant qu'énonciation est pleinement un *faire-avec*.

Parmi les modalités de ce faire-avec, c'est surtout le choix d'une stratégie discursive singulière qui a retenu mon attention : celle de la polyphonie. Cette dernière semble caractéristique du légendaire, du moins de celui des guides de voyage qui s'emploient tous à faire parler des êtres de discours autres. D'une manière générale, on a remarqué que la polyphonie peut apparaître comme une stratégie d'évitement de la prise de parole au sens où ce qu'elle rend possible, c'est une distanciation entre le sujet du discours et le référent de son discours qui permet au premier de ne pas être responsable du second. Elle permet ainsi de prendre la parole au second ou au troisième degré de discours tels qu'ils ont été définis par Ruth Amossy [1991], et de laisser le soin à un être de discours autre de prendre, au premier degré, la responsabilité de l'énonciation de l'événement légendaire. Pour dire les choses autrement, la polyphonie permet de mettre en évidence une stratégie intéressante du faire-avec des guides de voyage : celle qui consiste à déplacer le discours du registre du croire (premier degré de discours) à celui du savoir (deuxième ou troisième degrés de discours) et à montrer qu'on le déplace.

Les guides produisent alors une sorte de savoir à caractère ethnographique. Ce qu'ils font en disant le légendaire consiste en effet, non pas à affirmer que des choses incertaines se sont passées dans l'histoire, mais que certains pensent que ces choses ont eu lieu et que certains (peut-être les mêmes) aiment à les raconter. D'une manière générale, *ce savoir documentaire à caractère ethnographique* vaut pour la singularité des faits qu'il rapporte. Cette singularité est reconnue par les guides avant qu'ils la médiatisent, mais surtout, elle est signifiée à l'intérieur des guides. Plus précisément, la singularité du légendaire peut apparaître, du point de vue de la lecture sémiotique, comme une construction discursive des textes.

Cette singularité prendrait ainsi corps sous la forme de la série ou de la collection. En effet, comme dans un cabinet de curiosités, l'accumulation et l'exposition d'objets à tels points singuliers qu'ils produisent un espace de la représentation fragmenté, travaillent à la qualification et à la reconnaissance de ces objets comme objets à la fois anecdotiques et rares, étranges et hétérogènes. Autrement dit, postuler la singularité de plusieurs objets en les associant cependant, cela permet de (re)produire et d'instituer cette même singularité mais aussi, et surtout, de la faire circuler.

Les guides, en collectionnant ainsi les énoncés légendaires (parmi d'autres), travaillent la production d'espaces incongrus de la représentation en ce sens qu'ils s'appliquent à faire exister ensemble, dans un espace, des objets qu'ils postulent comme étant disjoints et dont la disjonction est garantie – voire renforcée – par le principe même de la mise en commun. Avec cette incongruité à l'œuvre, les guides proposent d'établir deux types de rapports : une consommation et une jouissance de l'incongru pour lui-même ; ou une reconnaissance de cette incongruité comme discours ou comme représentation d'une réalité hétéroclite plus grande que celle de leur simple singularité et de laquelle ils auraient été arrachés pour en constituer les indices. En somme, ce sont deux postures que les guides proposent : celle de l'insolite qui consiste à prendre du plaisir dans le spectacle de l'incongru ; celle de la curiosité qui consiste à voir dans l'incongruité un dispositif de médiation d'un monde essentiellement hétéroclite. D'une manière générale, l'insolite comme la curiosité peuvent fonctionner en tant que tels à la condition que la spécificité singulière des objets qu'ils convoquent soit préservée, ou, autrement dit, que les guides garantissent le caractère profondément inclassable (insaisissable) de la nature de ces objets dans nos catégories de savoirs.

Le légendaire est loin d'occuper la place principale de cet exercice de production de savoirs inclassables. Je veux dire par là qu'il est associé à d'autres types de discours (mythologiques, étranges, mystérieux, ésotériques, superstitieux, etc.) et que c'est dans la rencontre avec cette totalité que le légendaire peut être un objet soit insolite, soit curieux. Il fait sens, autrement dit, en tant qu'objet insolite ou curieux, *dans la série* et *en rupture* avec le savoir « officiel ». Il est ainsi un des éléments qui mis en collection constituent le caractère insolite ou curieux d'un territoire médiatisé par les guides.

TROISIÈME PARTIE : LE LEGENDAIRE ET LE DISCOURS CULTUREL

Au cours de mes recherches, en analysant le *Guide du Paris mystérieux*, je suis tombée sur un passage dédié à l'hôpital de la Salpêtrière et qui a retenu mon attention :

« Les aliénées jugées incurables étaient jetées dans des loges basses. En 1822, un administrateur, qui avait vu ces cachots sans air ni lumière, les décrivait ainsi : "Ce qui en rendait encore l'habitation plus funeste et souvent mortelle, c'est qu'en hiver, lors de la crue des eaux de la Seine, ces loges situées au niveau des égouts devenaient non seulement bien plus insalubres mais, de plus, un lieu de refuge pour une foule de très gros rats qui se jetaient la nuit sur les malheureuses qu'on enfermait et les rongeaient partout où ils pouvaient les atteindre. À la visite du matin, on a trouvé des folles les pieds, les mains et la figure déchirés de morsures souvent dangereuses, dont plusieurs sont mortes." » [*Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 379].

Ce passage, sans doute à cause de la dureté des conditions de vie qu'il décrit, m'avait déjà marquée auparavant, mais dans un ouvrage différent. Il s'agissait de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault qui reprend, à peu près tel quel cette même citation [1972 : 195]. Je fus surprise par cette observation. Mon étonnement venait plus précisément du fait que j'avais trouvé dans des ouvrages aussi différents qu'un guide de voyage et qu'un travail de recherche l'extrait d'un même document source. J'ai longtemps cherché à savoir si je devais considérer que je tenais là une trouvaille extraordinaire ou totalement anodine. Puis je me suis rendue à l'évidence : les auteurs des guides se documentent aussi.

L'anecdote m'a permis de mettre en évidence un aspect des guides que jusqu'à présent je n'avais pas considéré. Il s'agit du fait que les auteurs des guides, quand ils écrivent, ne font pas simplement que relater leurs expériences propres des lieux. Ils vont à la pêche aux textes et aux discours et le résultat – l'ouvrage – peut être pensé comme un agglomérat de discours ayant déjà circulé. Plus précisément encore, les guides eux-mêmes sont des dispositifs qui participent de la circulation sociale des discours.

Le plus souvent, les discours que les guides font circuler sont produits dans le cadre de situations de communication touristiques. C'est ce que met en évidence le journaliste Baudouin Eschapasse, dans son ouvrage *Enquête sur un guide de voyages dont on doit taire le nom*, quand il explique qu'étant donné le rythme très dense de travail des auteurs des guides en voyage, ceux-ci sont contraints de se rendre dans les offices de tourisme de même qu'ils piochent dans les autres guides, de la même collection ou d'un segment de marché similaire,

pour « produire » de l'information (inspiration qui, au passage, a coûté plus d'un procès à certains guides) [2006]. C'est aussi ce que confirme une anecdote racontée par Saskia Cousin : travaillant en collaboration avec un homme qui proposait des visites guidées d'un site touristique, elle s'est aperçue que ses propos étaient repris, sans grande modification, dans les guides imprimés¹⁰⁹.

En somme, les guides sont des ouvrages qui aiment à (re)produire des discours. Mais pour qu'ils soient le lieu d'une circulation encore faut-il qu'ils n'arrêtent pas cette (re)production. C'est cet aspect de la circulation, celui que j'ai choisi d'appeler « la passation de discours » qui est à l'origine de cette troisième et dernière partie du mémoire de thèse. Ainsi, au fil des trois chapitres qui la composent, je proposerai de voir s'il est possible de dire que les guides livrent le légendaire à leurs lecteurs/voyageurs afin de le faire circuler et, le cas échéant, de comprendre les raisons et les implications de cette volonté de mise – ou de remise – en circulation du légendaire. Pour mieux préciser ce projet, revenons d'abord sur la logique générale de ce mémoire de thèse dans le but de la mettre en perspective avec cette troisième et dernière partie.

Dans la première partie de ce mémoire, j'ai questionné ce que j'ai appelé le « dit » légendaire. J'ai ainsi cherché à comprendre comment ce *dit*, c'est-à-dire l'énoncé, procède d'un « dire », c'est-à-dire d'une énonciation, en me focalisant sur la question de la valeur socioculturelle de l'énoncé que ce dernier produit. À l'issue de l'analyse, j'ai mis en évidence que le légendaire des guides de voyage se donne à voir et à lire comme un objet anecdotique en ce sens qu'il dit l'extraordinaire sur les modes de l'insignifiant.

Dans la seconde partie de ce mémoire de thèse, je suis partie du *dire* pour comprendre le *faire* discursif. J'ai ainsi cherché à comprendre ce que l'auteur d'un discours réalise en produisant son discours. J'ai alors tenté de prouver que le légendaire procède d'un art de dire spécifique, régi notamment par une économie du dire et du retenir qui rend possible à la fois la production d'un savoir et la qualification de ce savoir comme insaisissable ou inclassable.

Dans cette troisième et dernière partie, j'élargis encore un peu plus, pour ainsi dire, la portée du discours. Je vais tenter de le saisir dans une dimension pragmatique, telle qu'elle a été définie par Oswald Ducrot. Je m'intéresserai ainsi non seulement à « ce que l'on fait en

¹⁰⁹ Intervention à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, auprès du département des Sciences de l'information et de la communication, le 14 septembre 2010.

parlant », mais aussi à « ce que la parole, d'après l'énoncé lui-même, est censée faire » [1984 : 174]. Plus précisément encore, je procéderai à une sorte de pragmatique communicationnelle. Je veux dire par là que je n'étudierai pas l'énoncé, mais la situation de communication qui donne son sens à l'énoncé pour saisir, précisément, ce que « la parole [...] est censée faire ». Autrement dit, je chercherai à comprendre ce que le guide fait quand il dit le légendaire en ayant comme perspective le *faire-faire* qu'il engage par le discours. Ce que j'appelle la « pragmatique communicationnelle » s'appliquera ainsi, d'une manière plus générale, à étudier les discours qu'un auteur livre à la circulation en anticipant les usages et les effets de ces discours, c'est-à-dire leur *faire* et leur *faire-faire* dans une situation de communication à venir.

Si j'ai souhaité analyser ce *faire* et ce *faire-faire* du légendaire dans les guides, c'est pour répondre à une question très simple : pourquoi les guides disent-ils le légendaire s'il est à la fois anecdotique et insaisissable ? La réponse que je propose est que le légendaire des guides existe comme tel parce qu'il est pensé comme un objet de circulation possible. Autrement dit, la façon dont le guide dit le légendaire laisse supposer qu'il occupe une place culturelle singulière comme être de circulation. L'hypothèse que je chercherai à valider sera donc la suivante : c'est, en réalité, parce qu'il est à la fois anecdotique et insaisissable que le légendaire existe dans les guides comme tel. Ou, pour aller un peu plus loin, on dira que *le légendaire, dans les guides, est construit comme un être culturel discursif réitérable – un être, donc, de circulation – dont l'énonciation (telle qu'elle est anticipée) permet pour celui qui le dit de penser son rapport au monde en tant qu'il est social, c'est-à-dire d'habiter le monde socialement.*

En somme, cette troisième partie abordera le guide, et le légendaire des guides plus précisément, comme des ressources pour l'action touristique et plus généralement culturelle et sociale. Elle cherchera ainsi à montrer que le légendaire, tel qu'il est représenté par les guides, a, pour destinée, la circulation sociale et ce qui garantit cette circulation, c'est la représentation qui accompagne ce légendaire et le qualifie dans les guides comme un opérateur de socialisation.

Je parlais, dans l'introduction générale de ce mémoire, d'une construction en entonnoir renversé en voulant dire par là que j'avais choisi, pour construire l'argumentation, de partir de l'étude du plus circonscrit – de l'énoncé – pour aller au plus général – la culture. L'objectif de cette démarche était, rappelons-le, de voir comment l'objet que l'on découpe du réel peut nous permettre de dire quelque chose de la culture dans laquelle il se manifeste.

C'est ce que j'ai appelé la fonction documentaire du fragment en posant la question suivante : de quoi, le légendaire dans les guides, peut-il être le document culturel ?

On comprend donc pourquoi un certain nombre de savoirs et de résultats concernant les guides en général sont exploités à la fin et non au début de ce mémoire de thèse. S'ils n'ont pas été considérés comme d'éventuels éléments de contextualisation qui m'auraient permis de dresser le cadre de la recherche, c'est qu'ils ont été questionnés dans la perspective d'une approche intégrationnelle de l'énoncé légendaire.

C'est précisément dans cette perspective que le septième chapitre de ce mémoire de thèse intitulé « Le légendaire et la construction de l'étrangeté » se proposera d'abord de revenir sur la façon dont le guide construit son rapport à l'étrangeté afin de montrer de quelle manière il procède à une sorte de passation de pouvoir, ou une passation de *faire*. Je montrerai ainsi que le guide représente un univers de la pratique touristique qu'il livre à ses lecteurs/voyageurs comme un espace de la rencontre de l'étrangeté en prétendant lui donner des clés pour se situer par rapport à l'altérité.

Je chercherai ensuite, dans un huitième chapitre intitulé « La passation des discours dans les guides de voyage », à montrer que la pratique touristique proposée par les guides n'est pas seulement le fait d'une rencontre avec l'altérité. Elle est aussi conçue comme une pratique de lecture et de manipulation de l'ouvrage qui rend possible cette rencontre (du point de vue du guide, bien évidemment). Autrement dit, j'insisterai sur la dimension manuelle de la pratique touristique telle qu'elle est pensée par les guides. Je montrerai alors que cette dernière permet de qualifier une certaine modalité d'existence des guides qui se donneraient à voir comme des livres dont le lecteur/voyageur est le héros. Autrement dit, le guide comme dispositif définit le tourisme à la fois comme une pratique spatiale (la visite), comme une pratique manuelle et cognitive (la lecture) mais aussi comme une pratique discursive (la récitation du voyage au retour). Je montrerai ainsi que la circulation du discours est un phénomène structurant des guides et qu'en ce sens, on peut parler de ces objets comme des dispositifs de la passation de discours.

Je chercherai enfin, dans le neuvième et dernier chapitre de ce mémoire de thèse intitulé « Le légendaire dans le monde social », à proposer des pistes de réflexions qui expliqueraient de façon spécifique la raison d'être du légendaire dans les guides de voyage

pensés comme des dispositifs de la passation de discours. La piste générale que j'ai choisi de suivre est celle de l'habiter en cherchant à montrer que le légendaire rend possible une appropriation et une manifestation de soi dans l'espace social. Mon objectif sera donc de voir dans quelle mesure on peut dire que le légendaire existe dans les guides et tel qu'il a été étudié au cours de cette recherche pour permettre au lecteur/voyageur de travailler son habiter du monde. Notons que la question de l'habiter a déjà été étudiée et notamment par les géographes du tourisme tels que Mathis Stock [2004 ; 2005 ; 2006 ; 2007] ou encore l'Équipe MIT [2002], pour n'en citer que quelques-uns. La spécificité de l'approche que je propose tient au fait qu'elle questionne moins la dimension spatiale de l'habiter que sa dimension sociale. Autrement dit, je cherche à comprendre si le légendaire des guides se livre au lecteur/voyageur comme un objet de discours qui peut avoir une opérativité sociale. Pour travailler cette idée, j'ai réalisé deux lectures qui peuvent valoir pour elles-mêmes ou se compléter mutuellement. La première questionne les notions d'occasion et d'habitabilité de Michel de Certeau et la seconde s'intéresse à l'existence d'un éventuel marché linguistique défini par Pierre Bourdieu ainsi qu'à son habitus. Dans les deux cas, on pourra conclure que le légendaire des guides de voyage se livre pour travailler l'habiter du monde, en tant qu'il est social, de celui à qui il se donne depuis le guide. Ce qui change d'une lecture à l'autre, c'est la conception du social – mais aussi celle de la culture – qu'une telle proposition peut cacher, et donc, c'est la portée même de l'interprétation, comme je tenterai de le montrer.

CHAPITRE 7. LE LEGENDAIRE ET LA CONSTRUCTION DE L'ETRANGETE

Ce chapitre questionne la façon dont le guide donne à voir un *faire*. Autrement dit, il cherchera à comprendre comment le guide invite son lecteur/voyageur à visiter, voir, regarder, goûter, bref réaliser toutes ces pratiques qu'il identifie comme touristiques. L'objectif est ici, bien sûr, de comprendre le *faire* dans l'espace de visite tel qu'il est représenté depuis le guide, mais en gardant bien en tête la spécificité légendaire. Il s'agira ainsi de définir la place qu'occupe le légendaire dans le *faire* des guides.

Rappelons simplement que le *faire* ne correspond ici en aucun cas à la pratique effective du sujet voyageant. Il renvoie, en réalité, au programme touristique représenté par le guide. Ainsi, il se définit comme la construction d'un point de vue touristique sur les objets du monde qui réalisent la situation touristique dans l'espace visité ou à visiter (tel qu'il est représenté par les guides bien évidemment), ou encore comme l'apprentissage d'un rapport à l'étrangeté dans les guides telle qu'elle y est construite. Si l'on peut dire que le légendaire occupe une place particulière dans le *faire*, ainsi défini, c'est qu'il participe, avec d'autres objets discursifs, à la production de l'authenticité.

C'est ce que je souhaite montrer dans ce chapitre en revenant d'abord sur une définition de l'authenticité spécifique, celle qu'a proposée le sociologue des loisirs Dean MacCannell [1999 (1976)]. Celui-ci ne la définit pas comme une caractéristique essentielle de certains fragments du monde, pas plus qu'il ne la reconnaît comme un processus d'expertise. L'authenticité est, selon lui, le régime d'existence de certains objets, êtres, valeurs ou représentations certifiés comme réels ou vrais, ou encore une construction sociale dont le produit (l'authentique) est désiré et traqué par les sujets de la « modernité ». En somme, l'authenticité est ce qui échappe à la « modernité », c'est-à-dire à un ordre social défini et reconnu par les sujets sociaux comme étant celui de la « modernité ».

Pour valider cette définition et faire la preuve de sa pertinence quand on en vient à questionner le légendaire dans les guides, je reviendrai, dans un second temps, sur un être singulier de mon corpus d'analyse : le monstre du Loch Ness. Je montrerai, par la négative, que l'authentique est bien ce qui échappe au régime de la « modernité » et que, par ailleurs, le légendaire est un instrument ou encore un marqueur d'authenticité. Si j'ai choisi le monstre

du Loch Ness, c'est que son traitement médiatique dans les guides et notamment leur réticence à le qualifier de légendaire à certains moments, posent quelques problèmes que la thèse de Dean MacCannell semble pouvoir résoudre.

Enfin, je montrerai que le légendaire est bien un outil de la construction du rapport aux altérités en situation touristique, à savoir à l'Autre, au territoire autre et à l'autre soi-même précisément parce qu'il est un marqueur d'authenticité. Ainsi, le légendaire est un objet de discours qui permet au lecteur/voyageur, du point de vue du guide, de se situer par rapport à l'étrangeté en milieu touristique.

1. L'ÉTRANGÈTE ET L'AUTHENTICITÉ TOURISTIQUES

Le tourisme peut se définir, de manière générale, comme une pratique située de la rencontre d'altérités. La question de l'étrangeté y occupe donc une place fondamentale, qu'il s'agisse de celle des individus que l'on visite ou de la nôtre du point de vue de ces mêmes individus. Les guides l'ont bien compris et s'appliquent à la représenter, à la donner à voir au lecteur/voyageur afin qu'il puisse la reconnaître et donc la rencontrer. Cependant, une question se pose : à partir de quel système de référence cette étrangeté se définit-elle ? Pour qu'il y existe une différence, il faut bien, au départ, qu'il existe une référence, une norme à partir de laquelle on mesure la différence. C'est la notion d'authenticité, telle qu'elle a été définie par Dean MacCannell, qui apportera une réponse à cette question [1999 (1976)].

Je commencerai d'abord par montrer que le tourisme et le voyage sont considérés comme des pratiques contraires du point de vue des représentations en circulation dans nos sociétés : le voyage serait ainsi une découverte et une aventure quand le tourisme serait une pratique vaine, une parodie de voyage. Cette dyade tourisme/voyage renvoie donc, comme je le montrerai dans un second temps, à un autre couple antithétique : celui du réel contre l'apparence. D'un côté, nous aurions ainsi le voyage qui touche au plus juste des espaces et des populations visités et de l'autre, le tourisme qui n'est qu'une consommation vulgaire des apparences. Le tourisme étant à ce point déprécié, les dispositifs qui l'incarnent, à l'instar des guides, choisissent souvent d'éviter de le promouvoir en tant que tel et érigent alors le « voyage » comme modèle de représentation. Le tourisme, tel qu'il est représenté par ces dispositifs et plus particulièrement par les guides, prétend ainsi s'instituer comme une quête d'authenticité, un exercice de dévoilement d'un monde qui n'est pas celui de l'apparence quotidienne comme je le montrerai dans un troisième et dernier temps, ou encore d'un monde qui n'est pas celui de ce que l'on reconnaît comme notre « modernité ».

1.1. *Tourisme et voyage*

Nombreux sont les auteurs qui méprisent, haïssent, ou simplement rejettent, le tourisme et les touristes. Victor Segalen considère ces derniers comme des « proxénètes de la Sensation du Divers » [1999 (1955) : 54], San Antonio les appelle les « cons-kodaks » [in Urbain, 2002 (1991) : 51], et Michel Onfray en fait de parfaites figures de *losers*, affirmant qu'ils sont ceux « qui ne cherche[nt] rien, et, par conséquent n'obtien[nent] rien non plus » [2007 : 81]. Bref, que ce soit pour des raisons éthiques, philosophiques, politiques, écologiques ou encore

économiques, l'univers du tourisme se voit largement déprécié et parfois violemment condamné par un grand nombre d'auteurs.

Cette animosité à l'égard des touristes et de ce qui est reconnu comme étant la spécificité de leurs pratiques des territoires repose bien souvent sur une distinction forte entre tourisme d'un côté et voyage de l'autre. Ainsi, si certains auteurs désavouent le tourisme, c'est que, selon eux, il n'est rien d'autre qu'un voyage fantoche, un ersatz d'aventure ou une mascarade d'exotisme ; bref, tout sauf un « véritable » voyage¹¹⁰. En opposant voyage et tourisme, ces auteurs réitèrent, en réalité, une représentation socioculturelle dichotomique largement partagée dans nos sociétés. C'est ce que révèlent les travaux de Jean-Didier Urbain.

Dans son ouvrage *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, l'anthropologue s'est en effet appliqué à démontrer qu'il existe, dans nos sociétés, une « mythologie moderne du voyage » dont la clé de voûte est constituée par cette distinction entre touriste et voyageur [2002 (1991) : 35]. Cette mythologie structure bon nombre de discours à caractère touristique. Ce qui fonde plus précisément cette opposition – dans l'ordre des représentations bien évidemment –, ce serait une *différence de nature* entre tourisme et voyage [2002 (1991) : 35]. D'un côté, le tourisme se définirait comme une pratique marchande d'espaces, et celui qui le pratique, le touriste, serait un consommateur du produit « culture » – véritable aberration du point de vue des puristes ; de l'autre, le voyage serait une pratique de l'étonnement généralisé et philosophique devant le monde¹¹¹. Ainsi, Jean-Didier Urbain remarque que du point de vue des représentations,

« Touriste n'est [...] pas un mot sans arrière-pensée. Péjoratif, il dépoille dans l'instant le voyageur de sa qualité principale : voyager. Sur ce point, le préjugé ordinaire est formel : le touriste ne voyage pas. Adepte des "circuits", il ne fait que circuler. Cela suffit à faire de ce voyageur un mauvais voyageur : un nomade aux pieds plats » [Urbain, 2002 (1991) : 16].

¹¹⁰ Il est important de noter que les critiques adressées au tourisme en général ou à certains de ses aspects en particulier sont loin de se limiter à cette dénonciation du voyage parodique. On déplore ainsi qu'une industrie comme le tourisme alimente le marché souterrain du sexe en impliquant notamment des mineurs, qu'elle porte souvent atteinte à l'environnement, qu'elle encourage la folklorisation des populations locales, ou encore qu'elle creuse l'abîme déjà profond des disparités au sein d'une même société comme le montrent les travaux de Franck Michel par exemple.

¹¹¹ Notons qu'on retrouve ici le modèle d'interprétation développé par Krzysztof Pomian qui repose sur une distinction (de nature évidemment culturelle) entre le don de soi gratuit à la connaissance (à la rencontre des « sémiophores ») et l'exploitation marchande du monde (dans la manipulation des « choses ») [1987 (1978)].

Le touriste et le tourisme auraient donc bien mauvaise réputation. À tel point d'ailleurs qu'il est impossible de rencontrer un touriste, ou plutôt un individu qui se reconnaîtrait volontiers comme touriste :

« Le touriste n'est pas "rencontrable". Le face à face espéré est sinon impossible, du moins régulièrement manqué, et le dialogue toujours en trompe l'œil. Le mépris paradoxal, la honte de soi aidant, lorsque le touriste parle du touriste, c'est toujours d'un absent qu'il parle. Son nombre, sa réalité, les preuves multiples de son existence ne changent rien à l'affaire : quand il parle du touriste, le touriste parle d'un autre. Ainsi, dans l'instant où il me parle, toujours ailleurs, le touriste n'est jamais devant moi. » [Urbain, 2002 (1991) : 132].

Situation bien loufoque, celle du touriste qui, du fait de ses représentations socioculturelles, refuse de se reconnaître lui-même comme un touriste. En revanche, il accepte plus que volontiers l'idée d'être un voyageur. Autrement dit, le voyage apparaît comme le *modèle d'interprétation et d'identification* désiré par et pour le touriste. D'une manière générale, l'industrie touristique contemporaine contribue largement à entretenir cette définition du voyage comme modèle du tourisme¹¹².

Jean-Didier Urbain cite, en effet, quelques slogans touristiques comme ceux qui furent concoctés pour l'Office britannique du Tourisme et pour le Club Méditerranée en 1978 : « Visitez l'Angleterre, loin du flot des estivants » et « Fuyez les vacanciers » [2002 (1991) : 125-126]. Plus récemment, dans une série de spots publicitaires, l'acteur Kevin Spacey engageait les éventuels acheteurs de l'appareil photographique Olympus Pen à s'affranchir du statut de touriste en leur intimant : « Don't be a tourist », et l'agence de voyage « éco-sociale », *Biosfera Brasil*, conseille à ses clients : « Rappelez-vous le slogan : ne soyez pas un touriste, soyez un voyageur... »¹¹³.

Ainsi, comme le note Jean-Didier Urbain, le discours de promotion touristique se fait volontiers antitouristique et cherche à faire croire au touriste qu'il n'en est pas un : il serait, au contraire de tous les autres, un véritable voyageur [2002 (1991) : 125 *sq.*]. Ce que le discours touristique (re)produit – et ce que l'on retrouve, par ailleurs, dans les représentations en circulation –, c'est donc bien un modèle antitouristique d'un tourisme défini comme voyage.

¹¹² Selon Jean-Didier Urbain, le « mépris touristique » est une affaire ancienne dont on trouve déjà des traces au XIX^e siècle [2002 (1991) : 19].

¹¹³ <http://www.biosferabrasil.com/>

Jean-Didier Urbain et Franck Michel n'hésitent pas à dire que ce voyage, qui tient lieu de modèle pour le tourisme et qui est souvent représenté comme celui des humanistes de la Renaissance ou des romantiques du XIXe siècle, n'est rien de plus qu'un fantasme ou qu'un désir, autrement dit le résultat d'une idéalisation de soi-disant voyages de l'ancien temps. Le premier affirme ainsi : « Ce conservatisme postmoderne, qui idéalise avec obstination les voyages du passé, paraît finalement incapable de penser ceux du présent autrement qu'en termes de décadence. » [2002 (1991) : 117]. Le second soutient que ce voyage qui sert de modèle est, au fond, « un mythe plus qu'une réalité » [2004 (2002) : 54].

En somme, savoir si ce voyage auquel s'oppose le tourisme du point de vue des représentations a un jour effectivement existé cela ne change rien à l'antithèse structurelle dont il est ici question. Ce qui importe, en revanche, c'est qu'il existe une représentation en partage qui veut que le voyageur soit noble quand le touriste, lui, est vil et veule. Ainsi, pour comprendre le tourisme tel qu'il est travaillé par les représentations socioculturelles en circulation (et donc également par les guides), il faut chercher à saisir comment celles-ci l'opposent au voyage et à identifier les opérateurs qu'elles exploitent et convoquent.

1.2. « Réalité » et « apparence » de l'étrangeté

Selon Victor Segalen, le voyage est affaire d'« exotisme ». Ce terme prend, chez le poète, un sens bien précis. Il s'oppose à ce qu'il considère être le lieu commun généralisé de l'exotisme. Il explique ainsi que, pour le définir, il faut bien veiller à le purger de ses maux :

« Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise. Il ne s'agira donc ni des Bonnetain, ni des Ajalbert, ni des programmes d'agences Cook, ni des voyageurs pressés et verbeux... Mais, par Hercule ! quel nauséabond déblaiement ! » [Segalen, 1999 (1955) : 41].

Ainsi, l'exotisme est loin d'être la représentation de l'étrangeté. Il est, selon le poète, une vision du monde, un rapport au monde. Il se travaille dans le regard et la posture qu'on adopte face aux objets et aux êtres qui le peuplent :

« L'exotisme n'est [...] pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. [...] »

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhension éternelle. »
[Segalen, 1999 (1955) : 43-44].

On retrouverait cette idée dans l'étymologie du terme. Ainsi, le préfixe « exo » renvoie à « tout ce qui "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale" coutumière » [1999 (1955) : 38]. En somme, l'exotisme, c'est la sensation vive d'une limite du langage et des catégories de la pensée, mais aussi le goût singulier de cette sensation et le plaisir qu'elle provoque : la jouissance devant l'impénétrabilité d'un fragment de monde, le sentiment du « Divers ». Le voyage, selon Victor Segalen, doit ainsi être tout entier une esthétique du Divers, c'est-à-dire l'exercice du sentiment éprouvé devant la diversité et dans la différence.

Très clairement, cette conception du voyage nous amène sur les pistes de l'étrangeté : ce serait donc dans un rapport à l'Autre que se joue la différence entre voyage et tourisme pour le poète. Le voyage, c'est la sensation du Divers quand le tourisme corrompt le Divers pour le rendre manipulable, compréhensible, ou encore familier. C'est une façon de ramener à soi la différence et donc de la dénaturer, l'affaiblir ou même la nier : passer à côté sans la voir ou sans en prendre la mesure. C'est précisément ce que Michel Onfray reproche, lui aussi, à l'industrie touristique quand il laisse entendre que c'est elle qui invite les touristes à ne rien chercher et donc à ne rien trouver.

Pour qu'un voyage prenne sens, pour qu'il ait une raison d'être entrepris, il faut que le voyageur ait le goût ou l'envie de la sensation du Divers, ou encore qu'il veuille aller à la rencontre de l'Altérité. L'industrie touristique l'a bien compris et travaille d'ailleurs dans ce sens. Ainsi l'historien de la culture André Rauch explique :

« L'effacement de la différence au point que l'autre ne soit plus un étranger, mais un semblable, mettrait incontestablement un terme à l'exotisme et porterait un coup fatal à l'industrie des voyageurs. Si l'étranger que l'on va visiter, sans pour autant prétendre réellement lui rendre visite, n'est plus un autre, à quoi bon sortir de chez soi ? L'étrangeté – sa mise en perspective – est bien l'une des clés (éventuellement une des recettes) du tourisme. » [Rauch, 2002b : 390].

Le tourisme reprend donc et manipule les codes attribués au voyage pour promettre et promouvoir la rencontre d'un Divers. Seulement voilà : ce Divers touristique ne serait que mise en scène et le touriste, du fait de ses modalités de présence au monde, ne pourrait jamais aller au-delà des apparences. Autrement dit, ce que le touriste rencontre, ce n'est jamais le

Divers, mais un postiche de Divers qu'il ne reconnaîtrait pas comme postiche mais comme le Divers incarné.

Cette façon de distinguer tourisme et voyage engage donc une nouvelle dialectique : celle de la réalité et de l'apparence. Le voyageur pénètre les mondes réels et le touriste, consommant des apparences, croit toucher le réel du voyageur. C'est la thèse que défend le sociologue Rodolphe Christin :

« Vendre de l'aventure organisée est l'exact contraire de l'aventure, pourtant l'illusion demeure. Que l'illusion ait remplacé la réalité, à l'heure de toutes les manipulations et de l'extension du virtuel, semble ne poser problème à personne. Or, là est justement le problème.

Entre le réel et la fiction s'est installée une permanente contrebande.

Le réel se met en spectacle, prenant la fiction comme référence ; la fiction simule la réalité jusqu'à l'occuper tout entière. » [Christin, 2008 : 73].

C'est encore ce qui frappe Marc Augé, au cours de sa visite à Center Parcs :

« Il fut un temps où le réel se distinguait clairement de la fiction, où l'on pouvait se faire peur en se racontant des histoires mais en sachant qu'on les inventait, où l'on allait dans des lieux spécialisés et bien délimités (des parcs d'attractions, des foires, des théâtres, des cinémas) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours, insensiblement, c'est l'inverse qui est en train de se produire : le réel copie la fiction. Le moindre monument du plus petit village s'illumine pour ressembler à un décor. Et, si nous n'avons pas le temps d'aller voir le décor, on nous le reproduit (image d'image) sur les pancartes qui jalonnent l'autoroute ("Paysage du Beaujolais", "Château du XIV^e siècle"). À Center Parcs, un pas supplémentaire est franchi : il n'y a plus d'autre réalité que le décor. » [Augé, 1997 : 69-70].

En somme, le tourisme est une « construction de l'étrangeté » [Rauch, 2002a] et, les représentations qui l'opposent au voyage veulent que celui qui le pratique, le touriste, ne se trouve jamais mis en contact avec l'étrangeté elle-même mais, seulement, avec sa représentation. Il serait impossible de découvrir la vérité d'une culture en étant touriste, c'est-à-dire en consommant la culture qu'on cherche à découvrir aux moyens des dispositifs touristiques qui ont été réalisés dans cet objectif.

1.3. Le guide comme marqueur d'authenticité

Le voyage serait ainsi une affaire de profondeur du regard qui permet d'aller au-delà des apparences pour entrevoir l'authenticité d'une culture. Le terme d'« authenticité » est ici emprunté à Dean MacCannell. Ce dernier, dans son ouvrage *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, invite à penser le tourisme comme un phénomène de la « modernité » qui prend sens à partir de la notion d'authenticité [1999 (1976)]. Il réalise ce qu'il identifie comme une

étude structurale de la « modernité » à partir d'une approche sociologique des loisirs [1999 (1976) : 3-5].

L'objectif ultime de l'auteur n'est pas d'analyser le tourisme pour lui-même, mais la « modernité » tout entière. Il cherche ainsi à dégager, à partir de l'étude de ce phénomène, des clés de compréhension de nos sociétés contemporaines en tant qu'elles seraient « modernes ». Selon lui, si le tourisme est un terrain fertile pour penser la « modernité », c'est qu'il fournit un « accès direct » à la façon dont on construit et conçoit notre monde¹¹⁴. La thèse centrale de son ouvrage est ainsi que le développement de la société moderne est intimement lié aux loisirs de masse et plus particulièrement au tourisme international¹¹⁵.

En entrant dans la société moderne par la porte du tourisme, ce qui frappe Dean MacCannell, c'est la quête d'authenticité des sujets de la « modernité ». Il remarque ainsi qu'il existe une rhétorique touristique qui tourne autour de l'idée d'authenticité et qui qualifie les sites à visiter à coups d'adjectifs spécifiques allant dans ce sens : « C'est une maison indigène *typique* », « c'est l'endroit *exact* où le leader s'est fait destituer », « c'est ce *même* stylo qui fut utilisé pour ratifier la loi », « c'est le manuscrit *original* », « c'est une *authentique* massue de pêche Tlingit », « c'est un *véritable* bout de la *vraie* Sainte couronne d'épines »¹¹⁶. Cette rhétorique révélerait le désir d'authenticité qui structure nos pratiques touristiques.

Dean MacCannell note une chose étonnante : si l'homme espère trouver dans le voyage l'authentique, autrement dit si l'authentique fait figure d'exotique – au sens de Victor Segalen –, qu'il représente ce qui est différent de l'homme moderne – son Divers –, ou encore si l'authentique n'est pas la « "Tonalité mentale" coutumière » de l'homme moderne, c'est que celui-ci est en train de perdre ses repères, qu'il prend de plus en plus conscience qu'il vit dans une société de l'apparence – dans une « société du spectacle » pour reprendre les termes de Guy Debord [1992 (1967)]. En somme, l'authenticité, pour l'homme moderne est *ce qui échappe au capitalisme* comme système de production (de travail et de consommation).

¹¹⁴ Dean MacCannell écrit ainsi : « The more I examined my data, the more inescapable became my conclusion that tourist attractions are an unplanned typology of structure that provides direct access to the modern consciousness or "world view". » [1999 (1976) : 2].

¹¹⁵ « The central thesis of this book holds the empirical and ideological expansion of modern society to be intimately linked in diverse ways to modern mass leisure, especially to international tourism and sightseeing. » [1999 (1976): 3].

¹¹⁶ « This is a *typical* native house; this is the *very* place the leader fell; this is the *actual* pen used to sign the law; this is the *original* manuscript; this is an *authentic* Tlingit fish club; this is a *real* piece of the *true* Crown of Thorns. » [1999 (1976): 14].

Si c'est la dimension économique de la « modernité », plus que ses dimensions démographique, urbanistique ou encore politique, qui retient l'attention de Dean MacCannell, c'est que, selon lui, le tourisme est avant tout une sortie de l'économie moderne et plus précisément du travail. Les loisirs en général et le tourisme en particulier définissent un ensemble de pratiques qui s'achèvent en dehors du temps et de la routine du travail. Elles s'y soustraient donc et s'y opposent également. Cette différenciation sociale entre travail d'un côté – production – et loisir de l'autre – culture – a abouti à un problème culturel grave selon Dean MacCannell : les travailleurs vont chercher ailleurs, c'est-à-dire en dehors de leur travail, leur identité culturelle. En somme, la culture n'aurait pas su entrer dans les usines, les bureaux et les ateliers de sorte que quotidiennement, les individus au travail évoluent dans un monde qui n'est pas celui de la culture¹¹⁷. Être touriste, c'est précisément échapper à sa condition de travailleur moderne, aux rapports interpersonnels d'utilité qui s'établissent en milieu productif pour aller chercher ailleurs de l'authenticité.

D'une manière générale, l'authenticité apparaît, chez Dean MacCannell comme une représentation sociale qui se construit en réaction aux évidences du quotidien moderne en tant qu'il est rythmé par le travail. Elle devient ainsi le sentiment d'un manque identifié, en situation touristique, comme l'exotique, manque que l'on cherche à combler en allant donc à la rencontre de l'Autre¹¹⁸. Cette authenticité, ainsi définie, on la retrouve dans les guides de voyage.

Selon Dean MacCannell, les guides sont des « marqueurs », c'est-à-dire des objets qui qualifient le statut touristique de certains sites. Sans les marqueurs, on ne saurait pas si tel fragment du monde peut être regardé comme une attraction touristique, c'est-à-dire que l'on ne saurait pas dans quelle mesure on peut établir un contact touristique avec ce fragment. Un marqueur définit donc les choses « à voir » du point de vue du dispositif, mais ne les circonscrit pas du point de vue de la pratique. Si certains géographes définissent les marqueurs comme des objets situés (tangibles ou non) tels que les panneaux d'informations,

¹¹⁷ Dean MacCannell remarque cependant que le tourisme crée et intègre de plus en plus – déjà dans les années soixante-dix – des attractions touristiques liées au travail : visites d'usines ou musées d'entreprises par exemple. Seulement, il s'agit du travail des autres et de la culture des autres. Autrement dit, cette mise en spectacle du travail, si elle participe à la production d'une représentation du travail comme culture, peut également creuser l'abîme entre culture et travail pour celui qui observe la différence entre ce qu'il voit et ce qu'il vit.

¹¹⁸ Il est à noter que, selon Erik Cohen, Dean MacCannell, qui ne prend pas la peine d'explicitier la définition qu'il donne à la notion d'authenticité, ne la reconnaîtrait pas comme une représentation sociale [2004]. Erik Cohen note ainsi que l'auteur aurait importé un concept philosophique dans une recherche sociologique sans repenser les termes de cette importation. En réaction, il propose de dire que l'authenticité est une construction sociale et qu'en tant que telle, elle n'est pas donnée a priori mais elle est négociée en permanence par les acteurs [2004 : 104]. Il me semble, cependant, que Dean MacCannell, bien qu'il ne le dise pas, effectivement, de façon explicite, aborde justement la notion d'authenticité comme le résultat d'un jeu d'acteurs et de discours, autrement dit comme une construction qui existe et fait sens parce qu'elle est partagée. L'authenticité, telle qu'il la définit, est ainsi une construction symbolique proprement moderne et elle apparaît comme une représentation située dans le temps et dans l'espace.

la toponymie parfois ou encore les étoiles accolées au nom d'un hôtel sur sa façade [Rieuceau & Lageiste, 2006 ; Lageiste, 2006], Dean MacCannell les pense de manière plus globale : un guide peut ainsi être un marqueur en ce sens que, situé ou non, il qualifie selon un cadre touristique le rapport que l'on peut entretenir avec certains objets du monde [1999 (1976) : 41]. En somme, le guide marque le territoire touristique en mobilisant, entre autres, la valeur d'authenticité. Ce que je vais chercher à comprendre dans la sous-partie suivante, c'est le rôle que tient le légendaire dans ce processus de marquage de l'authenticité touristique des espaces.

2. LE LEGENDAIRE COMME MARQUEUR D'AUTHENTICITE TOURISTIQUE

Je souhaite à présent mettre à l'épreuve de mon étude la définition de l'authenticité telle qu'elle a été proposée par Dean MacCannell afin de voir dans quelle mesure on peut dire que le légendaire, dans les guides, est un marqueur d'authenticité. Pour ce faire, j'ai choisi de prendre le problème à rebours : plutôt que de vérifier si, dans les guides, le légendaire est associé à l'envers de la « modernité », j'ai cherché à vérifier dans quelle mesure les stratégies d'évitement de la qualification légendaire procédaient d'une représentation de la « modernité ».

Ce choix, je l'ai fait après avoir constaté que le traitement, dans les guides sur l'Écosse, du monstre du Loch Ness n'allait pas sans poser problème¹¹⁹. Je vais le montrer en commençant par revenir, très brièvement, sur l'histoire du monstre avant de mettre en évidence les singularités du traitement auquel il est soumis et de prouver qu'il existe, à certains endroits dans le guide, des réticences à qualifier Nessie de légendaire. Je montrerai alors que la définition de l'authenticité de Dean MacCannell peut être importée dans l'étude du légendaire des guides et que celui-ci peut bien se définir comme un marqueur d'authenticité touristique.

2.1. Brève histoire approximative du monstre du Loch Ness

Il semblerait que les premières représentations de ce qu'on a identifié plus tard comme le monstre du Loch Ness datent du VI^e siècle après Jésus-Christ. Des Pictes vivant dans la région auraient taillé dans la pierre un étrange animal pourvu d'une nageoire sur la tête (à moins qu'il ne s'agisse d'un jet d'eau...). À la même époque à peu près, saint Columba l'a lui aussi aperçu [Eberhart, 2002 : 375]¹²⁰.

En effet, son biographe rapporte qu'en 565, saint Columba, alors qu'il se trouvait près du loch, vit un homme se faire violemment attaquer par une chose étrange. Comprendant que l'agresseur était un monstre, il leva les mains au ciel en signe de prière et intima à la bête de laisser sa victime en paix. Le monstre prit peur et s'enfuit [Pastoureau, 2008 : 290]¹²¹.

¹¹⁹ Cf. annexes.

¹²⁰ Saint Columba (Colomba ou encore Columban) était un missionnaire de l'Église celte de la fin du VI^e et du début du VII^e siècle. Ce moine, venu d'Irlande et installé à Iona en 563, est surtout connu en Écosse pour le travail d'évangélisation qu'il entreprit et qui gagna d'abord les Scots, puis les Pictes (qui auraient, dit-on, été impressionnés par la victoire du moine sur le monstre du Loch Ness).

¹²¹ George Eberhart date cette rencontre entre la bête et Nessie en 580 [2002 : 375].

D'autres apparitions sont évoquées dans des documents datant des XVII^e et XVIII^e siècles. Certains l'ont décrit comme une « salamandre géante », d'autres comme un « énorme crapaud allongé ». Quoi qu'il en soit, celui qui habitait le loch était déjà identifié comme un « monstre » [Pastoureau, 2008 : 290]. Il semblerait que vers la fin du XIX^e siècle, quelques aristocrates venant chasser dans la région aient entendu parler de cette bête et qu'ils aient souhaité la voir. Certains d'entre eux l'auraient d'ailleurs aperçue. Les habitants de la région auraient eux aussi eu de drôles de visions aux abords du loch et n'auraient pas hésité à en partager le récit avec leurs proches si bien que dans les années trente, lorsque la bête « refit surface », les habitants de la région se souvinrent des récits de leurs parents ou de leurs grands-parents [Pastoureau, 2008 : 290].

L'histoire de ce second souffle veut que tout (re)commence avec la route qui fut construite le long de la rive nord du loch durant les premières années de la décennie. En 1933, en plein mois d'avril, M. et Mrs. John Mackay, aubergistes à Drumnadrochit, rentraient gentiment chez eux en parcourant ce fameux tronçon de route. Certainement au moment précis où John invitait sa femme à se laisser tenter par un truculent et « lovely haggis » dès qu'ils rentreraient, deux énormes bouillonnements successifs vinrent briser la quiétude de l'eau avant qu'un animal serpentiforme ne sorte de l'obscur loch. Effrayés, ils filèrent droit chez eux et décidèrent de ne souffler mot de cette histoire à personne.

Quelques jours ainsi passèrent et le poids du secret les rongant vraisemblablement, ils choisirent de raconter leur improbable aventure pour que le monde entier puisse enfin savoir ce qu'il se tramait dans le loch. Ils s'adressèrent alors à Alex Campbell, un ami journaliste qui travaillait à l'*Inverness Courier*. Le 2 mai suivant, l'ami fidèle faisait paraître son article en brodant quelque peu autour du témoignage du couple et en invitant d'autres témoins à le contacter pour partager leurs histoires.

« Ayant sollicité des récits et des révélations, il les obtint » [Pastoureau, 2008 : 290]. On découvrit alors que les Mackay étaient loin d'être les seuls à avoir aperçu le monstre au cours des dernières années. L'affaire fit grand bruit et l'*Inverness Courier* sut l'alimenter et s'en nourrir puisqu'il aurait multiplié ses tirages quotidiens par quatre. Les témoignages se succédèrent : George F.T. Spicer et sa femme virent également le monstre au mois de juillet de la même année, de même que Richard Horan au mois de mai de l'année suivante [Eberhart, 2002 : 376]. La grande presse écossaise et anglaise se saisit alors de l'histoire. La

presse internationale s'en mêla elle aussi : des journalistes venaient de Londres, Paris, Milan, ou Berlin pour voir et photographier celui qu'on avait entre-temps affectueusement baptisé « Nessie » [Pastoureau, 2008 : 291].

La photo la plus célèbre du monstre fut prise le 1^{er} avril 1934 par un certain Robert Kenneth Wilson. Celui-ci la transmit au *Daily Mail* à Londres et la presse se déchaîna. Soixante ans plus tard, l'authenticité de ce cliché allait être remise en question après les révélations de ce même Monsieur Wilson sur son lit de mort. Quoi qu'il en soit, à la suite de ces événements, l'engouement médiatique se calma tout doucement avec la fin des années trente, au fur et à mesure, d'ailleurs, que les apparitions du monstre se faisaient de plus en plus rares. « À Édimbourg, à Glasgow, à Londres, on rappela [même] qu'Inverness était depuis toujours "une ville peuplée d'ivrognes" » [Pastoureau, 2008 : 292]. On finit ainsi par oublier toute cette histoire : elle n'était plus qu'un fait divers parmi d'autres.

En 1947, cependant, Nessie refit son apparition après dix ans d'absence [Eberhart, 2002 : 377]. Les journalistes s'y intéressèrent de nouveau et ils se virent, cette fois, accompagnés par des scientifiques. On prenait l'affaire très au sérieux à tel point d'ailleurs qu'en 1961, l'État britannique créa le Loch Ness Investigation Bureau. « Celui-ci fit du bon travail, opéra un tri rigoureux dans les témoignages, organisa des expéditions sous-marines, avec caméra et sonar, mais ne put jamais obtenir d'images nettes des supposés monstres » [Pastoureau, 2008 : 293]. Ce qui provoqua la fermeture du Bureau en 1972, c'est précisément le fait que cette recherche d'images (c'est-à-dire de preuves) fut infructueuse. Les Américains et les Japonais prirent alors le relais et organisèrent eux aussi des expéditions. En 1975, un autre tirage photographique de Nessie fit l'objet d'une nouvelle polémique scientifique (monstre ou tronc d'arbre ?). Depuis, les interprétations vont bon train et aucune preuve n'a jamais suffi à prouver irrévocablement l'existence du monstre ou à prouver, au contraire, son impossible inexistence. Aujourd'hui, l'idée la plus répandue dans l'opinion est qu'il s'agit d'un animal préhistorique qui, d'une manière ou d'une autre, aurait trouvé le moyen de survivre à travers les siècles [Pastoureau, 2008 : 294].

Le Loch Ness est devenu un site touristique incontournable d'Inverness. L'industrie touristique s'est d'ailleurs considérablement développée autour du loch et de manière générale autour du thème du monstre dans le pays tout entier. Ont ainsi été créés l'Official Loch Ness Exhibition Center et de nombreux hôtels se sont construits dans la région ; les

touristes ont également la possibilité de faire des ballades sur le loch à bord du « Nessie Hunter » ; à Édimbourg, on peut se rendre au « 3D Loch Ness Experience » pour « apprendre la vérité sur le monstre ». Bref, le monstre est devenu une attraction touristique de premier ordre en Écosse et le traitement que lui réservent les guides est là pour le prouver.

Dans l'ordre du légendaire, le monstre du Loch Ness occupe donc une place singulière. Il s'agit bien d'un cas particulier en ce sens qu'à l'instar de Dracula ou du Yeti, Nessie est « une vedette internationale, étrange et capricieuse, qui n'a même plus besoin de se montrer pour rester populaire » [Pastoureau, 2008 : 294]. Nessie s'est en effet vu embarqué dans un système médiatique et marchand tel que sa notoriété a franchi, et pour de bon, les frontières de l'Écosse actuelle. Et les œuvres de fictions telles que *La Vie privée de Sherlock Holmes* de Billy Wilder (1970) ou *L'Île Noire* de Hergé (1938 puis 1966) ont d'ailleurs largement participé à cette exportation de la légende. Ce qui va m'intéresser dans les pages qui suivent, c'est la façon dont les guides manipulent cet objet légendaire si particulier et la façon dont ils *font avec* cette notoriété du monstre.

2.2. La réticence légendaire face au « monstre moderne » dans les guides

Les guides de voyage sur l'Écosse constituant en partie le corpus général de la thèse parlent tous, sans exception, du Loch Ness et lui consacrent même une entrée dans leur index. Remarquons cependant que c'est le site du loch qui est indexé et non pas le monstre comme le révèle le fait qu'il soit le plus souvent précédé et suivi d'entrées renvoyant à d'autres lochs.

Quoi qu'il en soit, le monstre occupe une place singulière dans ces guides en ce sens qu'il y est mentionné à plusieurs reprises¹²² et que, par ailleurs, il apparaît précisément aux positions nodales dont il était question dans la première partie de ce mémoire de thèse ; c'est-à-dire, ces positions que le texte occupe et qui lui attribuent une multiplicité de fonctions : mise en lisibilité et en visibilité réflexive du texte, aide à la manipulation de l'ouvrage et au repérage dans l'espace de visite. Il s'agit ainsi de positions qui permettent au guide de dire la façon dont il souhaite se donner à lire, à voir et à manipuler, autrement dit de positions stratégiques du texte qui dit son positionnement culturel.

¹²² Il est mentionné à six reprises dans le Guide Vert [2007 : 188 ; 358 ; 363 ; 423 ; 426 ; 429], à quatre reprises dans le Routard [2008 : 64 ; 316 ; 317-318 ; 323], à trois reprises dans le Lonely Planet [2008 : 28 ; 83 ; 331-332], dans les Guide Bleu [1994 : 781 ; 782 ; 804], et dans la Bibliothèque du voyageur [2007 : 135 ; 222 ; 281], à deux reprises dans le Petit Futé [2007 : 14 ; 244] et dans le guide Voir [2008 : 9 ; 149].

Dans six guides, le syntagme « Le monstre du Loch Ness » ou un de ses équivalents (« Nessie », etc.) constitue le titre d'une partie du texte et dans le septième, c'est le syntagme « Loch Ness » qui apparaît seul. Pour ce dernier guide, on peut parler d'une ambiguïté relative au sens du titre (est-ce du site ou du monstre dont il est ici question ?). Quoi qu'il en soit, comme je le disais dans la première partie de ce mémoire de thèse, les termes du légendaire n'occupent presque jamais ces positions nodales. Le fait que le monstre ait cet honneur montre bien qu'il tient une place culturelle particulière du point de vue des représentations des auteurs des guides (celles qui ont gouverné à la production de l'ouvrage et/ou celles qu'ils souhaitent mettre en évidence aux yeux des lecteurs/voyageurs).

On peut identifier deux types de médiations autour du monstre qui correspondent à deux types de traitements médiatiques distincts à l'intérieur du guide : une médiation embrayée ainsi qu'une médiation débrayée. La première repose sur une continuité éditoriale. Je veux dire par là que le monstre est présenté comme un élément parmi d'autres à l'intérieur du dispositif de description du guide. Quant à la médiation débrayée, elle procède d'un décrochage énonciatif relatif à la situation embrayée : le guide suspend, momentanément, la description de l'espace (du site) pour entrer dans un régime de discours différent. Le texte est alors présenté sous la forme d'un encadré (comme dans le Guide Bleu, le Guide Vert, le guide Voir, ou le Lonely Planet) ou alors il est donné à voir en signifiant qu'il fait non seulement corps, mais aussi corps *à part* comme dans le cas du Routard¹²³.

Je me suis concentrée, pour cette analyse, sur les médiations que j'ai qualifiées de débrayées puisqu'il s'agit là d'une des spécificités du traitement du monstre dans les guides. Ont ainsi été retenus des extraits des guides Bleu [1994 : 781], Vert [2007 : 426] et Voir [2008 : 149], du Lonely Planet [2008 : 332] et du Routard [2008 : 317]. Mon objectif a été de comprendre ce qu'il advient au légendaire à travers ce traitement spécifique du monstre.

D'une manière générale, dans ces textes, les auteurs rechignent à qualifier l'histoire du monstre de légendaire. En effet, on observe seulement deux occurrences des termes du légendaire (l'une apparaît dans le titre introduisant la deuxième unité textuelle du Routard,

¹²³ Dans ce guide, toutes les aires géographiques rassemblant plusieurs sites sont présentées de la même façon : leur nom (« La Péninsule de Black Isle », « Inverness » ou encore « Oban ») suivi d'un paragraphe synthétique présentant en quelques lignes la région ou les sites qui la composent ; en dessous se trouve la liste d'adresses et d'informations « utiles » qui commence en renseignant le lecteur/voyageur sur les moyens d'accès à la ville, au village, au parc naturel ou autre dont il est question. Or, pour « Le Loch Ness », l'information pratique tarde à venir. On trouve, à la suite du paragraphe synthétique, trois blocs de texte qui traitent du monstre. Le premier et le second sont présentés suivant des caractéristiques éditoriales semblables (police, titre, etc.) quand au troisième, il se trouve encadré dans le second, sous la forme d'un encadré. Autrement dit, ces trois textes fonctionnent ensemble (le second texte assurant la cohérence du tout) et font sens comme unité parce qu'ils brisent les habitudes de lecture instituées par le guide.

« Science et légende » [2008 : 318] ; l'autre apparaît dans le Guide Vert : « Cette tradition surprend peu venant d'un pays où le *kelpie*, ou cheval de mer, se retrouve communément dans les contes et légendes du passé. » [2007 : 426]).

Ce nombre absolu ne rend pas compte, à lui tout seul, du fait que dans ces extraits, il existe une sorte de résistance des guides face à la qualification légendaire. En revanche, si on le compare au nombre des occurrences des termes du légendaire associés au monstre dans le texte général des guides, il devient significatif. En effet, dans ces mêmes guides, pour sept occurrences du terme « monstre » en dehors de ces extraits précis, on observe six occurrences des termes « légende » et « légendaire ». En somme, quand il est question du monstre du Loch Ness dans les autres extraits des guides, celui-ci est presque systématiquement associé à la légende. On parle ainsi de « la légende du monstre du Loch Ness » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 83-84], du « monstre légendaire » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 804 ; Voir Écosse, 2008 : 9], ou encore, en se référant à une autre région d'Écosse, on affirme qu'elle offre aux visiteurs « une hospitalité bien moins légendaire que le monstre du loch Ness » [Guide Vert Écosse, 2007 : 363]. On pourrait, en somme, parler d'une forme de lieu commun du discours qui associe, dans ces cas-là, le monstre et la légende : à la façon d'Ulysse, l'homme aux milles ruses, le monstre du Loch Ness *est*, en ce sens, légendaire.

Or, pour ce qui est des textes débrayés, j'ai remarqué qu'on observait seulement deux occurrences des termes du légendaire et, pour avoir un point de comparaison précis avec le reste du texte des guides, on notera que le terme « monstre » est quant à lui employé quinze fois. Autrement dit, contrairement à ce que l'on observe dans le reste du guide, le monstre n'est pas, dans ces extraits débrayés, systématiquement reconnu comme légendaire. Et qui plus est, pour les deux occurrences des termes « légende » observées, on remarquera qu'elles n'apparaissent pas dans les contextes immédiats du terme « monstre » venant désigner Nessie. Dans un cas, elle s'oppose de façon générique au système de la science, dans le second elle est associée à un monstre, certes, mais qui n'est pas Nessie.

Il existe donc bien une résistance « légendaire » face au monstre du Loch Ness dans ces extraits. On peut interpréter cela de deux façons : ou bien il est tellement évident que le monstre du Loch Ness est un personnage légendaire que cela ne vaut même pas la peine d'être rappelé ; ou bien, cela n'est pas si évident au fond, ce qui expliquerait la réticence des guides. Or, étant donné que l'on peut parler du « monstre légendaire » comme d'un lieu

commun discursif par ailleurs, il me semble que c'est la deuxième solution qu'il faut retenir. Cette résistance procède certainement du contenu du texte débrayé et selon moi, elle est plus précisément le résultat du fait que le monstre est présenté, dans ces textes, dans un rapport direct à certains attributs de la « modernité ».

2.3. *L'authentique légendaire*

Si l'on regarde précisément ces extraits, on se rendra compte qu'il existe deux histoires relatives au monstre. La première se rapporte à la vie de saint Columba, la seconde traite des événements « récents » (à partir des années 1930). Ainsi, tous les guides (à une exception près) font mention du combat de saint Columba et de Nessie, et tous traitent de l'histoire récente du monstre. Mais si l'on peut parler de deux histoires, c'est que les guides construisent un rapport d'opposition entre ces deux « moments » ou séries d'apparitions du monstre.

On peut ainsi lire dans le Routard que « si les témoignages sur l'existence d'une grosse bête dans ces eaux datent du VII^e siècle, tout commence vraiment en 1934 » [2008 : 318], ou encore dans le guide Voir : « Aperçu pour la première fois au VI^e siècle par saint Columba, "Nessie" a suscité une curiosité mondiale depuis son apparition dans les années 1930. » [2008 : 149]. En somme, on mentionne la rencontre de saint Columba et de la bête, mais on ne s'y attarde pas, car comme le dit le Routard, l'histoire commence « vraiment » dans les années 1930.

Mais quelle est cette histoire qui commence « vraiment » au XX^e siècle ? Pourquoi n'aurait-elle pas « vraiment » commencé avec saint Columba ? Ce simple adverbe nous amène sur une voie intéressante : l'histoire que ces guides cherchent à retracer n'est peut-être pas celle de Nessie à proprement parler. De quelle histoire pourrait-il alors s'agir ? Pour le comprendre, je propose de revenir sur l'un de ces extraits en détail.

Étrange spectacle sur le loch Ness

Le folklore des Highlands regorge d'histoires de créatures étranges vivant dans les lochs et les cours d'eau, tel le *kelpie* (cheval aquatique) qui trompe les voyageurs mal avisés pour mieux les conduire à une issue fatale. Plus récente, l'allusion à un "monstre" remonte à un article publié dans l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933 sous le titre "Strange Spectacle on Loch Ness".

L'article narre l'aventure d'Aldie Mackay et de son époux, témoins de turbulences sur le loch : "La créature s'est ébrouée avant de plonger pendant une bonne minute ; son corps

ressemblait à celui d'une baleine et l'eau écumait et bouillonnait comme dans un chaudron."

L'anecdote fut bientôt reprise par les journaux de Londres, déclenchant toute une série d'"apparitions" cette année-là, dont la rencontre faite sur la terre ferme le 22 juillet 1933 par des touristes, M. et Mme Spicer, rapportée cette fois encore l'*Inverness Courier* :

"C'était horrible, tout à fait effrayant. À moins de 500 m de nous ondulait une sorte de long cou, bientôt suivi d'un énorme corps massif. L'ensemble devait mesurer entre 7 et 9 m, d'une couleur gris foncé type éléphant. Il a traversé la route par-à-coups, mais nous ne pouvions pas voir ses membres. J'ai eu beau courir vers lui, il avait disparu dans le loch avant que j'arrive sur place. Dans l'eau, rien ne bougeait. Je suis un homme sensé, mais je suis prêt à jurer sous serment que nous avons vu la bête du Loch Ness. Je suis sûr que cette créature est un animal préhistorique."

La tentation était trop forte pour les journaux londoniens. En décembre 1933, le *Daily Mail* envoie sur place Marmaduke Wetherall, cinéaste et chasseur de gros gibier, chargé de traquer la bête. Il trouve très rapidement des empreintes de pas "reptiliennes" sur les bords du loch, qui se révéleront avoir été fabriquées grâce à un pied d'hippopotame naturalisé (sans doute un porte-parapluies pour l'anecdote). Puis, en avril 1934, paraît la célèbre photo d'un "monstre au long cou", prise par le colonel Kenneth Wilson, un chirurgien de Harley St, pourtant de bonne réputation. La presse se déchaîne. La suite de l'histoire, tout le monde la connaît.

Mais voilà qu'en 1994, le beau-fils de Wetherall, Christian Spurling, âgé de 90 ans, révèle que le fameux cliché de Nessie est le résultat d'un canular monté par son beau-père avec l'aide du bon docteur Wilson. Il y en a bien, aujourd'hui, pour affirmer que la révélation de Spurling est elle-même un canular. Et, ironie de l'histoire, le chercheur à l'origine de la révélation de la supercherie continue à croire mordicus en l'existence du monstre.

Canular ou pas, l'histoire la plus rocambolesque reste sans doute celle de cette mini-industrie touristique apparue sur les bords du Loch Ness autour d'un monstre fantasmagorique.

*Encadré du guide Lonely Planet Écosse portant sur le monstre du loch Ness,
[Lonely Planet Écosse, 2008 : 332].*

Cet extrait est issu du Lonely Planet. Il apparaît sous la forme d'un encadré dans le guide. Le texte peut être découpé en trois parties : (a) une première partie qui annonce le sujet « monstre du Loch Ness » en le situant dans le folklore écossais (premier paragraphe) ; (b) une seconde partie qui raconte l'histoire du monstre (du deuxième au sixième paragraphe) ; et (c) une troisième et dernière, composée d'une phrase seulement, partie conclusive qui revient sur l'appropriation et l'exploitation touristiques du loch et de son monstre (dernier paragraphe). C'est la partie narrative qui est la plus importante puisqu'elle représente la très grande majorité du texte. Le récit associé au monstre que le guide propose est à plusieurs égards singulier.

Le texte raconte en effet l'histoire du monstre, mais du point de vue médiatique. Je m'explique : il fait remonter la première « allusion » au monstre à l'article de l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933, et plus précisément à l'article intitulé « Strange Spectacle on Loch Ness ». Or,

comme on l'a vu, les premières apparitions du monstre remonteraient à quelques siècles déjà. Quoi qu'il en soit, c'est la naissance médiatique de Nessie qui intéresse ici le guide.

Le texte cite l'article de l'*Inverness Courier*. À partir de là, se met en effet en place une chronologie des faits qui repose sur des événements médiatiques. Voici comment on peut synthétiser les étapes narratives du récit : (a) l'allusion au monstre de l'*Inverness Courier* en mai 1933 ; (b) le monstre est rencontré sur la terre ferme et non plus dans l'eau comme le rapporte, une fois encore l'*Inverness Courier* en juillet 1933 ; (c) en décembre 1933, le *Daily Mail* envoie un cinéaste chargé de traquer la bête ; (d) en avril 1934, paraît la célèbre photo du monstre au long cou ; et (e) en 1994, on révèle que le cliché est un faux.

Ainsi, le récit est construit à partir d'une chronologie médiatique, c'est-à-dire d'une chronologie faite d'annonces médiatiques. Le guide raconte donc ici *l'histoire de la construction médiatique d'un phénomène « monstrueux »*. Il faut également noter que cette construction médiatique s'accompagne d'un phénomène de contagion des idées qui semble avoir largement participé à la production du monstre, du moins, selon le guide. En effet, le premier témoignage dans l'*Inverness Courier* a « déclenché » une « série "d'apparitions" » qui ont à leur tour permis de produire des témoignages exploitables par les médias.

Par ailleurs, si l'on se concentre sur la progression discursive de la figure de « l'histoire » du monstre, on remarquera qu'elle est nommée de diverses façons : elle est d'abord « anecdote », puis elle devient événement médiatique pour s'avérer en fin de compte « canular », « fantasmagorie », « histoire rocambolesque ». C'est donc l'histoire d'un *canular médiatique* qui est ici racontée, l'histoire d'une *fausse tradition*, montée de toutes pièces par le système médiatique. Et d'ailleurs, ce qui pourrait apparaître comme « la légende » est abordé comme un fait de l'histoire contemporaine (puisqu'elle « commence » avec l'article de l'*Inverness Courier*). Elle n'est donc pas tout à fait folklorique. En effet, revenons sur le premier paragraphe de ce texte :

« Le folklore des Highlands regorge d'histoires de créatures étranges vivant dans les lochs et les cours d'eau, tel le kelpie (cheval aquatique) qui trompe les voyageurs mal avisés pour mieux les conduire à une issue fatale. Plus récente, l'allusion à un "monstre" remonte à un article publié dans l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933 sous le titre "Strange Spectacle on Loch Ness". » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 332].

Le fait d'avoir commencé ce texte en se référant au folklore montre ainsi que le monstre tient de cette catégorie, mais l'imprécision du terme « allusion » montre aussi que le monstre ne devrait pas relever de la seule catégorie du folklore, que son histoire est d'une nature plus complexe. En effet, le folklore est ici abordé comme un univers du monde intemporel, puisqu'il s'agit d'un monde naturel (loch, cours d'eau). Et lorsqu'on en vient à parler de Nessie, donc lorsqu'on entre dans le système médiatique contemporain, on n'est déjà plus dans le folklore, mais dans quelque chose de l'ordre de « l'allusion ».

Ainsi, ce texte raconte l'histoire de la construction médiatique de la figure du monstre, soit de ce qui apparaît comme une fausse tradition. Objet de croyance associé au contemporain (notamment au système médiatique ainsi qu'à celui de la contagion des idées qu'il engendrerait) et non à l'ancestral ou à l'intemporel, le monstre ne peut ainsi être tout à fait considéré comme un élément du folklore écossais. Et ce d'autant plus qu'il n'a cessé d'être investi par l'univers marchand du tourisme comme le rappelle la dernière phrase de cet encadré.

D'autres guides insistent également sur ce dernier aspect. C'est le cas, par exemple, du Guide Vert qui conclue son encadré en revenant sur « la phénoménale utilisation mercantile de l'énigme » [2007 : 426]. Par ailleurs, un troisième point mérite notre attention : il s'agit de la mention quasi-systématique des technologies scientifiques – et plus particulièrement des sonars – qui ont été exploitées pour infirmer (ou confirmer ?) la thèse du monstre. Dans le guide Voir, on précise ainsi que « les enquêtes sérieuses sont souvent faussées par les mauvais plaisants, mais les recherches par sonars ont donné des résultats énigmatiques » [2008 : 149]. On peut également lire dans l'extrait du Guide Bleu :

« À partir de 1970, les scientifiques s'emparèrent de l'affaire. Des plongeurs équipés de caméras électroniques se mirent à évoluer dans les eaux sombres et épaisses du loch. On utilisa le sonar. On fit tant de relevés que le fond du loch et ses rives furent bientôt connus, au centimètre près... On y trouva beaucoup de choses, on remarqua combien le loch était poissonneux et on étudia les espèces qui s'y trouvaient. Mais on n'a encore jamais relevé le moindre indice prouvant l'existence de Nessie. »
[Guide Bleu Écosse, 1994 : 781].

En somme, ce que ces guides racontent, c'est une histoire de technologies et de sciences, de systèmes médiatiques et d'exploitations économiques. Plus précisément encore, il s'agit ici de l'histoire de la circulation et de la résistance d'une croyance en milieu moderne. Et parce qu'elle est tour à tour une énigme scientifique, un canular médiatique ou encore un

exploit économique et touristique, l'histoire du monstre cesse ici d'être légende. Autrement dit, et pour revenir à Dean MacCannell, le monstre, ici, ne saurait être un marqueur d'authenticité. Il est bien, au contraire, un marqueur de « modernité ». Et pour pousser la réflexion un peu plus loin, on comprend donc que, si le monstre est ici un marqueur de « modernité » et que l'on rechigne à le qualifier de légendaire au moment précis où il est défini comme tel, c'est que, par ailleurs, le légendaire est considéré comme un véritable marqueur d'authenticité. En somme, le légendaire serait là, dans les guides, pour signifier l'autre de la « modernité » en situation touristique. Le légendaire est ainsi un des outils qui permet (a) au guide de se donner à voir et (b) au lecteur/voyageur – du point de vue du guide – de pratiquer les altérités en situation touristique en orientant le regard de ce dernier selon la logique de l'authenticité.

3. LE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES ET L'APPROPRIATION DES ALTERITES TOURISTIQUES

L'équipe MIT a montré que le tourisme est une activité qui mène et s'accomplit à la rencontre de trois altérités différentes : l'Autre (le visité), le territoire autre (l'espace visité) et l'autre soi-même :

« Être touriste, c'est donc découvrir non seulement d'autres lieux, mais aussi l'autre en tant qu'être humain. [...] »

« Si la population autochtone est bien souvent source d'altérité, expérimentation du différentiel, le besoin d'être touriste s'exprime par l'exercice d'une autre altérité tout aussi importante : l'autre soi-même au sens des autres touristes. Dès lors, le lieu touristique devient par définition le lieu de rencontre d'une société touristique. Il est le lieu d'une nouvelle sociabilité ». [Équipe MIT, 2002 : 89-91]. »

Ce qui régule ces rapports aux altérités, et donc ce qui les définit en situation touristique, c'est précisément l'authenticité ; du moins quand le légendaire est impliqué dans l'activité de visite effective ou représentée comme dans le cas des guides. C'est ce que je souhaite montrer à présent.

Dans un premier temps, je tenterai de définir la figure de l'Autre construite au moyen du légendaire dans les guides. Dans un second temps, je chercherai à identifier la figure du territoire autre telle qu'elle est travaillée par le légendaire avant de finir par la figure du touriste en tant qu'autre soi-même. L'objectif de cette sous-partie sera de montrer que le légendaire définit des altérités que le guide rend appropriables en mobilisant le cadre d'interprétation de l'authenticité.

3.1. Le légendaire et l'Autre

Le légendaire est un indicateur permettant de produire ou de reconnaître un monde qui se dérobe à la « modernité ». Il est ainsi, avant tout, une survivance des cultures anciennes, une forme discursive qui a su perdurer ou détourner, d'une manière ou d'une autre, les dangers de la marche vers la « modernité » et la modernisation. C'est cette idée que l'on retrouve dans les deux extraits suivants :

*« De toutes les villes de Grande-Bretagne Aberdeen est la plus isolée. Les **monts Grampian** forment une frontière naturelle, isolant cette région du reste de l'Écosse. Grâce à cela survivent des merveilleuses ballades et des légendes traditionnelles. » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 275]. »*

Et dans le Petit Futé, à propos du corpus d'œuvres composant la littérature américaine, on peut lire :

« N'y est généralement pas incluse la littérature des Indiens natifs (légendes, contes populaires), préservée oralement avant la conquête du pays, puis disparue avec les nombreux massacres qui ont suivi ». [Le Petit Futé New York, 2005 : 82].

En somme, les territoires du légendaire sont les territoires reculés de l'espace et du temps. Nos interventions dans ces espaces ont détruit et continuent de détruire les cultures locales ou, du moins, les ont transformés et continuent de les transformer. Ce grand phénomène d'acculturation à sens quasi unique (du point de vue des guides) n'est pas interprété comme la preuve de la grandeur de la culture occidentale, comme c'était le cas il y a quelques siècles. Au contraire, il est compris comme une limite, un danger, une erreur de notre culture.

Cette représentation de la responsabilité occidentale face à l'histoire et aux peuples qu'elle a mis sur notre route est un des propres de notre « modernité » si l'on en croit Cornelius Castoriadis [Castoriadis, 1996]¹²⁴. Dean MacCannell l'avait déjà montré quand il notait :

« La préoccupation des hommes de la modernité pour le "naturel", leur nostalgie et leur recherche d'authenticité ne sont pas que de simples formes d'attachements à la fois désinvoltes et quelque peu décadents, bien qu'inoffensifs, aux souvenirs des cultures détruites et des époques révolues. Elles participent également de l'esprit de conquête de la modernité. » [MacCannell, 1999 (1976) : 3]¹²⁵.

Ce même sentiment de responsabilité est aujourd'hui largement partagé et c'est lui qui organise le projet général de l'Unesco, notamment en ce qui concerne le patrimoine dit « immatériel »¹²⁶.

Quoi qu'il en soit, cet autre que l'on rencontre en situation touristique est un être reculé, un être des « confins » (pour reprendre le terme de Jean-Didier Urbain [2002 (1991)]).

¹²⁴ Cornelius Castoriadis écrit en effet : « Dans l'histoire de l'Occident, il y a accumulation d'horreurs – contre les autres, tout autant que contre lui-même. Ce n'est pas là le privilège de l'Occident : qu'il s'agisse de la Chine, de l'Inde, de l'Afrique avant la colonisation ou des Aztèques, les accumulations d'horreurs sont partout. [...] Il y a par contre quelque chose qui est la spécificité, la singularité et le lourd privilège de l'Occident. [...] On est capable en Occident [...] de dénoncer le totalitarisme, le colonialisme, la traite des Noirs ou l'extermination des Indiens d'Amériques. [...] Il n'y a que l'Occident qui a créé cette capacité de contestation interne, de mise en cause de ses propres institutions et de ses propres idées, au nom d'une discussion raisonnable entre êtres humains » [1996 : 109-111].

¹²⁵ « The concern of moderns are for "naturalness", their nostalgia and their search for authenticity are not merely casual and somewhat decadent, though harmless, attachments to the souvenirs of destroyed cultures and dead epochs. They are also components of the conquering spirit of modernity ».

¹²⁶ L'Unesco reconnaît ainsi dans sa *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* que « les processus de mondialisation et de transformation sociale, [...] font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel » (<http://www.unesco.org>). Son action consiste donc à faire prendre conscience du caractère universel de certaines œuvres dites « immatérielles » en « responsabilisant » les membres de la société civile, mais aussi les états eux-mêmes.

Mais il n'est pas la seule figure de l'altérité qui peut croiser le chemin d'un voyageur du légendaire. En effet, quand il n'est pas loin dans l'espace et dans le temps, l'Autre est au contraire tout proche : il existe dans le cadre d'une relation d'intimité ou de connivence. C'est ce que révèle l'usage suivant du terme « légende » :

« On ne vient pas [à l'hôtel Carlyle de New York] pour se montrer, mais pour s'y cacher, et c'est bien ce qu'avait compris Kennedy qui avait choisi d'y descendre lors de ses passages à New York (le président occupait l'appartement d'un ami, au dernier étage, et, selon la légende, il faussait compagnie à ses gardes du corps en se cachant derrière de grosses lunettes noires pour aller, en short, faire ses courses sur Madison Avenue). » [Le Petit Futé New York, 2005 : 185].

Ici, la légende renvoie à la part intime (et non publique) de l'ancien président des États-Unis. Si ce fragment de l'histoire peut être considéré comme légendaire, c'est qu'il est anecdotique au sens où Procope et Antoine Varillas employaient ce terme ou encore qu'il concerne l'homme tel qu'il démissionne, symboliquement et le temps d'un instant, de sa fonction institutionnelle. Il cesse d'incarner le pouvoir et dit son désir d'être un homme parmi d'autres, un homme semblable à tous les autres. Le légendaire nous fait ainsi clairement entrer dans la sphère du désir, des ruses, et des frustrations humaines, bref de l'intime. Celui qu'il qualifie est, en somme, un être duquel je peux me sentir proche.

En somme, pour en revenir à la question de l'Autre, c'est à des individus qui sont parvenus à sortir ou ne sont jamais totalement entrés dans le champ de gravitation de la « modernité » que j'ai affaire quand on me parle de légendaire en situation touristique. Ce sont là mes Autres touristiques, ceux que je rencontrerai si j'en crois les promesses du guide. Autrement dit, l'Autre, quand il est construit par l'outil légendaire dans les guides dilate ou condense – en tout cas recompose – mon espace proxémique public et quotidien. Lointain, l'Autre est ainsi *traditionnel* ; proche, il est *intime*. Tradition et intimité ne sont pas ici deux figures de l'altérité exclusives l'une de l'autre, mais bien deux aspects, souvent liés, de l'Autre tel qu'il est représenté au moyen des discours légendaires dans les guides.

3.2. Le légendaire et le territoire autre

Ces Autres, ce qui les caractérise notamment tels qu'ils sont représentés à travers le dispositif discursif du légendaire, c'est le rapport qu'ils établissent à leur territoire et qui prend bien souvent le nom de « génie des lieux ».

Le géographe Jean-Robert Pitte définit cette notion comme le sentiment d'une sacralité vis-à-vis des lieux habités ou pratiqués [2010]¹²⁷. Ainsi, le génie des lieux ne désigne pas une spécificité essentielle du territoire considéré, mais le rapport que les hommes entretiennent avec lui. En ce sens, les critiques qui le reconnaissent comme « [l']ether, ou [la] poudre de perlimpinpin, qui par *inspiration* fait que la simple fréquentation d'un lieu vous rend intelligent, créatif, "différent" » [Brunet, Ferras & Théry, 2005 (1992) : 232], ne semblent pas vouloir comprendre que le génie des lieux définit simplement une croyance capable d'instituer un certain type de rapport aux lieux pour ceux qui les vivent.

Cette croyance, bien qu'elle repose sur le sens du sacré, n'est pas nécessairement religieuse [Pitte, 2010 : 16]. Ce qu'elle engage, c'est la reconnaissance d'une grandeur qui dépasse l'homme et de laquelle il participe pourtant. Le génie des lieux nous amène ainsi dans « le domaine de l'ineffable », c'est-à-dire « de ce qui ne se nomme pas. Non par peur ou superstition, mais par conscience de la complexité, du mystère insondable des choses et des êtres » [2010 : 19]. Il est en ce sens un « irréductible » [2010 : 21]. Jean-Robert Pitte précise :

« Il est légitime de s'inquiéter de la montée de l'irrationnel et des idéologies new age dont les dérives totalitaires sont patentes, y compris dans le registre écologique. On ne saurait éprouver d'admiration pour la pensée magique. On doit faire confiance à la science et lui donner des moyens d'explorer l'inconnu. Cela n'empêche pas de reconnaître humblement que la condition humaine et sa place dans l'univers dépassent l'entendement. » [Pitte, 2010 : 20].

En somme, le génie des lieux ne définit pas une représentation animiste ou magique de l'espace (ce qui, sous la plume du géographe, semble être un mal considérable étant donné la volonté de progrès de l'humanité), mais un rapport inspiré, poétique ou encore *enthousiaste* à l'espace habité¹²⁸. Il peut ainsi être compris comme une des modalités qui permet à l'homme de s'approprier son territoire, de l'habiter et d'y instituer sa place.

¹²⁷ Dans cet ouvrage très bref intitulé *Le Génie des lieux* et qui fait figure de credo, Jean-Robert Pitte propose de repenser le projet social de la géographie. Il affirme ainsi que cette science est celle « qui permet de mieux habiter la planète, de mieux en partager les richesses, de mieux vivre ensemble dans la diversité des cultures ouvertes sur l'échange, d'être meilleur citoyen du monde. Elle est l'antidote du choc des civilisations, de la fin de l'histoire et de toutes les peurs millénaristes qui rencontrent tant de succès aujourd'hui touchant au climat, aux pollutions, à la démographie, à l'alimentation, aux religions. Elle concourt à faire prendre conscience que la paix est liée à la prospérité, que celle-ci ne naît que de l'inclination individuelle et collective à se dépasser et donc du bon gouvernement qui en suggère l'utilité et la rend possible. » [2010 : 41]. Il invite donc les géographes à prendre conscience qu'ils n'ont « qu'une fonction et, [...] qu'une seule utilité : révéler le génie des lieux afin d'aider les Hommes à trouver l'harmonie avec eux-mêmes et avec leurs contemporains en quelque lieu qu'ils se trouvent. » [2010 : 33].

¹²⁸ Le mot « enthousiasme » vient du grec ancien et se compose de « en » qui renvoie à l'idée de l'intérieur ou du dedans qu'il s'agisse d'une chose ou d'un être et de « theo » signifiant le divin. Ainsi, l'enthousiasme désigne l'état d'une chose ou d'un être possédé(e) ou habité(e) par le divin. C'est cette possession qui, à l'origine de l'inspiration poétique, permettrait aux poètes de produire leurs œuvres si l'on en croit Socrate dans *l'Ion*. Et pour en revenir au génie des lieux, en somme, celui-ci n'opère – ne peut hypothétiquement opérer – qu'auprès de ceux qui sont précisément inspirés ou enthousiastes.

Il est évident que ce génie des lieux pose en particulier la question du rapport de l'homme à la nature et à la tradition. Pour présenter cette notion, Jean-Robert Pitte commence d'ailleurs par revenir sur le temple d'Ise au Japon en mettant en évidence ce rapport double de l'homme à la nature et à la tradition. Ce temple, situé en plein cœur d'une forêt sacrée et régulièrement visité par l'empereur, est, explique le géographe, habité par la déesse Amaterasu¹²⁹. Il est rebâti à l'identique tous les vingt ans depuis un millénaire et demi sur un espace voisin de celui qui lui aura précédé et qui sera détruit. Le bois utilisé pour reconstruire le temple provient d'une forêt spéciale entretenue à cette fin précise. Il est travaillé de façon permanente par cent soixante charpentiers. En somme, la tradition veut que la déesse Amaterasu soit honorée en pleine nature et que le savoir-faire des hommes lui soit un hommage.

Ce génie, qui semble ainsi engager un attachement à la nature en tant qu'elle est à la fois racine et locale, peut renvoyer à un néoruralisme nostalgique et réactionnaire. Et ce n'est pas un hasard si, dans les années dix-neuf cent dix, Maurice Barrès et sa *Colline inspirée* lui rendirent hommage¹³⁰. Doit-on cependant considérer que le génie des lieux, quand il est reconnu ou désiré, aujourd'hui, procède d'un passéisme traditionaliste ? Le fait que l'on retrouve, d'un guide à l'autre, ce goût et ce désir du génie montre assez qu'il s'agit là d'un lieu commun du discours de la « modernité » et du discours touristique plus précisément, autrement dit que le désir de voir les lieux se peupler de génies est moins politique que culturel.

Quoi qu'il en soit, ce qu'on retiendra, c'est que le génie des lieux définit le rapport que les hommes entretiennent avec l'espace qu'ils habitent ou pratiquent. Ce rapport, les guides aiment à le mettre en évidence (le présupposant sans doute en amont sans recherche empirique qui viendrait le fonder). C'est ce que l'on peut voir dans l'extrait suivant par exemple :

« Notez la pierre sur la gauche du portail [de l'église Saint Mary à Crail] contre le pignon d'une jolie demeure de Market Gate. On raconte que le diable, entré dans une rage folle (Diable sait pourquoi !), lança une énorme pierre depuis l'île de May pour détruire l'église. Il la manqua et le rocher

¹²⁹ Amaterasu est, dans le shintoïsme, la déesse du soleil. La tradition japonaise veut qu'elle soit l'ancêtre des empereurs de la nation.

¹³⁰ Maurice Barrès écrivait, en effet : « Combien de fois, au hasard d'une heureuse et profonde journée, n'avons-nous pas rencontré la lisère d'un bois, un sommet, une source, une simple prairie, que nous commandaient de faire taire nos pensées et d'écouter plus profond que notre cœur ! Silence ! les dieux sont ici. [...] C'est là que notre nature produit avec aisance sa meilleure poésie, la poésie des grandes croyances. [...] Pour l'âme, de tels espaces sont des puissances comme la beauté ou le génie. Elle ne peut les approcher sans les reconnaître. Il y a des lieux où souffle l'esprit. » [1962 (1913) : 72-73].

atterrit devant le portail. Légende, direz-vous ? Mais, fait inexplicable, cette blue stone (plutôt verdâtre d'ailleurs, mais il paraît qu'elle change de couleur avec le temps) ne se rencontre que sur l'île de May. Alors ! » [Le Guide du Routard Écosse, 2008 : 230].

Ainsi, ce qui aux yeux d'un non-initié tel que le touriste n'aura que la pauvre apparence d'une pierre semblable à tant d'autres est perçu par les habitants de la région (c'est du moins ce que dit le guide) comme l'un de ces objets touchés par les génies – ici le diable en personne. Afin de mettre en valeur la spécificité de cette pierre, le guide joue le jeu du scepticisme. Il prétend avoir anticipé les réticences de son lecteur/voyageur relativement à cette intrusion géniale et lui fait porter le chapeau de l'incrédule : « Légende, direz-vous ? Mais [...] ». Mais oui : comment expliquer (autrement ?) la présence d'une pierre dont la couleur change avec le temps et qui devrait se trouver en pleine mer (rendez-vous compte !), à près de dix kilomètres de là... ?

Notons, avec cet exemple, que le guide ne prétend pas créer l'authentique. En effet, il rapporte l'authentique tel qu'il est censé exister dans l'espace qu'il décrit. Le guide affirme ainsi ici que c'est l'Autre qui produit de l'authentique et son scepticisme montre assez la distance qu'il cherche à instituer entre son discours (sa médiation) et cet authentique reconnu comme celui de l'autre. En somme, le guide ne ferait que reconnaître l'authentique de l'Autre.

Quoi qu'il en soit, en construisant cette rhétorique douteuse, le guide définit en même temps deux modalités d'appropriations de l'espace et deux regards différents sur lui. D'une part, l'espace « habité » que les guides décrivent en mobilisant le légendaire et auquel ils insufflent une sorte de supplément d'âme ; d'autre part, un espace qui ne cache rien d'autre que ce qu'il donne à voir. Autrement dit, l'espace du génie, espace enchanté de l'Autre et l'espace duquel provient le touriste, qui par comparaison perd de son enchantement au contact du génie. Il invite le lecteur/voyageur à abandonner sa conception propre de l'espace et de chausser les lunettes du génie pour saisir le territoire autre dans toutes ses dimensions, à la fois spatiales et symboliques.

En somme, ce territoire autre tel qu'il est construit par le guide, c'est avant tout le rapport autre au territoire que construit l'Autre : un territoire qui, lorsqu'il est décrit comme légendaire, se peuple de ces génies qui donnèrent naissance à ces mille et une légendes dont on aime à nous parler dans les guides.

3.3. Le légendaire et l'autre soi-même

Selon l'Équipe MIT, la rencontre de l'Autre et d'un territoire autre invite et réalise la transformation du sujet voyageant. Le touriste serait ainsi un être en « déplacement » [2002 : 92] :

« Le tourisme affecte le soi, on se déplace. [...] La pratique touristique est un acte de formation, de transformation, de déplacement voire de régénération de notre personnalité. Réussies ou ratées, nos vacances nous changeront, nous toucheront au plus profond de notre être. S'opère en quelque sorte un deuil de notre ancienne identité par le déplacement touristique : on sait qui part, mais on ne sait pas qui revient. » [Équipe MIT, 2002 : 92].

Le déplacement n'est donc pas simplement le fait d'un changement de lieu géographique. Il est également un changement de point de vue sur le monde et sur soi-même comme le montre, par exemple, le personnage principal, un français expatrié à Athènes, d'un roman de Don DeLillo :

« Ma vie était pleine de surprises routinières. Un jour je regardais les coureurs de marathon esquiver les taxis près du Hilton d'Athènes, une autre fois, au détour d'une rue d'Istanbul, je voyais un Bohémien mener un ours en laisse. Je commençais à me voir comme un éternel touriste. Cela avait quelque chose d'agréable. [...] »

Un jour, je trouvais en sortant de chez moi les rues pleines d'enfants déguisés. J'ignorais quelle en était la cause, ce que l'on commémorait ainsi. Au centre d'Athènes, il y avait des centaines d'enfants vêtus de costumes très élaborés. Ils se promenaient en donnant la main à leurs parents, ou couraient parmi les pigeons devant le monument aux morts. Des enfants cow-boys, en lutins, en astronautes, en cheiks à la barbe noire, avec des attachés-cases. Je ne demandai à personne ce que cela signifiait. J'étais heureux de ne pas le savoir. Je voulais préserver la surprise en milieu opaque. [...]

Au marché aux fleurs, je vis un prêtre et un diacre sortir de l'église, derrière les éventaires, à la tête d'une procession chargée de croix et divers objets. Le prêtre avait le regard flamboyant et la barbe hirsute, et les gens pouvaient être des pénitents. Ils firent le tour complet de l'église, et retournèrent à l'intérieur.

Être constamment surpris n'était pas la pire chose qui pût arriver à un homme vivant à l'écart du monde. » [DeLillo, 1990 (1982) : 63-64].

Cet expatrié, en voulant maintenir son statut de touriste, semble affirmer qu'être touriste, c'est se donner le temps et les occasions de pouvoir observer des choses qui pourraient pourtant passer inaperçues dans d'autres circonstances. C'est ne pas savoir et se laisser intriguer par les choses et les événements du monde. En se définissant lui-même comme touriste, il cherche donc à travailler son regard sur le monde en tant que celui-ci

révèle sa posture dans le monde. Autrement dit, il tente de se travailler lui-même comme un autre¹³¹.

Ainsi, d'une manière générale et cet extrait le montre bien, pratiquer les altérités, c'est changer de regard ou plutôt construire son « regard touristique », selon l'expression de John Urry (« the tourist gaze » [2008 (1990)]), au contact de dispositifs et de textes qui le travaillent. Le tourisme est donc tout entier une activité de la construction du point de vue sur les objets du monde :

« Les touristes ne se trouveraient pas dans les lieux touristiques uniquement pour consommer, consommer les lieux, mais pour, à travers les lieux, se construire, se reconstruire, évoluer, se transformer. Ils seraient donc dans une disposition particulière par rapport aux lieux où ils prennent place et en cela ils habiteraient pleinement. Le mot est lâché : les touristes aussi habitent les lieux. » [Équipe MIT, 2002 : 102].

Les guides sont là pour travailler l'habiter. Cette dernière notion – l'habiter –, je préfère pour le moment la désigner autrement (il en sera question plus longuement dans la suite du mémoire de thèse). On la remplacera ainsi provisoirement par le terme d'appropriation et on dira que le guide est un dispositif d'aide à l'appropriation des altérités touristiques : l'Autre, le territoire autre et l'autre soi-même.

À l'intérieur de ce dispositif, le légendaire est un des éléments qui permet d'orienter l'appropriation : il nomme les altérités, les rend visibles et manipulables. Ce légendaire que l'on retrouve d'une destination à l'autre, d'un guide à l'autre, semble ainsi participer pleinement de la définition des manières touristiques de s'approprier les lieux, les choses, les êtres et les objets du monde en général. Il apparaît comme un opérateur de compréhension et d'interprétation des altérités. Il permet ainsi au lecteur/voyageur de situer ces dernières par rapport à lui et de se situer en retour. Il lui permet de comprendre leurs différentiels en travaillant leur authenticité. C'est en ce sens que l'on peut parler du guide en général et du légendaire en particulier comme des « passeurs d'altérités » [2002 : 142-154] :

« Le guide est comme tous les passeurs d'altérité, un moyen pour accéder au tourisme. Celui-ci n'impose rien, tout est suggéré : le guide propose, le touriste dispose, même si la commodité consiste

¹³¹ Bien qu'il mette en évidence les aspects positifs de la pratique touristique reconnue comme telle, notons que le narrateur rappelle cependant que cette pratique s'inscrit dans un univers de représentations péjoratif et dégradant : « Le tourisme est la bêtise en marche. On s'attend à ce que vous soyez bête. Le mécanisme entier du pays d'accueil est réglé en fonction de la stupidité d'action du voyageur. On circule dans un état d'hébétéude, les yeux rivés sur des cartes pliantes illisibles. On ne sait pas comment parler aux gens, comment se rendre d'un endroit à un autre, ce que représente l'argent, l'heure qu'il est, ce qu'il faut manger et comment le manger. La bêtise est la norme. » [1990 (1982) : 63]. Le changement de regard que le tourisme rend possible serait donc intimement lié à la bêtise qui l'accompagne et le caractérise.

souvent à aller dans les lieux que le guide a indiqués. Inversement, bien des restaurants, hôtels et commerces signalent, par des panneaux, qu'ils figurent dans tel ou tel guide (ou qu'ils ont figuré). »
[Équipe MIT, 2002 : 152].

Le guide serait ainsi un dispositif de re-présentation des valeurs, des pratiques ou encore des imaginaires de l'univers du tourisme en général et de la médiation touristique imprimée en particulier. Il se livre comme une porte d'entrée vers la pratique située du tourisme. Et il est à ce point expert en la matière que, comme le note l'équipe MIT, les professionnels du tourisme n'hésitent pas à signaler leur présence dans tel ou tel guide. En somme, le guide de voyage est un dispositif de la passation de pratiques, de valeurs et de représentations destinées à aider le lecteur/voyageur à s'appropriier les altérités en situation touristique.

Mais limiter le guide et le légendaire à cette passation tout entière dévouée à la navigation dans l'espace visité ou à visiter et à l'appropriation des êtres qui peuplent cet espace, c'est passer à côté d'un autre aspect fondamental du guide et donc d'une fonction du légendaire dans ce type de dispositif. En effet, le guide n'est pas seulement un dispositif de la passation de pratiques et de valeurs en situation touristique, il est également un dispositif de la passation de discours en situation socioculturelle, plus généralement, comme on va le voir à présent en revenant sur les spécificités matérielles de l'objet « guide de voyage ».

CHAPITRE 8. LA PASSATION DES DISCOURS DANS LES GUIDES DE VOYAGE

En novembre 2009, Umberto Eco était invité par le musée du Louvre à organiser un programme de manifestations (conférences, expositions, lectures publiques ou encore concerts) sur un sujet de son choix. Son intérêt s'est porté sur la liste. Il avait entrepris des recherches et approfondi celles qui lui avaient inspiré cette idée puis finit par rassembler quelques propositions sous la forme d'un ouvrage intitulé *Vertige de la liste* [2009]. Dans la préface de ce livre, l'auteur ébauche une première définition de la liste : cet objet oscillerait, selon lui, entre « une poétique du "tout est là" » et « une poétique de l'"et cætera" » [2009 : 7].

Cette façon d'appréhender la liste est particulièrement intéressante car elle met en évidence le jeu communicationnel de l'objet : il se livrerait dans une complétude matérielle, mais n'exclurait pas, pour autant, la possibilité logique et poétique de se voir complété, étoffé, ou encore enrichi. C'est donc d'abord dans cette tension entre le fini et l'infini qu'il faut saisir la liste.

Selon Umberto Eco, deux types de listes peuvent être identifiés : celles qu'il qualifie de « poétiques » et celles qu'il qualifie, en opposition aux premières, de « pratiques » [2009 : 113]. On trouve, parmi les premières, l'encyclopédie chinoise de Jorge Luis Borges dont il a été question plus haut, mais aussi la description par Homère du bouclier d'Achille, ou encore des œuvres plastiques telles que les « galeries » de Giovanni Paolo Pannini ou bien la *Crucifixion et apothéose des dix mille martyrs de mont Ararat* de Vittore Carpaccio¹³². Ce qui les caractérise, c'est qu'elles procèdent d'un processus de création au cours duquel, et à l'issue duquel, s'éprouve le vertige sonore et/ou visuel de l'énumération. Quant aux listes dites « pratiques », l'auteur les définit au moyen d'une succession d'exemples :

« L'exemple type de la liste pratique, c'est la liste des courses, des invités d'une fête, le catalogue d'une bibliothèque, l'inventaire des objets dans un lieu quelconque (bureau, archives, musée), l'énumération des biens dans un testament, une facture de marchandises à payer, la carte d'un restaurant, le recensement des sites dans un guide touristique, jusqu'au dictionnaire qui enregistre toutes les entrées du lexique d'une langue donnée. » [Eco, 2009 : 113].

¹³² Le principe d'énumération qui caractérise la liste ne serait pas le propre, selon Umberto Eco, du langage. On le rencontrerait ainsi dans de nombreux textes mais aussi dans des objets plastiques ou encore sonores comme le sont les litanies.

Le guide de voyage serait donc, si l'on en croit la définition qu'en propose Umberto Eco, un dispositif qui réalise une écriture de la liste pratique. À la fois fini et infini, il donnerait ainsi à voir une représentation spécifique de l'espace de visite qu'il entend médiatiser. L'objectif de ce chapitre est de valider cette proposition et de tenter de comprendre ce qu'elle implique pour le guide en tant que dispositif composé d'écritures, mais aussi pour l'espace qu'il représente comme pour la relation qu'il cherche à instituer entre lui et son lecteur/voyageur. L'idée que je souhaite défendre est que le guide déploie bien une écriture de la liste qui garantit une passation de discours touristique entre lui et son lecteur/voyageur.

Dans un premier temps, je validerai l'hypothèse selon laquelle le guide s'apparente à une liste en insistant non pas sur le point de vue poétique développé par Umberto Eco, mais sur la matérialité « tabulaire » du dispositif [Vandendorpe, 1999]. Je montrerai alors que le guide construit un espace composé d'unités et à l'intérieur duquel le lecteur/voyageur peut déambuler à sa guise. Le terme d'espace renverra ici à deux réalités : celle du territoire médiatisé, mais surtout celle du volume de l'ouvrage. En somme, le guide chercherait à s'imposer comme un livre dont le lecteur/voyageur serait le héros en déployant un champ de possibles narratifs (définis à la fois du point de vue de la pratique manuelle de l'ouvrage comme de la pratique piétonnière du territoire). Enfin, je montrerai que l'anticipation d'un récit à venir est constitutive des représentations actuelles du voyage en général et en particulier tel qu'il est construit par les guides. Autrement dit, que la production de discours participe pleinement de l'exercice touristique et que les guides travaillent cette production de sorte qu'ils peuvent être définis comme des dispositifs de la passation de discours. Je veillerai, dans ce dernier point, à préciser la place qu'occupe le légendaire dans ce processus de la passation de discours¹³³.

¹³³ Ce chapitre repose en grande partie sur les résultats d'analyses sémiotiques et discursives menées dans le cadre de ma recherche de Master 2. Ces analyses portaient sur une partie du corpus de la thèse, à savoir sur les sept guides de New York.

1. PRATIQUES DE LECTURE ET PRATIQUES DE VISITE

Quand on parle d'écriture, la liste est avant tout un objet textuel, au sens large. Elle peut être ainsi composée d'éléments linguistiques, comme dans le cas de l'encyclopédie chinoise de Jorge Luis Borges, ou d'éléments iconiques, comme dans le cas des galeries de tableaux de Giovanni Paolo Pannini. Dans tous les cas, elle doit d'abord être comprise comme un dispositif spatial. Ainsi, si l'on souhaite montrer que les guides de voyage travaillent une écriture de la liste, il convient de les considérer du point de vue de leur spatialité. C'est ce que je me propose de faire dans cette première sous-partie en analysant l'économie spatiale du guide comme livre afin de montrer qu'elle peut être définie comme liste.

Dans un premier temps, je reviendrai sur la matérialité du guide en tant qu'ouvrage spécifique. Ensuite, je montrerai que ce qui régit la distribution du texte dans le guide, c'est ce que Christian Vandendorpe appelle la « tabularité », c'est-à-dire le principe de l'assemblage graphique discontinu d'unités d'informations [1999]. Enfin, je tenterai de prouver que la tabularité, quand elle permet, dans les guides, d'accumuler des objets que l'on peut substituer les uns aux autres, produit ce qu'on appellera « une écriture de la liste ». L'objectif de cette première sous-partie sera ainsi d'identifier quelques spécificités matérielles du guide afin de voir comment l'espace à visiter est représenté depuis le texte et de comprendre, par la suite, le type de rapport que le texte institue entre le lecteur/voyageur et l'espace représenté d'une part et d'autre part ce même lecteur/voyageur et le guide lui-même.

1.1. *Le guide est un livre*

Sandrine Prod'homme le montre : on ne doit pas considérer que le guide renseigne uniquement sur l'espace qu'il cherche à représenter [2005]. Il est également (et peut-être avant tout) un livre. C'est ce qu'a également révélé l'historienne Catherine Bertho Lavenir dans son ouvrage *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes* qui se propose de réaliser « une médiologie du voyage » [1999 : 13]. L'auteur montre ainsi que l'histoire du tourisme procède à la fois des changements techniques (notamment quand ils sont liés aux transports) et des écritures du voyage qui comprennent récits, relations et guides de voyage ; autrement dit, de la « roue » et du « stylo » considérés ici d'un point de vue métonymique¹³⁴.

¹³⁴ L'auteur définit son projet en ces termes : « Dans l'histoire du tourisme, écrire, c'est faire et rouler, c'est dire. Faire du vélo, seul ou en groupe, c'est affirmer aux passants, aux riverains, aux spectateurs qu'il est bon pour le corps, la santé ou la patrie d'explorer les routes du pays. Écrire pour les revues le récit de son expérience, c'est agir pour faire des émules, protéger un monument ignoré, convaincre les pouvoirs publics de réparer une route. Au fil des voyages, les façons de faire s'élaborent au gré des changements techniques et des séductions successives. Au fil des récits, elles se proposent comme façons d'être. C'est cette histoire que l'on veut raconter. » [1999 : 13].

Le stylo dont elle parle, c'est plus généralement le texte ; ce dispositif à la fois éditorial et poétique. Elle montre ainsi, à propos des guides du XIX^e siècle, que les changements techniques ont accompagné et ont été accompagnés par des transformations scripturaires. Avec l'arrivée puis l'expansion des chemins de fer, les guides ont cessé de ressembler aux récits de voyage (implication de l'auteur qui donne à lire ses opinions et impressions personnelles, ouvrages parfois volumineux et lourds, titres peu nombreux comme dans le *Guide du voyageur en Suisse* publié par l'anglais Johan Ebel en 1793). Commence alors une lente transformation qui les fera aboutir aux ouvrages dont nous sommes aujourd'hui familiers (énonciation de plus en plus impersonnelle, collections spécialisées, volumes composés d'informations dites « pratiques » – horaires, tarifs, etc. –, prétentions de plus en plus exhaustives, et présence de plus en plus systématique du paratexte – titres, étoiles, graissage, etc.). En effet, le tourisme commence à s'industrialiser et les guides cherchent à s'adresser à un public de lecteurs/voyageurs plus large¹³⁵.

Ce qu'on retiendra de l'approche de l'historienne, c'est qu'elle prend en compte la matérialité éditoriale des guides pour mieux comprendre l'univers du « stylo » (des écritures touristiques), celui de la « roue » (des techniques liées à l'activité touristique) et, ainsi, celui du tourisme tout entier. Sur un plan général, la recherche de Catherine Bertho Lavenir confirme qu'il faut savoir questionner la matérialité des dispositifs touristiques pour pouvoir en saisir la complexité. En suivant cette idée et en l'appliquant aux guides de voyage, je propose ici d'identifier certaines caractéristiques de la matérialité du texte considéré.

Commençons d'abord par rappeler que le guide fait partie de ce qu'on a appelé plus haut la « littérature utilitaire ». C'est-à-dire, selon les termes de Jean-Michel Adam, celle qui « dit de [faire] et comment faire » [Adam, 2001]. Ce qui caractérise ce genre de « littérature », c'est le fait qu'elle construise

« une représentation discursive (plus ou moins complète) d'une transformation d'un état de départ opérée, sur injonction, recommandation ou conseil d'un scripteur, par le lecteur-destinataire sur un objet du monde (recette, notice de montage) ou sur lui-même (suivre un conseil ou pour un guide "faire" le

¹³⁵ Il est à noter que si Catherine Bertho Lavenir montre que les changements techniques ont modifié les guides, elle montre également que ces derniers ont largement participé à l'élaboration de l'industrie touristique : « Du fait même de leur généralisation, les guides vont contribuer à transformer la pratique du voyage. Ils vont renforcer et surtout figer la sélection des endroits qui "méritent" d'être vus. D'autre part, les guides reflètent, diffusent et légitiment une philosophie du voyage : ils permettent à leurs lecteurs d'éviter des pertes de temps et d'argent. Les guides touristiques rationalisent et rentabilisent le déplacement. Accroissant la vitesse du voyageur – qui, par exemple, perd moins de temps dans les correspondances – ils renforcent la productivité du voyage. Enfin, les guides, en formalisation les attentes des voyageurs, poussent les compagnies de chemin de fer à adapter leur offre et les hôtels à normaliser leurs prestations. [...] Les grandes collections de guides contribuent, enfin, à standardiser l'expérience du voyage en rendant plus étroites les curiosités du voyageur. » [1999 : 62].

Mont-Blanc, la Sicile ou Florence). Cette transformation, qui doit mener à un nouvel état, ne peut s'accomplir qu'au moyen d'une suite plus ou moins longue d'actions programmées » [Adam, 2001 : 12].

Ainsi le guide, sous la forme d'un livre agençant une certaine programmation, se proposerait d'amener le lecteur/voyageur d'un point à un autre. Il lui permettrait, en somme, de se « déplacer » comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Cependant, il me semble que le changement d'état ne se joue pas uniquement, en ce qui concerne les guides, dans le voyage, dans ce déplacement géographique qui permettrait au lecteur/voyageur de repenser son rapport au monde. En effet, il a également trait à la lecture. Autrement dit, le guide n'est pas seulement un dispositif de médiation qui dit de voyager et comment voyager, mais il est aussi un dispositif réflexif qui dit de lire et comment lire, ou plutôt qui dit qu'il doit être lu et qui dit comment il doit l'être.

Tout guide de voyage serait ainsi un double guide : en même temps qu'il s'applique à donner des outils performants en vue d'une navigation dans l'espace de visite, il propose également des outils performants en vue d'une navigation dans l'espace de lecture. Les outils les plus évidents de cette dernière fonction du guide sont sans aucun doute les sommaires et les index qui présentent et répertorient les informations délivrées sur l'espace de visite. Mais il en existe bien d'autres : les titres et les légendes, les polices et leurs traitements (gras ou italique) qui indiquent la nature ou encore la fonction du texte.

Certains guides vont même jusqu'à proposer des rubriques qui expliquent comment le guide peut être lu. C'est le cas du Guide Bleu de Grande-Bretagne où l'on apprend par exemple, dans la rubrique intitulée « comment utiliser ce guide » présente sur les deux rabats de la première et de la dernière de couverture, que la carte « que voir » du guide « signale les principaux sites touristiques », ou encore que, contre toute attente, « l'index (en fin de volume) permet l'accès rapide aux noms de lieux cités dans le guide » [1994 : quatrième de couverture]. Le Guide Vert de New York propose lui aussi une section « Votre guide » à la huitième page de l'ouvrage qui renseigne sur les différentes rubriques du guide. On y apprend ainsi que « la carte des promenades et principales curiosités de Manhattan permet de situer les principaux monuments du plus important des cinq *boroughs* new-yorkais et de localiser les promenades (précédées de leur numéro) autour desquelles s'organise le guide » [2005 : 8]. Cette précision renseigne non seulement sur la fonction de cette carte, mais également sur une des modalités de manipulation de l'ouvrage : quand le lecteur/voyageur en viendra à

vouloir se promener dans l'un des vingt-trois quartiers identifiés par le guide, il naviguera entre la partie consacrée à ces quartiers et la carte en début d'ouvrage pour mieux (se) localiser et déambuler dans l'espace de visite.

D'une manière générale, on peut affirmer que le guide anticipe aujourd'hui très clairement ce qu'il identifie comme sa propre pratique de lecture au moyen d'outils divers. Il n'est pas en ce sens qu'une simple « banque de données » selon l'expression d'Axel Gryspeerdt [1994 : 20]. Il est cette « banque de données » et il est aussi son propre mode d'emploi ou son propre programme d'usage. Ce qu'il médiatise, c'est donc un espace touristique à visiter mais aussi un espace touristique à lire. Il est ainsi fondamental de tenir compte de la matérialité de l'ouvrage dans son ensemble pour comprendre la façon dont il construit sa représentation du voyage et du tourisme. En effet, dès lors qu'il implique une pratique de lecture venant compléter la pratique de visite, le guide fait du tourisme une pratique composite.

À partir de là, une question peut se poser : si voyager c'est pratiquer le « manuel » et déambuler dans l'espace à visiter, comment ces deux pratiques s'organisent-elles l'une vis-à-vis de l'autre ? Comment peut-on spécifier leur complémentarité ? Pour répondre à cette question, je propose, dans un premier temps, d'identifier plus en détail les caractéristiques du livre « guide de voyage ».

1.2. La tabularité dans les guides

Ce qui distingue en partie les récits de voyage des guides, c'est le rapport aux espaces qui s'y joue : l'espace à visiter comme l'espace du volume. Dans le premier cas, l'auteur relate bien souvent son périple en suivant la chronologie de ses expériences. Ainsi, le lecteur suit pas à pas, dans le temps et dans l'espace du livre, l'itinéraire réalisé par celui qui l'a écrit. Et d'une manière générale, même quand cette chronologie est rompue par la narration, le récit de voyage se donne à lire à la façon d'un roman, c'est-à-dire selon une organisation graphique « linéaire » du texte dans l'espace du volume. Dans le cas des guides, ce n'est plus à la linéarité que nous avons affaire, mais à ce que Christian Vandendorpe appelle la « tabularité ». Pour mieux expliquer de quoi il s'agit, je souhaite revenir d'abord sur la définition qu'il propose de la linéarité. Selon l'auteur, cette dernière peut se définir comme « une série d'éléments qui se suivent dans un ordre tangible ou préétabli. Parfaitement exemplifiée par la succession des

heures et des jours, elle relève essentiellement de l'ordre du temps, mais s'applique aussi à un espace réduit aux points d'une droite » [1999 : 41].

Ainsi, la linéarité engage une représentation spécifique de la lecture au cours de laquelle « le lecteur prélève des indices sur la page au fur et à mesure qu'il avance, en suivant le fil du texte ligne après ligne » [1999 : 41]. Il ne s'agit pas ici de dire que tout lecteur procède nécessairement de façon linéaire quand il se trouve devant ce genre de dispositifs, mais plutôt d'affirmer que, dans le cas des récits de voyage par exemple, le modèle de l'écriture convoque un certain programme de lecture qui voudrait que le texte soit lu selon une logique cursive qui va du début à la fin du volume¹³⁶.

Quant à la tabularité, il s'agit d'un principe d'écriture et donc d'un programme de lecture représenté totalement différent. Toujours selon Christian Vandendorpe, elle désigne « la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet » [1999 : 41].

La tabularité peut donc se définir comme une mise en page visuellement éclatée ou du moins fractionnée faisant intervenir une pluralité de blocs d'information, ou une combinatoire d'unités distinctes, dans l'espace de lecture. Le texte tabulaire « forme ainsi une mosaïque que le lecteur pourra aborder à son gré » [1999 : 42]. C'est précisément ce principe d'écriture que l'on retrouve dans les guides de voyage aujourd'hui.

Tous organisent leur espace de visite par rubriques et sous-rubriques. Certains choisissent des rubriques correspondant à des quartiers new-yorkais (Chelsea, SoHo, Central Park, etc.) et des sous-rubriques correspondant à des fonctionnalités de certaines espaces (se restaurer, visiter, dormir, etc.) comme c'est le cas du Routard par exemple et d'autres font l'inverse, comme c'est le cas du Lonely Planet. Mais pour tous, le résultat est le même : ils organisent des unités spatiales singulières qui représentent, du point de vue scripto-visuel, une unité d'expression sous la forme d'un paragraphe. Ainsi, dans la sous-rubrique « Visiter »

¹³⁶ Je crois qu'il est important d'insister sur les limites de la « linéarité » en précisant qu'elle définit une représentation d'un programme possible de lecture et non la pratique de lecture elle-même. « Les droits imprescriptibles du lecteur » de Daniel Pennac, notamment « le droit de sauter des pages », « le droit de relire » ou encore « le droit de ne pas finir un livre » nous montrent d'ailleurs que lire, ce n'est pas nécessairement suivre de façon cursive le texte et que l'on peut procéder autrement [1992]. Mais il faut également remarquer, que si Daniel Pennac plaide en faveur de ces droits, c'est qu'il existe bien, quelque part, une représentation de ce que doit être la lecture qui définit cette dernière comme une pratique d'effeuillage, pour ainsi dire, des pages d'un ouvrage les unes après les autres jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus, dans la stricte logique de leur succession. Cette représentation, c'est celle qui est construite implicitement par les textes dits « linéaires ».

dans le Midtown new-yorkais du Petit Futé, se succèdent des paragraphes sur l'American Folkl Art Museum, Bryant Park, Carnegie Hall, Chrisite's, etc. Chacun de ces éléments se donne à voir et à lire sous la forme d'une unité qui se distingue de celle qui la précède et de celle qui lui succède le plus souvent au moyen d'un titre qui l'introduit et d'un saut de ligne qui la conclut. À ces petits fragments de textes viennent parfois s'ajouter des marges, des encadrés ou encore des photos (comme dans le Guide Bleu, le Lonely Planet, le Routard ou bien le Guide Vert) mais aussi les index, les sommaires, ou encore les entêtes et pieds de pages.

Le guide Voir est sans doute l'un des exemples les plus évidents de cette écriture tabulaire. En effet, ces « guides qui montrent ce que les autres racontent » (comme on peut le lire en quatrième de couverture) travaillent volontiers à partir de l'unité de la double page : au centre, des représentations en trois dimensions des unités à visiter (édifices, régions, parcs, etc.) ; le texte vient commenter l'illustration au moyen de flèches ; on a ainsi l'illustration et tout autour, sous la forme d'une constellation, le texte auquel s'ajoutent des photographies ou des légendes. Pour ce guide, il s'agit de localiser d'abord l'unité d'espace sur laquelle on souhaite avoir une information pour ensuite aller chercher cette information. C'est donc l'illustration centrale qui gouverne l'économie et la distribution du texte dans l'espace de la double page. Et c'est elle aussi qui organise la pratique de lecture qui ne peut se réaliser que de façon tabulaire.

En somme, si l'on peut parler de tabularité pour les guides de voyage, c'est qu'ils travaillent « le déploiement dans l'espace et la mise en évidence simultanée de divers éléments susceptibles d'aider le lecteur à en identifier les articulations et à trouver aussi rapidement que possible les informations qui l'intéressent » [Vandendorpe, 1999 : 65]. Ainsi, le texte des guides est caractérisé par sa profonde fragmentation. Il se compose de petits objets éditoriaux (paragraphes, gloses et encadrés, index, sommaires, etc.) qui travaillent la discontinuité du texte dans l'espace d'expression global segmenté en pages ou doubles pages¹³⁷.

¹³⁷ Selon Christian Vandendorpe, ce serait d'ailleurs le propre de tous les ouvrages dits « de consultation » en ce sens que ceux-ci doivent s'employer à mettre en relief « divers éléments d'information, ce qui permet au lecteur de les sélectionner et de les lire dans l'ordre qui l'intéresse » [1999 : 43]. Ainsi, par exemple, « l'encyclopédie et le dictionnaire étant par excellence des ouvrages de consultation, ils n'appellent pas une lecture linéaire, dans la mesure où l'on entend par là une lecture qui irait de la première à la dernière page » [1999 : 45].

1.3. L'écriture de la liste et l'asyndète

On vient de mettre en évidence que les guides peuvent se définir, du point de vue de leur matérialité, comme des espaces d'accumulations d'objets textuels disjoints. Il convient donc à présent de qualifier le type de rapport que ces objets entretiennent les uns avec les autres dans l'espace de l'ouvrage, de comprendre ainsi le type d'espaces de visite mais aussi le type de pratiques qu'ils représentent.

En décembre 1998, s'est tenu à l'université Paris VII-Denis Diderot un colloque intitulé *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages* qui portait, comme son nom l'indiquait, sur les guides de voyage. Le géographe du tourisme Rémy Knafo fut chargé d'introduire l'un des quatre ateliers thématiques intitulé « Espaces régionaux, espaces touristiques » [2000 : 473-474]. Il définit alors deux figures de la représentation spatiale à l'œuvre dans les guides : celle de l'« archipel » et celle du « réseau » :

« Si les guides parlent volontiers d'espace, au sens d'aire, en fait, leur contenu ne porte généralement que sur des lieux présentés soit sous la forme d'une simple collection que la figure de l'archipel peut permettre de décrire, soit sous la forme d'itinéraires et c'est alors la figure du réseau qui s'impose. »
[Knafo, 2000 : 473].

Le réseau, c'est, comme le souligne Rémy Knafo, la figure qui émerge des « itinéraires » dans les guides, des « promenades » ou de toute autre forme de consommation de l'espace reposant sur le principe d'une succession explicite, à la fois spatiale et temporelle. Quant à la figure de l'archipel, c'est elle que l'on rencontre par exemple dans les rubriques ayant pour fonction de proposer des restaurants dans tel ou tel quartier de New York. La ville devient alors un espace uniforme duquel émergent quelques « îlots » nutritifs. Ainsi se définissent d'un côté, le réseau, cet espace composé de lignes ou de circuits qui s'entrecroisent ; de l'autre, l'archipel, cet espace composé d'une somme de points ou d'objets qui, d'un certain point de vue, sont semblables les uns aux autres. Ces deux figures de la représentation de l'espace sont, en réalité, deux figures du texte, et en tant que telles, elles donnent à voir deux types de lectures possibles du guide.

Revenons d'abord sur le réseau. Il définit la possibilité de choisir des unités à l'intérieur d'un espace de sorte qu'un parcours émerge à partir de la succession de pratiques localisées. Le parcours ne définit pas seulement ici la pratique de l'espace de visite ; il définit également la pratique de l'espace du livre, c'est-à-dire la lecture. En effet, entre les différents

éléments distribués dans l'espace d'expression du guide (marge, encadré, corps de texte, titre, index, etc.), le lecteur/voyageur est amené à produire une lecture ayant pour figure celle du réseau. L'archipel est aussi, tout comme le réseau, une figure de la lecture du guide : c'est celle que l'on rencontre quand on saute d'un paragraphe à l'autre pour trouver le musée ou le quartier que l'on va visiter, le restaurant où l'on va dîner, le bar où l'on va s'enivrer.

Ce qui distingue avant tout ces deux figures du texte et de la lecture, c'est que la première fonctionne, du point de vue du texte, sur le principe de la combinaison des unités pratiquées (qu'elles soient celles de l'espace à visiter ou celles de l'espace de lecture) quand la seconde travaille celui de la substitution des unités considérées. Prenons un exemple pour illustrer, d'abord, la première : le Guide Vert propose un programme de promenades à réaliser en quatre jours ; au cours de la première journée, le lecteur/voyageur peut aller « du Rockefeller Center à Broadway » (c'est le nom de la promenade) en visitant le centre dans la matinée, en déjeunant « dans le secteur Midtown », puis en faisant une « excursion en bateau autour de Manhattan avec la Circle Line » dans l'après-midi, avant de finir son périple à « Broadway – Times Square » [2005 : 20]. Il s'agit ainsi de « voir » Manhattan à partir de plusieurs points de vue, pratiques, ambiances, qui, associés, donnent une première image du plus connu des boroughs new-yorkais. Il peut par ailleurs décider de poursuivre sa visite sur deux, trois ou quatre jours pour pouvoir accéder à une compréhension plus « complète » de la ville. En ce sens, on peut dire que, dans cette promenade, les lieux et les jours s'enchaînent les uns aux autres suivant le principe de la complémentarité.

Prenons un autre exemple pour illustrer le principe de la substitution qui caractérise la figure de l'archipel. Le guide Lonely Planet de New York propose une rubrique consacrée aux promenades dans la ville. Il en recense huit qui se répartissent par quartiers (Lower Manhattan, Greenwich Village, Central Park ou encore Harlem) [2005 : 153-170]. Le lecteur/voyageur peut ainsi choisir la ou les promenade(s) qu'il accomplira en suivant le guide. Celles-ci existent les unes par rapport aux autres, à l'intérieur de l'ouvrage, dans un rapport de substitution au sens où il s'agit d'objets de même nature (promenades) et isolables (elles sont travaillées de façon autonome). Mais ce n'est pas tout : ces promenades ne sont qu'une modalité de prise de contact avec la ville. Le chapitre précédent, lui, propose de découvrir New York « par quartiers » et se présente sous la forme de paragraphes distincts les uns des autres qui recensent les « choses à voir » [2005 : 77-152]. Autrement dit, le lecteur/voyageur peut choisir de suivre les promenades du guide ou d'organiser son propre

parcours sur la base des informations présentées dans le chapitre « New York par quartiers ». Ainsi, ces deux modalités de médiation de l'espace se situent elles aussi sur un rapport de substitution.

La substitution correspond en réalité au souci du guide de proposer à son lecteur/voyageur des *alternatives*, c'est-à-dire un champ de pratiques possibles. Or, c'est cette logique qui prédomine dans les guides même quand l'espace est itinéraire ou réseau. Dans le Guide Vert, on peut ainsi lire à propos des promenades proposées : « Les programmes suivants constituent des canevas adaptables par chacun selon ses possibilités et ses centres d'intérêts. » [2005 : 18]. En somme, l'écriture et la médiation de l'espace qui prennent forme dans la figure du réseau ne sont qu'une alternative dans la figure plus générale de l'archipel.

D'une manière générale, c'est l'accumulation des choses qu'« il faut avoir vues ou faites », pour ainsi dire, qui organisent l'écriture et conséquemment la représentation de la pratique de lecture dans les guides. C'est déjà ce que notaient Roland Barthes et Jules Gritti dans les années cinquante et soixante. Et c'est aussi ce qui nous permet d'affirmer aujourd'hui que l'écriture de l'espace dans les guides est gouvernée par le rassemblement d'objets disjoints et interchangeables du point de vue logique puisqu'ils ont la même nature touristique : ce sont des « choses à voir ». En ce sens, la figure de l'archipel situe les objets sur un plan d'équivalence paradigmatique. Cette équivalence est d'ailleurs, bien souvent, sémiotisée comme c'est le cas dans le Guide Bleu qui, pour présenter ses unités d'informations, utilise des puces mettant ainsi en évidence la fragmentation du texte (et donc de l'espace qu'il représente). Par opposition, on dira que la figure du réseau situe les objets qu'elle médiatise sur un plan syntagmatique défini par la logique de la complémentarité.

Or, selon Christian Vandendorpe qui, bien avant Umberto Eco, s'était déjà intéressé à la liste, on peut définir cet objet comme une réalité qui n'accueille « que des éléments de même nature et situés sur un axe d'équivalence paradigmatique » [1999 : 128]. Ainsi, la figure de l'archipel met en évidence le principe d'écriture qui régit l'économie du texte dans les guides : celui de la liste.

Christian Vandendorpe explique que ce qui lie les éléments les uns aux autres dans une liste du point de vue logique, c'est le fait qu'ils existent ensemble dans un espace d'expression commun, soit leur simultanéité ou co-présence. Autrement dit, si l'on considère

les guides comme des systèmes de listes, il faut nécessairement les concevoir comme des systèmes de savoirs régis par un principe de la co-présence, soit des systèmes dans lesquels les informations sont liées les unes aux autres par le simple fait de leur simultanéité à l'intérieur d'un même niveau hiérarchique d'information. N'est-ce pas là, précisément, ce que l'on a mis en évidence en revenant sur la logique de l'alternative dans les guides ? Ainsi, on peut dire que le texte dans les guides de voyage est fragmentaire et pour penser correctement l'écriture et l'espace dans le guide de voyage, il faut nécessairement tenir compte des spécificités de sa structure qui, par un principe d'inscription et de désignation, organise l'espace de visite depuis l'unité d'expression : un espace de la fragmentation scripto-visuelle régi par un système de la co-présence des fragments d'espaces.

Par ailleurs, Christian Vandendorpe précise :

« [La liste] est incapable de traduire les rapports parfois très subtils, que marquent les centaines de connecteurs de coordination ou de subordination : rapport de cause (car, vu que, comme, etc.), de condition (si, pourvu que, etc.), d'opposition et de concession (mais, bien que, malgré, en dépit de, au lieu de, etc.), de conséquence (donc, de sorte que, etc.), de temps (quand, dès que, etc.), de but (afin de, pour que, etc.), de transition (or, donc, etc.), de comparaison (comme, etc.), de restriction (or, donc, etc.). Or, ce sont ces connecteurs qui font la richesse d'une argumentation et qui permettent de communiquer au lecteur des configurations cognitives nuancées et complexes. Sans eux, la liste ne peut que fonctionner sur un plan informatif, sans possibilité de construire un discours complexe ou de créer un univers narratif. » [Vandendorpe, 1999 : 129].

En somme, les guides de voyage seraient comme les asyndètes de Michel de Certeau : ils procèdent à la « suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes » en pratiquant « l'ellipse des lieux conjonctifs » [1990 (1980) : 153] et en ce sens seraient privés de narrativité. C'est ce que je veux montrer dans la sous-partie suivante. Il faudra cependant nuancer cette proposition, car ainsi énoncée, elle n'est pas tout à fait juste : on précisera alors qu'un récit se joue dans les guides et même s'il prend la forme d'un possible récit à venir, il est déjà en germe (ou programmé) à l'intérieur de ce type de dispositifs touristiques.

2. LE GUIDE DE VOYAGE COMME LIVRE DONT LE LECTEUR/VOYAGEUR EST LE HEROS

On vient de le voir, l'écriture du guide de voyage peut être considérée comme une grande asyndète en ce sens qu'elle soustrait du document les termes de liaison qui permettraient d'assurer une conjonction explicite des unités scripto-visuelles entre elles (et donc des unités d'espace à visiter que ces dernières représentent). On peut donc dire que, du point de vue du guide, ce serait au lecteur/voyageur de réaliser ces espaces conjonctifs permettant de naviguer d'une unité scripto-visuelle à l'autre (et donc d'une unité d'espace à visiter à l'autre). Le lecteur/voyageur aurait donc un rôle déterminant : celui d'avoir à produire du parcours ou de la circulation à l'intérieur de l'espace du livre et de l'espace à visiter. Ce qui peut sembler ici un truisme est au fond primordial car c'est ce qui permet de mettre en évidence le fait que le guide d'aujourd'hui cherche à s'imposer comme un livre dont le lecteur/voyageur est le héros et confirme, en ce sens, l'idée selon laquelle les guides ont transformé leur « contrat de communication » qualifiant le voyage, non plus comme une pratique de la réitération, mais comme un espace de création.

Dans un premier temps, je montrerai que le lecteur/voyageur occupe une place fondamentale dans les procès de l'écriture des guides : il en est représenté comme le *sujet*, c'est-à-dire qu'il est celui pour et par qui l'espace « arrive ». En ce sens, et ce sera le deuxième temps de cette sous-partie, il doit être considéré comme un véritable actant du voyage. Cette notion nous amène à nouveau, mais dans une perspective différente de celle de la deuxième partie de ce mémoire de thèse, à la notion de récit. Ainsi, dans un troisième et dernier temps, je montrerai que le guide de voyage représente le lecteur/voyageur comme le héros d'un récit à venir, ou plus précisément à la fois comme héros et faiseur de récits. L'objectif de cette sous-partie est de montrer que le discours, notamment narratif, est constitutif du voyage tel qu'il est représenté par les guides et qu'en ce sens, il participe pleinement de la pratique touristique.

2.1. *L'écriture de la subjectivité*

Lorsque Catherine Bertho Lavenir distingue les récits des guides de voyage, elle insiste notamment sur la question de la subjectivité de l'écriture. Dans les deux cas, c'est celui qui a déjà voyagé qui prend la parole. Cependant, pour ce qui est des récits, si l'écrivain se saisit d'une parole, c'est pour mieux parler de lui, de ses impressions, de ses opinions face aux espaces qu'il découvre ou redécouvre. La transition du modèle des guides de voyage du début du XIX^e siècle vers celui des guides que nous connaissons aujourd'hui s'observe dans le recul

de cette subjectivité auctoriale. Ainsi, ce que Catherine Bertho Lavenir appelle la « pédagogie des émotions » se fait de plus en plus discrète au fur et à mesure que les guides se développent : « Elle se réfugie dans les adjectifs. Seuls ces derniers, lorsque le guide a emmené son lecteur devant un paysage "grandiose", une ruine "émouvante" ou une cascade "impressionnante", donnent un indice sur le genre de sentiments attendus en ce lieu. » [1999 : 61]¹³⁸.

Les guides d'aujourd'hui se caractérisent donc entre autres par la volonté de rendre absente, ou la moins présente possible, la subjectivité de celui qui écrit. On peut voir dans l'usage des adjectifs une forme d'engouement ou d'enthousiasme, mais elle serait moins l'expression des sentiments de l'auteur ou des auteurs du guide que celle d'une émotion qui touchera le lecteur/voyageur au contact du fragment de monde considéré.

Il faut bien sûr nuancer cette idée et préciser que les guides n'annulent pas leur présence. Ils mettent simplement en scène leur absence (et régulent ainsi, conséquemment, leur présence). Les modalités de ce que l'on pourrait appeler « l'absentification des auteurs » définissent en partie les spécificités éditoriales des guides. Ainsi, certaines collections ne font apparaître les auteurs que dans les ours des ouvrages, alors que d'autres les mettent en évidence comme les guides de la Bibliothèque du voyageur (en quatrième de couverture, on découvre que ce sont « des auteurs, photographes, grands voyageurs, universitaires ou journalistes » qui ont collaboré pour nous proposer les ouvrages de la collection) ou comme dans les guides Lonely Planet (qui n'hésitent pas à présenter leurs auteurs avant l'introduction). Quant au Routard, on connaît la connivence qu'il cherche à instituer entre la figure auctoriale et le lecteur/voyageur, aménageant ainsi au premier un espace singulier dans le discours.

Quoi qu'il en soit, d'une manière générale, comme le note Sandrine Prod'homme, c'est le lecteur/voyageur qui est mis au centre du processus de la description de l'espace [2005 : 47-48]. Autrement dit, on aurait fait basculer la question de la subjectivité en la

¹³⁸ Catherine Bertho Lavenir semble vouloir donner une origine à ce qui a été identifié comme des dérives normatives des guides, notamment à partir des années soixante. Ce qu'elle appelle la « pédagogie des émotions » est d'ailleurs lié à cette origine. D'une manière générale, elle explique que ces ouvrages se sont très vite définis comme des moyens d'apprendre à voyager et à se défendre en terrain inconnu. A l'instar des revues spécialisées, ils se proposaient ainsi de répondre à d'éventuelles questions pratiques (directions, prix, etc.), mais aussi à d'éventuelles questions morales liées « aux règles nouvelles d'un savoir vivre en commun » telles que : « à quoi sert la bonne humeur et comment faire face à la pluie ? » [1999 : 63], ou encore « est-il plus moral de traverser la Suisse à pied que de parcourir la Croisette en voiture, plus désirable de séjourner à Vichy ou de camper à Abondance ? » [1999 : 11], bref, autant de questions qui nous tourmentent encore aujourd'hui... Si elles se posent, néanmoins au XIX^{ème} siècle, c'est qu'à cette époque, « il n'y pas de voyage sans émotion, et pas d'émotion sans éthique » [1999 : 11]. C'est cela la « pédagogie des émotions », des réponses à des questions anticipées d'ordre moral.

déplaçant de l'auteur/voyageur vers le lecteur/voyageur. L'espace est ainsi livré au second de sorte que celui-ci puisse y expérimenter sa propre subjectivité. On peut donc dire que le guide décrit l'espace *pour* le sujet. Cependant, il faut également remarquer que le guide décrit ce même espace *par* le sujet. Cette idée d'un espace défini comme fonction du sujet se rapproche assez de la conception de l'espace et de celle du temps telles qu'elles ont été développées par Marcel Proust dans *La Recherche*. L'idée peut paraître étonnante, mais je souhaite tout de même la défendre. Je veillerai également à en monter les limites.

Dans une lettre à Antoine Bibesco, l'auteur écrit : « il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien ! pour moi, le roman, ce n'est pas seulement la psychologie plane, mais la psychologie dans l'espace et dans le temps » [Proust, 1912 in Milly, 1970 : 66]. Pour Marcel Proust, la psychologie plane, c'est celle qui préfigure un personnage circonscrit et donné a priori, et qui se meut dans un espace et un temps qui lui sont extérieurs et sur lesquels il n'a aucune prise. En revanche, la psychologie dans l'espace et dans le temps est celle d'un individu qui parviendra à agir sur ces deux variables. Il s'agit d'un personnage en mouvement en ce sens qu'il n'est pas fixé au départ, mais qu'il évolue à travers un espace et un temps qu'il modifie avec lui. C'est l'expérience bien connue de la madeleine, ou encore celle du sommeil qui ouvre le premier volume de la *Recherche*, *Du côté de chez Swann* :

« Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de mes membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. » [Proust, 1987 (1913) : 98].

Le sujet, entre le sommeil et l'éveil, a perdu conscience de lui-même, de l'espace et du temps. C'est seulement en s'identifiant à nouveau qu'il va pouvoir reconnaître ces derniers, et que la réalité tout entière va pouvoir se reconstituer. Autrement dit, la réalité se construit ici comme un prolongement de la conscience du sujet ; l'espace et le temps qui la composent sont perçus depuis l'intériorité de cette conscience.

Il me semble que ceci est vrai, non seulement dans une certaine conception du roman, mais aussi dans le cas, plus trivial, des guides. On pourrait dire, en effet, que le guide de voyage construit un espace-temps qui prétendrait pouvoir s'achever dans une forme de subjectivité, celle du lecteur/voyageur tel qu'il existe à travers la médiation. Cette notion de

subjectivité engagerait deux réalités : celle d'une construction du sujet et celle d'une construction d'un monde par le sujet. Autrement dit, pour parler de subjectivité, il faut d'abord que le sujet soit, et qu'ensuite la construction du monde dans lequel il évolue s'achève depuis l'intériorité de sa conscience, ou depuis son point de vue propre. Parler d'un espace de la subjectivité, c'est donc non seulement parler d'un espace qui est pensé pour accueillir un sujet, mais c'est aussi parler d'un sujet qui agit sur les procès de la construction de cet espace. Or, c'est précisément ce que les guides prétendent mettre en scène, comme le montre cet extrait du Lonely Planet :

« Montez dans une rame du métro new-yorkais et observez autour de vous. Notez d'abord les chaussures de vos compagnons de voyage : mocassins, cuissardes, Nike ou encore escarpins classiques ? Élargissez ensuite votre champ d'observation : un ado à dreadlocks et son inévitable iPod, un banlieusard plongé dans le New York Times, une jeune mère fatiguée penchée sur son bébé. Enfin, détaillez chaque visage : chinois, jamaïcain, indien, irlandais, dominicain, polonais ou mexicain. » [Lonely Planet New York, 2005 : 11].

On remarquera, effectivement, que l'espace est ici construit comme s'il était révélé par une caméra et son « champ de vision ». C'est-à-dire que l'espace est décrit à partir d'un point de vue véritable – ou plutôt véritablement – mis en scène par l'écriture. Ce point de vue a été construit comme s'il s'agissait de celui du lecteur/voyageur (c'est du moins ce que laisse penser l'expression de la seconde personne du pluriel). Si bien qu'il serait possible de dire que c'est le regard du sujet qui achève la construction de l'espace à travers l'écriture. C'est donc à partir de la façon dont le sujet va appréhender l'espace que ce dernier se dévoile et se déploie. C'est du moins ce que cherche à instituer le guide de voyage. Et pour préciser cette expérience de l'espace, on pourra citer un autre passage de l'introduction du guide :

« La ville se prête à toutes sortes de découvertes et d'explorations [...]. Vous pouvez ainsi prendre un petit-déjeuner mexicain et plonger à Bollywood dans un cinéma indien. Ou tout simplement visiter la statue de la Liberté et déjeuner d'une portion de pizza, deux produits importés, que les New-Yorkais adorent. La simple vie quotidienne est à elle seule toute une aventure : il suffit d'écouter toutes les langues parlées dans la rue, de dîner dans un restaurant grec et de porter son linge dans une blanchisserie chinoise. » [Lonely Planet New York, 2005 : 11].

Dans cet extrait, ce qui révèle l'espace, c'est une mise en scène écrite de l'expérience du lecteur/voyageur. C'est-à-dire que les fragments d'espace (la statue de la Liberté, le restaurant grec, et la blanchisserie chinoise) existent exclusivement dans un rapport au sujet qui peut en faire l'expérience, à travers la « découverte » et « l'exploration » sensorielles. Cette mise en scène du point de vue, de l'expérience et du ressenti constitue précisément ce que

l'on a nommé la subjectivité. Ces deux extraits montrent donc que la subjectivité est un principe d'écriture qui est au cœur du processus de description. Savoir si cette subjectivité est effective, ou proprement littéraire, voilà une autre question. Disons pour le moment qu'elle est communicationnelle en ce sens qu'elle cherche à définir la situation de communication que les auteurs souhaitent instituer.

2.2. Du sujet à l'actant

Le guide, pour reprendre la distinction de Michel de Certeau, transformerait ainsi des « lieux » en « espaces » à venir. Revenons, un instant, sur cette distinction pour préciser la proposition de l'auteur et en mesurer les effets. Michel de Certeau distingue ces deux notions en ces termes :

« Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit. » [Certeau, 1990 (1980) : 172-173].

Le lieu est ainsi une configuration de places ou de positions. L'espace, quant à lui, diffère du lieu en ce sens qu'il ne se définit pas comme la distribution instantanée de positions, mais comme les relations des positions entre elles :

« Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent. » [Certeau, 1990 (1980) : 173].

On notera qu'on retrouve ici, sous une forme nouvelle, certaines spécificités des figures de l'archipel et du réseau évoquées plus haut. Quoi qu'il en soit, l'espace se définit comme un lieu effectué, pratiqué ou encore habité. Il n'est pas, pour ainsi dire, le plan en deux ou trois dimensions dans lequel sont distribués des points, mais celui en quatre dimensions, qui comprend la variable du temps humain, et à l'intérieur duquel les distances se mesurent non pas en termes absolus, mais en termes relationnels. L'espace serait ainsi une *opération* sur le lieu qui engage un sujet de la pratique.

Or, le territoire, tel qu'il est représenté par les guides, est « subjectif ». Il y est question d'espaces et non de lieux. Et en ce sens toujours, le lecteur/voyageur y est conçu et représenté comme un opérateur d'espaces : il agit sur les procès de leurs constructions. Il

n'est donc pas seulement un sujet du discours ; il est également l'actant dans le discours. C'est ce que Jean-Didier Urbain résume en disant que le guide n'est pas un « ordre de mission », mais un « adjuvant » [2002 (1991) : 118]. Autrement dit, le lecteur/voyageur n'est pas l'agent exécutif d'une mission qui lui aurait été confiée par le dispositif, mais bien l'actant principal de son voyage. Pour dire les choses de façon plus juste, c'est en tant qu'actant que le guide représente la fonction du lecteur/voyageur.

Il ne s'agit donc pas ici de trancher pour savoir si le guide est, effectivement du point de vue des pratiques, un « ordre de mission » ou un « adjuvant » (c'est-à-dire de chercher à comprendre comment le guide est mobilisé par les touristes), mais simplement de tenir compte de la situation de communication dans laquelle il souhaite engager son lecteur/voyageur. Ainsi, cette proposition ne rejette en rien les analyses de Roland Barthes et Jules Gritti, par exemple, qui voient dans le guide un instrument normatif. Ce qu'elle cherche à dire, c'est que les guides auraient procédé, depuis le XIX^e siècle, si l'on en croit Catherine Bertho Lavenir, à une sorte de transfert de compétences ou plutôt à une passation symbolique de pouvoir qui a fait du lecteur/voyageur l'actant, et non plus le commis, de son propre voyage.

En somme, la figure de l'actant apparaît comme un modèle d'interprétation convoqué et travaillé par le guide pour définir la situation de communication symbolique qu'il souhaite proposer à son lecteur/voyageur. Ainsi, le guide peut être considéré comme une sorte de « jardin aux sentiers qui bifurquent », pour reprendre les mots de Jorge Luis Borges [1965 (1956) : 91-104], c'est-à-dire un ouvrage qui offre la possibilité de réaliser simultanément plusieurs espaces à venir ou encore un dispositif « labyrinthique » qui s'impose comme un univers de « possibles narratifs » [Bremond, 1966], comme on va le voir à présent¹³⁹.

¹³⁹ « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » est une nouvelle de Jorge Luis Borges dans laquelle, le narrateur découvre un ouvrage singulier, celui de son ancêtre Ts'ui Pên, « docte en astronomie, en astrologie et dans l'interprétation inlassable des livres canoniques, joueur d'échecs, fameux poète et calligraphe » [1965 (1956) : 98]. Cet ouvrage, désigné par Ts'ui Pên lui-même comme un « jardin aux sentiers qui bifurquent » est un roman labyrinthique : « Dans toutes les fictions, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang, disons, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent être saufs, tous deux peuvent mourir, et cætera. Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. » [1965 (1956) : 100].

2.3. Le guide et le récit à venir

J'ai cité, plus haut, Christian Vandendorpe qui écrivait à propos de la liste qu'elle était incapable de créer un univers narratif. Mais si le guide est un univers de la liste, il ne se réduit pas à elle. Une certaine forme de récit s'y joue. C'est ce que je souhaite montrer ici.

Gérard Genette écrit qu'il « est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs » et que leur objectif serait de « représenter des objets dans leur existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle » [1981 : 162]. Le guide pourrait être considéré comme un de ces textes « purement descriptifs ». Et pourtant, il ne peut pas ne pas produire de l'« action », et qui plus est, dans une dimension temporelle. Ainsi, comme le montre cet extrait du *Petit Futé*, c'est toute une narration qui se joue dans le cadre de la description d'un simple bar :

« Si en passant devant le bar, vous entendez la foule des mâles hurler, c'est qu'il y a du spectacle à l'intérieur. La règle est simple, mesdemoiselles, si vous voulez consommer gratuitement, il faut monter sur le bar et faire un petit strip-tease sur des rythmes endiablés. Les clientes, habituées et peu farouches, n'hésitent pas à se dévêtir et assurent le spectacle [...] Et si jamais l'envie vous prend d'aller faire un billard, mieux vaut être un vrai champion car vous risqueriez de partie en caleçon. »
[Le Petit Futé New York, 2005 : 224].

On peut ici reconstituer une sorte de trame narrative grossière : le lecteur/voyageur passe devant le bar – il entend du bruit – décide d'entrer – voit des jeunes femmes nues (ou pas tout à fait encore) danser sur le bar – s'il s'agit d'une femme, elle se laissera peut-être tenter – il/elle poursuit en se dirigeant vers le billard où de très bons joueurs s'exercent – s'il décide d'être téméraire, il se fera battre à plate couture.

La description de l'espace dans le guide ne peut donc pas se concevoir sans une forme de narration. Cette dernière se caractérise notamment par le fait qu'elle ne fige pas le récit ; car, pour dire vrai, le récit n'existe pas comme tel dans le guide. Ce qui existe, ce sont des étapes toujours possibles du récit à venir, soit un univers de possibles. Le guide ne dit pas, en effet, « vous allez entendre du bruit, puis rentrer dans le bar, etc. ». Le guide dit : « dans ce bar, voilà ce qu'il peut se passer et il se peut que vous en soyez le témoin ou l'acteur principal ».

Ainsi, il est possible de dire que le guide ne fait que poser le décor pour l'action. Il ne garantit en rien ni l'action, ni l'unicité du récit (comme le ferait le récit de voyage). Il amorce,

en revanche, la possibilité d'action et il amorce, aussi, une forme de récit qui peut s'achever à travers une multiplicité d'actions. Il procède, en somme, comme ce « Conte à votre façon » de Raymond Queneau, dans lequel l'auteur se propose de raconter l'histoire des « trois alertes petits pois » en orchestrant plusieurs haltes ou moments narratifs et laissant au lecteur le soin de les ordonner de la façon dont il le souhaite [1981 (1967) : 253-259]. Ainsi, à la dixième étape, on peut lire :

« 10 – Tous les trois faisaient le même rêve, ils s'aimaient en effet tendrement et, en bons fiers trumeaux, songeaient toujours semblablement.

Si vous désirez connaître leur rêve, passez à 11

Si non, passer à 12. » [Queneau, 1981 (1967) : 258]¹⁴⁰.

Dans cet extrait, ce qui régit l'action du lecteur dans le cadre de la pratique de lecture, c'est la possibilité de choisir entre l'un et l'autre (ou les autres). Et parce que le lecteur participe à l'élaboration de la trame narrative (qui ne saurait exister sous forme linéaire en dehors de lui, du fait de la co-présence de fragments de texte en dehors d'une chronologie narrative irréversible et implacable), il peut être considéré comme un acteur du récit, ou plutôt de la narration. Car c'est lui qui détermine, par ses choix pratiques de lecture, le récit et sa linéarité narrative. Autrement dit, il existe dans ce texte un récit en suspend. Pour que le récit soit, il faut qu'un lecteur pratique le livre et trace son propre cheminement à l'intérieur du texte fragmentaire. C'est-à-dire que le récit existe si et seulement si un lecteur agit sur le processus narratif, délibérément éclaté.

Ainsi, si l'on peut parler d'un récit, ou du moins d'une forme narrative, qui se tramerait à l'intérieur de ce texte de Raymond Queneau, on pourra tout autant parler d'un récit dans le cas des guides de voyage, à cette différence près que, chez l'oulipien, le lecteur n'est qu'un simple adjuvant, alors que dans les guides, le lecteur est aussi voyageur, ou actant.

¹⁴⁰ Le conte semble proposer trois scénarios de départ : on peut réaliser ainsi l'histoire des « trois alertes petits pois » ou lui préférer deux autres histoires, celle des « trois minces grands échalas » ou celle des « trois moyens médiocres arbustes ». Dans ces deux derniers cas, le conte renvoie au premier scénario puisque les trois comparses, qu'il s'agisse des échalas ou des arbustes regardent faire les petits pois. Ainsi, le lecteur en revient toujours à la triade de légumes, et voit les petits pois dormir, rêver puis se réveiller ou bien s'effaroucher d'être observés par les échalas ou les arbustes. Les alternatives que propose Raymond Queneau son lecteur repose sur la satisfaction ou le désir de ce dernier. Ainsi, le lecteur choisit de passer à l'unité narrative suivante en fonction de ses convenances : si la couleur des gants de velours que portent les petits pois lui plaît, il se rend à telle autre unité, tandis que si elle ne lui convient pas, il se rend à telle autre par exemple. En même temps qu'il en fait un élément moteur du processus narratif, l'auteur s'amuse des désirs du lecteur en les frustrant. Ainsi, à l'étape treize, après que l'un des petits pois, qui viennent tous juste de se réveiller d'un cauchemar semblable, propose d'interpréter leur rêve, Raymond Queneau imagine le dialogue suivant : « Tu nous la baille belle, dit le premier. Depuis quand sais-tu analyser les songes ? Oui, depuis quand ? ajouta le second. » ; s'offrent alors au lecteur les deux choix suivants : « si vous désirez aussi savoir depuis quand, passer à 14 » ou « si non, passez à 14 tout de même, car vous ne le saurez pas plus. » Il est à noter que les livres dont vous êtes le héros, probablement inspiré par ce conte de Raymond Queneau, diffèrent cependant de ce dernier dans la mesure où la progression du récit n'est pas le résultat des préférences du lecteur, mais bien celle des succès et des échecs qu'il rencontre en tant que héros soumis à des « épreuves » comme le montre l'exemple du *Sorcier de la montagne de feu* écrit par Steve Jackson et Ian Livingston (publié en 1982), et considéré comme le premier « LDVELH » (livre dont vous êtes le héros).

Si bien, encore, que si l'on peut parler dans le cas du récit de Raymond Queneau d'une construction d'un espace de possibles narratifs, on pourra également parler, dans le cas des guides de voyage, d'une construction d'un univers de possibles qui s'offriraient au lecteur/voyageur non seulement dans l'espace de lecture, mais également dans l'espace de visite.

Le guide, à la façon des livres dont vous êtes le héros, construit un espace absent à travers les procès de l'inscription. Ce serait l'espace de la pratique qui se définirait en ce qu'il est toujours virtuellement possible, car toujours à venir. Jean-Didier Urbain remarque d'ailleurs que, d'une manière générale, c'est là une tendance de l'offre touristique actuelle :

« L'intrigue donne du sens mais fixe aussi les limites de l'aventure ; de l'imprévu et du mystère. Au-delà, c'est l'erreur, l'errance et le non-sens, le dérapage hors de l'histoire : la mort de l'acteur, la ruine du narrateur, et le désarroi de l'auteur, compositeur ou interprète... »

Rédacteurs de guides et voyageurs ont pris acte de cette tendance au voyage conçu comme histoire à vivre. Elle voit le programme se faire scénario. Le circuit se muer en jeu de piste ou de rôle. Et le périple ou la visite s'envisager comme l'interprétation in situ d'un récit ou d'une fiction. » [Urbain, 2008 : 220].

Ainsi, divers dispositifs touristiques se transforment en « service[s] auxiliaire[s] de médiation narrative qui, par-delà le lieu du voyage, [proposent au touriste] une mise en récit de son expérience » [2008 : 221]. En focalisant son attention sur les guides, l'anthropologue du tourisme explique que ceux-ci

« invitent au partage d'une manière de vivre le voyage selon un récit qui, à même de se confondre avec son expérience, l'enrichit d'une trame narrative. »

Ainsi, ce guide commence par "Voici l'Espagne telle que nous l'avons aimée. Turbulente comme un film d'Almodovar" ; et cet autre évoque le quartier Trastevere à Rome en suggérant au lecteur : "Vous pourrez alors vous imaginer acteur de films néoréalistes." Dès cet instant, la porte est ouverte à la scénarisation du voyage, voire à sa fictionnalisation, qui voit ici des touristes courir le monde avec un récit, un roman, un film ou une chanson en poche ou en tête ; et là, ces autres aller au bout de cette logique avec, par exemple, Le guide de Venise. Les balades de Corto Maltese, pour explorer la "cité des doges" en marchant sur les pas d'un aventurier imaginaire, héros de la célèbre bande dessinée de Hugo Pratt » [Urbain, 2008 : 221]¹⁴¹.

D'une manière générale, le voyage tel qu'il est représenté par les guides devient ainsi un des lieux sociaux dans lequel les sujets sont pensés comme pouvant s'éprouver à la hauteur de héros narratifs :

¹⁴¹ Les guides cités par Jean-Didier Urbain sont : Auzias, Dominique & Labourdette, Jean Paul. 1999. *Petit Futé Espagne*, Paris : Nouvelles éditions de l'université/Petit Futé, p. 5 ; Collectif. 1997. *Autrement Rome*, Paris : Autrement, p. 191.

« D'Ulysse à Tartarin de Tarascon, seule importe donc l'image qu'ils ont laissée en nous et son efficacité. Son souvenir et sa prégnance. Devenus légendes, symboles, paradigmes et récits, leur impact sur les imaginaires, les lieux et les usages passe outre ce clivage entre le réel et la fiction. À la fois romanesques et vrais, tous participent de la réalité historique et sociale du voyage : de sa forme, de son contenu, de sa pratique et de ses objets, au point parfois de s'y confondre et même de s'y matérialiser. » [Urbain, 2002 (1991) : 99].

Le récit occuperait ainsi une position centrale pour comprendre la façon dont le guide représente la pratique du voyage. Voilà qui pose la question de la récitation, et plus globalement du discours : si le récit est constitutif du voyage, ceci signifie que, sur un plan plus général, le voyage, tel qu'il est représenté par les guides, est aussi une pratique discursive. Autrement dit, la prise de parole touristique participe de la définition du tourisme et cette prise de parole est déjà travaillée dans le guide. C'est cette idée que je souhaite développer dans les pages qui suivent en montrant que le guide se livre à son lecteur/voyageur comme un dispositif de la passation de discours.

3. LA PASSATION DU DISCOURS TOURISTIQUE

On considère volontiers que les guides de voyage sont des sortes de discours de passation de pratiques. Les auteurs se seraient rendus sur les lieux, auraient testé pour nous les infrastructures touristiques et/ou culturelles, les auraient évaluées, et l'ouvrage serait le rapport de cette investigation. Ils auraient ainsi identifié et circonscrit le champ des activités touristiques possibles et nous le livreraient de sorte que nous puissions nous en saisir. Cependant, si le guide peut apparaître comme un discours de la passation de pratiques, il me semble qu'il est tout autant un dispositif de la passation de discours. C'est ce que je souhaite montrer dans la présente sous-partie.

Dans un premier temps, je reviendrai sur la question de « la mise en intrigue [touristique] du monde » développée par Jean-Didier Urbain [2003 (1998) ; 2008] pour montrer que, dans les guides, le touriste est mis en difficulté dans l'espace à visiter. Je présenterai ensuite la thèse anthropologique de Rachid Amirou qui voit dans le tourisme un phénomène semblable à celui des rites de passage décomposés en trois phases : séparation, isolement, agrégation [1995]. J'insisterai alors particulièrement sur la troisième de ces phases pour montrer que la possibilité de produire un récit au moment du retour est en réalité conçue par les guides. C'est en ce sens qu'ils peuvent être définis comme des dispositifs de la passation de discours. Enfin, dans un troisième et dernier temps, je reviendrai spécifiquement sur le légendaire et tenterai de définir sa place à l'intérieur des guides identifiés comme dispositifs de la passation de discours.

3.1. La mise en intrigue touristique du monde

Si Jean-Didier Urbain voit dans le récit un modèle d'interprétation du voyage tel qu'il est représenté par les guides, c'est que ceux-ci, selon lui, travaillent dans le sens d'une mise en intrigue touristique du monde. La notion d'intrigue est donc ici fondamentale pour comprendre de quelle façon le guide se donne à lire comme un ouvrage dont le touriste serait le héros :

« Qu'est-ce qu'une intrigue ? Du latin, intricare, "embrouiller, embarrasser", et par suite, en italien, "mettre dans l'embarras, rendre perplexe" (XIII^e siècle), "se livrer à des affaires compliquées" (XVI^e siècle) puis finalement "éveiller la curiosité" (XVII^e siècle), l'intrigue est ce par quoi la signification advient à toute expérience au terme d'une certaine mise en énigme rendant du coup le réel plus difficile ou délicat à déchiffrer... » [Urbain, 2008 : 220].

Mis en intrigue ou mis en énigme, le monde y perdrait ainsi en signification dans un premier temps, avant de trouver un sens nouveau. Autrement dit, les guides chercheraient à « embrouiller » les lecteurs/voyageurs, à les « mettre dans l'embarras » ou à les « rendre perplexe[s] » en même temps qu'ils les aideraient à produire de la signification. Ils complexifieraient donc et simplifieraient à la fois le monde qu'ils livreraient à leurs lecteurs/voyageurs. Comment comprendre ce double mouvement qui cherche à la fois à perdre et orienter celui à qui l'on s'adresse ?

Selon l'Équipe MIT, le tourisme en général peut se définir comme une pratique du « dosage subtil entre altérité et ressemblance » [2002 : 85]. En effet, se déplacer dans une perspective touristique, c'est franchir un « horizon d'altérité » et faire ainsi l'expérience d'un « différentiel » [2002 : 83]. Cependant, l'altérité peut déboussoler. C'est pourquoi, le tourisme doit également, et sans aucune contradiction avec l'idée du différentiel, être conçu comme une recherche du même ou de la ressemblance. C'est d'ailleurs ce qui expliquerait, selon ces géographes, les processus de régionalisation des flux touristiques à l'échelle du monde [2002 : 85]. D'une manière générale, pour comprendre le développement de l'industrie touristique dans son ensemble, il serait impératif de saisir cette tension entre altérité et ressemblance :

« Les touristes ont besoin d'altérité, certes, mais avec des repères familiers : il s'agit de retrouver ailleurs l'intimité du quotidien. C'est pour cela qu'ils construisent des lieux en partie semblables à ceux du quotidien ou, du moins, qui possèdent quelques caractères communs permettant d'y prendre ses repères. [...] »

La standardisation de l'offre touristique n'est donc pas seulement un élément de la rationalisation de notre système productif, c'est aussi un bon moyen d'atténuer un différentiel d'altérité jugé trop fort. » [Équipe MIT, 2002 : 86].

Le « dosage subtil entre altérité et ressemblance » serait ainsi le propre des produits touristiques dans leur ensemble. Et les guides ne font pas exception. En effet, on y retrouve cette poétique quelque peu ambiguë, voire parfois paradoxale, entre ordinaire et extraordinaire, familier et étranger, connu et inconnu ; bref, altérité et ressemblance. Ainsi, dans le guide du Routard sur New York, l'introduction présente la ville en ces termes :

« Une chose est sûre, New York ne vous laissera pas indifférent. Elle étonne par son gigantisme et elle envoûte par sa diversité. [...] C'est une ville où tout va très vite, où tout est tellement démesuré que ça en devient parfois violent. »

Et pourtant, vous connaissez New York, car tout le monde connaît New York. Les photos, les films sont innombrables et vous aurez certainement l'impression d'être déjà venu. Mais très vite, vous vous apercevrez que tout est encore plus... que vous ne l'imaginiez. » [Le Guide du Routard New York, 2006 : 36-38].

Le guide oscille clairement, dans cet extrait, entre altérité et ressemblance : la ville est tellement étonnante qu'elle désarmera le lecteur/voyageur ; mais qu'il ne s'inquiète pas, il le sait déjà puisqu'il connaît New York ; enfin... disons plutôt qu'il croit la connaître et qu'elle lui réserve encore bien des surprises. Le guide organise ainsi une sorte de chassé-croisé indécis entre familiarité et étrangeté qui donne à voir la « grosse pomme ». Il est, autrement dit, un dispositif de construction et de régulation de l'altérité : il (re)produit de l'altérité tout en fournissant certains codes qui permettraient d'y accéder en la rendant intelligible et peut-être même manipulable. Il procéderait, en somme, à ce que l'on pourrait appeler une sorte de *désorientation balisée* comme le montre l'extrait suivant issu du Guide Bleu :

« Il faut marcher dans New York pour comprendre que la rigueur géométrique de ses rues taillées au cordeau n'est qu'une apparence. La ville n'est pas le fruit d'une pensée ordonnée ; elle n'obéit pas à notre logique, mais possède ses propres règles. L'instinct de survie associé à une énergie presque assassine ont seuls fait évoluer le village des débuts pour qu'il devienne ce "singulier mélange de loi et de désordre" (Jerome Charyn). Quelques exemples de ce glissement des sens et des blocs : Coney Island n'est pas une île. Park Avenue n'a rien à voir avec Central Park. Madison Square Garden n'est ni une place ni un jardin et ne se trouve pas sur Madison Avenue. New York, grille des plus codées, nécessite quelques clés... » [Guide Bleu New York, 2000 : 142].

New York déconcerte car New York est une menteuse. C'est d'ailleurs pourquoi il faut des « clés » et c'est aussi pourquoi le guide est utile : il fournit ces « clés », ces éléments de compréhension et de décodage de la ville. Sur le plan du voyage, il met en scène la possibilité, pour le lecteur/voyageur, de se voir pris dans un monde qui le désorientera et crée ainsi sa propre nécessité. Il engage son destinataire sur un terrain autre dans lequel ce dernier pourra s'éprouver. Autrement dit, et selon les termes de Sandrine Prod'homme, le guide ouvre, pour son lecteur/voyageur, la voie d'une expérience de l'espace qui sera « perte » ou « quête » [2005]. Il balise, en somme, un espace et invite à l'aventure comme le montre cette révélation déroutante de Tony Wheeler, fondateur du Lonely Planet :

« Bien sûr, je suis concerné par la "lonly-planétisation" du globe. Maintenant, dans les premières pages de tous nos livres, nous plaçons un avertissement demandant aux gens de ne pas suivre le guide aveuglément, mais d'explorer des lieux que nous ne mentionnons pas » [in Prod'homme, 2005 : 43-44].

Ainsi, le guide établit des repères en même temps qu'il engage, pour des raisons politiques, culturelles, écologiques ou autre, son lecteur/voyageur à vivre, par lui-même,

l'expérience touristique, au risque de se perdre, au risque de s'y perdre, à la façon des rituels de passage si l'on en croit Rachid Amirou [1995].

3.2. Tourisme et rite de passage

Dans son ouvrage *Imaginaire du voyage et sociabilités du voyage*, le sociologue Rachid Amirou aborde la question touristique notamment au moyen d'outils anthropologiques. Selon lui, le tourisme peut être comparé aux rites de passages tels qu'ils ont été définis par Arnold van Gennep [1969 (1909)].

D'une manière générale, les rites se définissent comme :

« une manière d'agir propre à une personne ou à un groupe social, revêtant un caractère invariable et répétitif (cf. les rites de vœux du Nouvel An). Il est également défini comme un ensemble de règles et de cérémonies qui se pratiquent dans une Église, une franc-maçonnerie ou une communauté religieuse » [Amirou, 1995 : 48].

Les rites de passage occupent une place particulière dans le champ des rites en général. Il s'agit de cérémonies qui, une fois accomplies, permettent à ceux qui les ont réalisées de changer de statut. Il en va ainsi, par exemple du rite de passage du statut d'adolescent à celui d'adulte dans les sociétés que l'on appelle traditionnelles. Selon Rachid Amirou, « ces rites ont existé en Europe et existent encore sous une forme moins codifiée que dans les sociétés extra-européennes » [1995 : 49]. Or, c'est en ces termes que le sociologue se propose de définir le tourisme :

« Le tourisme exprime une dimension [...] personnelle de rupture par rapport à la vie habituelle ; il suggère l'idée d'un passage d'un état mental ou social donné à un autre, plus valorisé, et vécu comme "autre" et ce, souvent sur un mode euphorique, à l'instar d'autres moments forts de la vie (mariage, promotions, etc.). » [Amirou, 1995 : 48].

Et l'auteur de conclure : « en cela, le tourisme est proche des rites de passage » [1995 : 48]. Il faut ici préciser que le tourisme ne doit pas être considéré comme une cérémonie de passage d'un âge social à un autre âge social, mais plus généralement comme une pratique du changement d'état et que c'est en tant que tel qu'il peut être rapproché du rite de passage. Ce dernier, selon les propres termes d'Arnold van Gennep, comporterait, en théorie du moins, trois sous-catégories de rites : « des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation). » [1969 (1909) : 14]. Autrement dit, le rite de passage se décompose en trois étapes : celle qui consiste à se séparer du monde dit « antérieur » ; celle qui consiste à

vivre et apprendre à vivre dans la « marge » ; et celle enfin qui voit l'individu s'agréger au monde qui dès lors apparaît comme « nouveau » [1969 (1909) : 27]. Selon Arnold van Gennep, on retrouve ces trois phases du rite de passage dans le voyage [1969 (1909) : 50-52].

Rachid Amirou reprend cette idée et soutient que la séparation, l'isolement et l'agrégation, c'est-à-dire les trois temps de l'initiation du rite de passage, « correspondent en fait aux trois temps ritualisés du voyage : départ, séjour sur place et retour. » [1995 : 49]. On voit ainsi se mettre en place une sorte d'équivalence entre rite de passage et voyage, l'un définissant l'autre. Le deuxième aspect de cette équivalence (à savoir que le rite de passage est *comme* un voyage) ne nous intéressera pas. En revanche, on retiendra que le voyage peut être considéré comme un rite de passage. Ainsi, selon Rachid Amirou, le voyage serait avant tout imaginé : le touriste veut se découvrir autre dans un monde autre. C'est là le début de la phase de séparation. Le voyage serait ensuite vécu, notamment au moyen de ce que Rachid Amirou appelle « une littérature d'accompagnement » qui comprend les guides [1995 : 50]. Le voyageur serait alors au cœur de la deuxième phase du rite, celle de l'isolement ou de la marge. Enfin, le voyage serait, au retour, raconté, commenté, illustré de sorte que le voyageur trouve un espace pour pouvoir s'agréger à la société qu'il a quittée et qu'il retrouve dans un état autre.

Cette approche anthropologique du tourisme permet de mettre en évidence un phénomène intéressant relatif à ce qui se passe au moment du retour qui voit le voyage *rapporté*. En effet, si l'on en croit le sociologue, la pratique touristique s'accompagnerait systématiquement d'une *relation de voyage*, qui prendrait appui, notamment, sur des objets qu'on ramène, d'une façon ou d'une autre, avec soi (cartes-postales, photos, souvenirs ou encore cadeaux). Jean-Didier Urbain partage cette conception d'un voyage qui dure après que le touriste a quitté le sol étranger pour retrouver son environnement socioculturel d'appartenance et dont la forme est celle du récit :

« On ne saurait, ici comme dans la vie ou sur la plage, ignorer l'importance de la dimension jouée, donc narrative, de tout voyage, quand bien même cette dimension est inconsciente chez le voyageur, ou sa forme si cryptée, si anamorphosée par rapport à sa référence qu'elle devient difficile à identifier. Il n'en reste pas moins qu'un récit est là – trame, épisode, théorie, scénario, fable, conte, roman, simple séquence, scène ou histoire complète, projetés dans l'espace et le temps d'une mobilité nommée "voyage" –, récit au sein duquel, imitateur à son insu ou interprète par intention, le voyageur s'inscrit et remplit (bien, mal, comme il le peut ou s'il le peut) un rôle : son rôle, ce qui donne à un geste, une situation, un événement, une action, une série d'actions ou un voyage entier, parfois très clairement, des allures de citation jouée d'un récit antérieur. » [Urbain, 2008 : 181-182].

Plus précisément encore, ce que Jean-Didier Urbain défend ici, c'est l'idée que le récit ne vient pas s'ajouter au voyage une fois que le touriste rentre chez lui, mais qu'il en participe dès les origines. En effet, selon lui, « croire que la fiction ou, plus largement, le récit sont des artifices purement littéraires ajoutés à la réalité du voyage, une fioriture narrative *a posteriori*, une invention de poète, de romancier ou de rhéteur, est une illusion » [2003 (1998) : 288]. Le récit accompagne ainsi le voyage du début jusqu'à la fin. Sous la forme du projet, du programme, ou encore du souvenir, le récit serait toujours présent dans la tête de celui qui voyage. Son livre *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles* souhaitait d'ailleurs apporter la preuve que cette proposition est vraie mais aussi redéfinir, en prenant en compte le caractère central du récit dans le voyage, le projet de l'anthropologie du voyage tout entière¹⁴².

Ainsi, d'une manière générale, le tourisme et plus précisément les guides peuvent être considérés comme des univers de mise en intrigue du monde. Ils le modèlent, le complexifient et l'agencent de sorte que la déambulation du touriste dans l'espace à visiter puisse faire récit et que le touriste soit le héros de son propre récit. Le guide, en particulier, qui travaille l'émergence à venir d'un « récit *du* voyage » [2003 (1998) : 276], cherche ainsi à s'imposer comme un dispositif de la médiation de l'espace ; mais aussi comme *un dispositif de la passation de récits* et plus généralement de discours.

C'est ce que montrent, entre autres, les invitations lancées aux lecteurs/voyageurs par les guides qui n'hésitent pas à demander une « participation », voire une « collaboration », à l'écriture des guides sous la forme des « courriers des lecteurs » analysés par Sandrine Prod'homme [2005]¹⁴³. C'est également ce que montrent quelques guides « alternatifs » comme *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental* ou encore les guides de la jeune collection Seriousguide. Le premier, réalisé par Joël Henry, co-fondateur du Latourex (Laboratoire de tourisme expérimental¹⁴⁴) et Rachael Antony, journaliste à Melbourne, est un guide « sans

¹⁴² Il écrit en effet : « Dans cette perspective (et dans ce contexte), que devient l'objet de l'anthropologie du voyage ? Ce sera : identifier ce médiateur, cette figure de référence, et repérer méthodiquement sa présence à travers ses traditions, les discours et les comportements. Elle se déchiffrera à la croisée de la logique sociale et de la logique des possibles narratifs – cette panoplie de récits qui structurent l'imaginaire collectif, inspirent les conduites et déterminent les mutations du voyageur. » [2003 (1998) : 292-293].

¹⁴³ Le Petit Futé insère ainsi volontiers des extraits de ces courriers qui racontent les expériences des voyageurs [2005 : 114 ; 166 ; 169 ; 170 ; 175 ; 181 ; 189 ; 192 ; 201 ; etc.]. Ces extraits sont identifiés par un symbole qui les accompagne (une enveloppe scellée par un arobase), ce qui montre que le guide cherche à mettre en valeur ce type de « collaboration » et invite ainsi le lecteur/voyageur à produire du discours.

¹⁴⁴ Le Latourex aurait vu le jour en 1990, à Strasbourg, au hasard d'un déjeuner entre « amis et complices ». Joël Henry, François Burgard et Michel Hentz auraient, « entre la poire et le fromage », décidé de fonder « un nouvel organisme de recherche dont le but était de "servir la science" » [2006 : 26]. Ce laboratoire se propose ainsi d'étudier « les mécanismes

territoire ». Il présente quarante expériences dites « touristiques » pour lesquelles « la méthodologie du voyage est claire mais la destination parfois inconnue » et promeut un tourisme qui « peut se pratiquer à domicile comme à l'étranger et ne requiert pas de réserves financières importantes » [Antony & Henry, 2006 : 4]. La seule chose dont les auteurs soient sûrs, c'est qu'il faut avoir « un esprit aventureux » [2006 : 4].

C'est que ces expériences peuvent être cocasses. Ainsi, le « Baroudage à domicile » propose au voyageur d'enfiler une tenue de routard (sac à dos, bermuda, collier de perles sans oublier les sandales – à porter de préférence avec des chaussettes), de se munir d'un guide et d'un appareil photo puis de se faire déposer à l'aéroport le plus proche pour « entrer » dans sa propre ville en touriste et voir ce qu'il advient. Une autre expérience, « Expédition au K2 », invite à découvrir une ville en explorant méthodiquement le territoire représenté par la case « K2 » d'une carte. Quant au « Monopoly tourisme », comme le nom de cette expérience l'indique, il propose de visiter une ville en se servant du plateau de Monopoly comme carte. Ainsi, comme le note Jean-Didier Urbain : « On programme [le périple] en l'enfermant dans un récit : un scénario à vivre, structurant ainsi supérieurement le corps du délit par une mise en intrigue qui fait du voyage un jeu de piste à réaliser, une ligne à suivre, une pièce à jouer ou un rôle à remplir. » [Urbain, 2008 : 225].

Mais ce n'est pas tout. On engage également la production de discours, notamment narratifs, ayant pour origine l'expérience elle-même. Ainsi, le guide, pour chaque expérience qu'il propose, spécifie le « matériel » à se procurer ainsi que la « méthode » à suivre, et il complète, par ailleurs, la présentation de l'expérience au moyen du récit d'un « expérimentateur », c'est-à-dire d'un voyageur qui a déjà réalisé l'expérience. Ce choix éditorial montre bien qu'un des objectifs du tourisme expérimental est de produire des situations dites « touristiques » qui feront récit.

Quant aux ouvrages de la collection Seriousguide, si l'on en croit ce que les guides avancent, ils s'appuieraient sur des récits de voyageurs que les CPOC (« Correspondants Permanents d'Origine Contrôlée », à savoir expatriés, natifs locaux ou encore amoureux du voyage) prennent ensuite le temps de « revivre ». En somme, les voyageurs non-CPOC envoient le récit de leurs expériences d'un fragment plus ou moins grand du monde, et les voyageurs CPOC se rendent sur les lieux impliqués par le récit pour contrôler la véracité de

fondamentaux de l'activité humaine connue sous le nom de *tourisme* et s'attache à découvrir de nouvelles façons d'aller voir ailleurs » [2006 : 25].

toutes les informations fournies. Les voyageurs non-CPOC sont alors invités à faire un retour sur le guide, et la boucle est bouclée. Pour encourager et définir en même temps les contributions, le guide précise :

« Vous connaissez une baraque à cidre au fin fond de la Bretagne tenue par un certain Georges Clouneq ? Un repaire de pêcheurs portugais amateurs de kitesurf ? Une famille de lémuriens malgaches et mélomanes ? Bonnes surprises ou galères totales, partagez vos expériences et inspirez-vous de celles des autres sur *seriousguide.fr*. » [Collectif, 2009 : 17].

Cet « appel à contribution » montre très clairement que ce que le guide recherche, c'est la narration d'« événements touristiques » à caractère à la fois exotique et insolite (on n'insistera pas sur ce point ici). Et s'il part en quête de ce genre d'événements, c'est qu'il souhaite les médiatiser pour en rendre possible l'expérience. En somme, les guides de la collection Seriousguide comme *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental* s'imposent bien comme des dispositifs de la passation de discours.

Si le phénomène de la passation touristique de discours semble évident pour ces deux types de guides « alternatifs », il n'en est pas moins présent dans les guides « classiques » (par opposition aux premiers). Cependant, il y est plus discret en ce sens qu'il est latent. C'est ce que j'ai voulu montrer en travaillant l'idée selon laquelle ces guides construisent une représentation du voyage conçu comme un récit à venir et cherchent ainsi à s'imposer comme des livres dont le lecteur/voyageur est le héros.

3.3. Le légendaire et l'histoire longue du dire

Et le légendaire dans tout cela ? Eh bien, la spécificité du légendaire, c'est qu'il est un être de discours dont une des caractéristiques est qu'il fait déjà l'objet d'une passation discursive. D'une part, quand il est dit, il apporte ainsi avec lui l'idée d'un amoncellement de discours qui auraient précédé le moment de son énonciation située comme le montre l'extrait suivant :

« Au XIX^e siècle, les poèmes du barde écossais Ossian – qui avaient en fait été écrits par James Macpherson – connurent un succès immense à travers toute l'Europe et participèrent, ainsi que les romans de Sir Walter Scott, à propager l'image d'une Écosse de légende, plus proche de l'imaginaire romantique que de la vérité historique. » [La Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 83]¹⁴⁵.

¹⁴⁵ James Macpherson est un poète de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Sa notoriété tient d'abord au fait qu'il a publié ce qui était alors présenté comme des récits composant la tradition orale de certaines régions isolées des Highlands que l'auteur aurait collecté au cours d'une expédition. Ses *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* (1760) – tout un programme... – qu'il publia sous le nom d'Ossian connurent un succès immédiat en Écosse et en Europe. On y vit un idéal d'héroïsme et surtout, on y trouva les fondements d'un sentiment national pétri dans l'étrangeté du territoire écossais. Mais la célébrité de James Macpherson ne tient pas seulement à ses textes. Elle est également le résultat de sa « supercherie ». On découvrit, en effet, que des fragments entiers de ces ouvrages n'avaient aucun fondement traditionnel et cela n'empêcha pourtant pas l'auteur de

Ici, le guide revient sur des figures littéraires, celle d'Ossian et celle de Sir Walter Scott, qui auraient participé à la production du « génie des lieux » écossais. Et si aujourd'hui nous avons cette représentation singulière d'une Écosse légendaire, c'est qu'elle est le fruit d'une tradition. Le légendaire est issu du travail de l'histoire du dire. Cette idée se voit confirmée par l'extrait suivant :

« *La distinction entre histoire et mythes et légendes demeure résolument floue dans ces archipels [des îles des Orcades] qui furent peuplés avant le reste du pays.* » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 412].

Ici encore, on mêle l'histoire et les légendes. On les fait travailler sur un même plan, bien qu'en opposition, ce qui nous amène à considérer que le légendaire, s'il peut être une représentation déformée de la réalité, alors cette déformation résulte d'un long parcours dans l'histoire. En somme, la « dilatation » de la vérité historique est le fruit de la répétition de récits dans le temps. Elle se voit parfois exaltée et magnifiée en ce qu'elle représente le génie des peuples et leur créativité ; elle peut également se voir condamnée comme l'expression de la naïveté et des superstitions populaires. Cependant, dans tous les cas, le légendaire amène avec lui l'idée d'un amoncellement de discours qui prend place dans le temps.

D'autre part, le légendaire ancre son objet dans une histoire longue du dire dans laquelle l'énonciateur s'inscrit. Prenons un autre extrait, celui de la présentation du métro du *Guide du Paris mystérieux* :

publier, en 1807, des prétendus originaux gaéliques des poèmes qui avaient inspirés les siens. Il s'agissait, en réalité, de traductions de ses propres poèmes.

« *Le métro, les arts et la littérature*

Formé aux vieux contes et légendes surréalistes, Salvador Dali se montre insensible aux mythes modernes, lorsqu'il prétend : "L'homme de quarante ans qui prend le métro est un raté." Fulgence Bienvenüe, lui, ne s'y trompait pas, qui déclara : "En d'autres âges, l'apparition du métro aurait donné matière à une mythologie spéciale."*

Cette mythologie existe et, depuis Robert Desnos, voyant dans le slogan Dubo, Dubon, Dubonnet une formule d'incarnation magique propre à chasser les démons, le florilège du métro est richement fourni. Le cinéma devait s'en emparer : en 1938, Maurice Cam en faisait une de ses vedettes dans Métropolitain avec Albert Préjean et Ginette Leclerc ; après la Libération, Jacques Prévert et Marcel Carné voyaient en lui l'instrument du destin dans Les Portes de la nuit, film sur lequel tirèrent à boulets rouges des critiques qui, sans doute, circulaient en taxi...

Le Maître de l'Épouvante, l'illustre Fantômas, ne pouvait faire moins qu'utiliser le métro pour exécuter quelques-uns de ses épouvantables forfaits. Dans deux des trente-deux tomes écrits par Pierre Souvestre et Marcel Allain, le métro devient le complice du Génie du Crime, d'une manière qui en dit long sur sa moralité (Le Mort qui tue, et Fantômas rencontre l'amour).

Or il s'agit bien, précisément, de moralité : le métro a naturellement donné asile à nombre de déséquilibrés. Dans les années 1929-1930, des sadiques taillaient les manteaux des voyageurs à coup de rasoir, et une mystérieuse "femme en noir" prélevait tous les soirs, vers 18 heures, sur ses compagnons de route, des gouttes de sang.

* Cité par Roger-H. Guerrand : *Mémoire du métro, Paris, 1961.*

** R. Desnos : *Les Aventure du corsaire Sanglot.* »

[*Guide du Paris mystérieux*, 2006 (1966) : 163-164].

Dans cet extrait, on retrouve les trois idées qui ont été évoquées ci-dessus. Il y a d'abord celle qui concerne l'amoncellement de discours : on voit en effet se mettre en place une véritable rhétorique de la citation au sens large de ce dernier terme, les auteurs du guide mobilisant plusieurs écrivains et artistes (Salvador Dali et les surréalistes, Robert Desnos, Maurice Cam, etc.). On voit également se mettre en place cette idée du temps long de l'histoire dans lequel s'inscrivent ces discours (ici la longueur étant toute relative puisque la construction du métro parisien fait partie de ce que l'on pourrait appeler l'histoire récente) : l'extrait commence par évoquer les plus « anciens » discours sur le « métro légendaire » pour arriver jusqu'aux plus « contemporains », laissant ainsi se former le sentiment d'une construction linéaire du temps historique dans laquelle les auteurs, d'ailleurs, s'inscrivent. Et c'est là la troisième idée forte qu'on retrouve dans cet extrait : celle d'une inscription du discours légendaire des auteurs du guide dans une histoire du dire. On le voit assez simplement ici : ayant cité dans chaque paragraphe des figures célèbres de la création, les auteurs choisissent de n'évoquer aucun nom pour le dernier paragraphe. Les dernières informations ne sont donc attribuées à aucune source de sorte que les auteurs eux-mêmes peuvent s'instituer comme telle. Ils apportent ainsi leur pierre à l'édifice du « métro légendaire » s'inscrivant dans cette histoire du dire proprement légendaire et la livrant à leurs lecteurs/voyageurs.

À travers ces trois caractéristiques (l'amoncellement de discours, l'histoire longue de ces discours et l'inscription de l'énonciateur dans ce que l'on peut appeler l'histoire du dire légendaire), les guides livrent à leurs lecteurs/voyageurs un discours réitérable. Ils proposent ainsi à ces derniers de s'inscrire dans une histoire plus ou moins longue du dire le plus souvent anonyme (celle des « on-dit » légendaires) en même temps qu'ils les engagent à y tenir une place singulière : ils sont investis du pouvoir de rompre cette histoire, ou du moins d'en sortir.

Pour conclure, revenons ici sur un extrait de guide, à savoir le premier que j'ai cité dans ce mémoire de thèse :

« Parler de l'Écosse comme d'une "terre de légende" frise le stéréotype. Mais comment ne pas y céder à la découverte de massifs montagneux parmi les plus anciens du monde et d'une culture celtique venue du fond des âges ? Ajoutez à cela les falaises escarpées déchirées par les vents, les lochs aux eaux transparentes flanquées de châteaux, les cioux aux lumières surnaturelles, et vous finirez vous aussi par le dire ! » [Le Petit Futé Écosse, 2007 : 25].

Le guide semble mettre en évidence l'existence d'un espace socioculturel du discours. Il prétend avoir pour fonction d'introduire le lecteur/voyageur dans cet espace, de l'aider à s'y repérer et à y participer en l'amenant à y produire des énoncés dont il serait l'auteur. Autrement dit, le guide reconnaît et institue, ici, sa fonction de passeur de discours socioculturels.

En outre, selon le guide, le lieu commun circulerait dans cet espace du discours comme un produit bas de gamme : ne dit-il pas que quelque chose a été réitéré cent fois (l'Écosse définie comme « terre de légende ») et qu'il s'agit d'un objet de discours qui « frise le stéréotype », laissant entendre que sa valeur informationnelle et symbolique peut-être considérée, socialement, comme presque nulle ? Pourtant le guide énonce lui aussi ce lieu commun, de même qu'il invite son lecteur/voyageur à le réitérer. Il s'inscrit et inscrit ainsi celui-ci dans une histoire du dire, mais y définit une rupture : celle de l'expérience, c'est-à-dire celle de la sortie du lieu commun qui permet d'entrer dans le discours informé et argumenté. En somme, quand le guide réitère ce qui pourrait apparaître comme un lieu commun, et quand il invite son lecteur/voyageur à en faire de même, ce n'est pas une forme stéréotypée qu'il prétend énoncer, mais une proposition dont la valeur, dans l'espace socioculturelle du discours, est bien supérieure à celle des lieux communs.

Le guide engage donc ici ce qu'il identifie lui-même comme un processus de distinction (au sens large). Ainsi, de son point de vue, dire que l'Écosse est une « terre de légende » après en avoir fait l'expérience apporterait une plus-value symbolique et sociale dans l'espace du discours. Cela permettrait aux individus qui le font d'explicitier d'une part leur connaissance des lieux communs circulant de même que la valeur qu'ils leur attribuent, et d'autre part de se positionner par rapport à lui, en le réitérant, mais selon une valeur différente qui procéderait, dans notre cas, de l'expérience touristique de l'Écosse et de ses légendes. Ce faisant, celui qui parle (le guide ou le lecteur/voyageur à venir) engagerait et énoncerait une intelligibilité du monde et des valeurs sociales en s'y positionnant.

En somme, le légendaire est un des éléments qui permet de peupler le discours du voyage : il permet de peupler l'univers dans lequel on se rend, mais aussi celui dans lequel on revient. Il est ainsi livré au lecteur/voyageur et il est construit pour lui permettre d'*habiter*, d'une part l'altérité qu'il visite et, d'autre part son monde socioculturel d'appartenance. C'est sur ce second aspect que j'insisterai dans les pages qui suivent.

CHAPITRE 9. LE LEGENDAIRE DANS LE MONDE SOCIAL

Ce dernier chapitre aura pour objectif de proposer des éléments de réponse à la question : pourquoi les guides disent-ils le légendaire ? Ou plutôt, comment peut-on interpréter la présence du légendaire dans les guides ? J'ai choisi de me concentrer sur une piste amorcée dans les chapitres précédents de cette troisième partie liée à l'idée de la passation de discours. Ainsi, si les guides disent le légendaire comme ils le font, et comme cela a été étudié dans ce mémoire de thèse, c'est certainement qu'il a une valeur en tant qu'être culturel et discursif de circulation. C'est cette piste que je souhaite emprunter dans ce neuvième et dernier chapitre.

Je proposerai le terme d'habiter qui, selon moi, peut fournir un premier cadre de compréhension et d'interprétation à la présence légendaire dans les guides. En somme (c'est l'idée que je défendrai), le légendaire existe dans les guides de voyage – tel qu'on l'a étudié – en tant qu'être discursif dont la destinée est d'être réitéré en énonçant, pour celui qui parle, son rapport au monde en tant qu'il est social ou encore son auctorialité sociale. Je chercherai ainsi, dans les pages qui suivent, à comprendre, plus particulièrement, comment le légendaire des guides se livre aux lecteurs/voyageurs et laisse entendre qu'il leur permettra de *se constituer en sujet de désir et de pratiques sociales* s'ils mobilisent le discours légendaire dans une situation de communication à venir.

Dans un premier temps, je présenterai ainsi la notion d'habiter, en me fondant essentiellement sur l'approche géographique de cette dernière, et plus particulièrement sur les travaux appartenant au champ de la géographie du tourisme [Stock, 2004 ; 2005 ; 2006 ; 2007 & Équipe MIT, 2002]. Je reviendrai également sur cette même notion telle qu'elle a été élaborée par Martin Heidegger [1958 (1954)], qui s'impose comme une référence fondamentale pour ces géographes du tourisme. Je proposerai alors une définition de l'habiter qui soit moins topographique ou philosophique que sociale.

Je reviendrai ensuite sur la notion d'occasion telle qu'elle a été définie par Michel de Certeau [1990 (1980)]. Cette dernière apparaît comme un moment que les individus construisent pour pouvoir se donner les moyens de *ruser* avec toutes les formes d'institution comme on va le voir. Si j'insisterai sur cette notion, c'est qu'elle me permettra de préciser la définition du légendaire. Il apparaîtra ainsi que le légendaire est une occasion au sens où il

peut être saisi par chacun comme un espace de créativité qui s'oppose à celui de la norme et de l'anonymat institutionnels. Je montrerai alors que le légendaire se livre comme un instrument de la construction du rapport au monde en tant qu'il est social, c'est-à-dire d'un habiter du monde. Il permet, en somme, de travailler ce que Michel de Certeau appelle « l'habitabilité » du monde [1990 (1980)] en instituant le sujet du discours comme auteur social. En ce sens, on pourra dire que la destinée du légendaire tel qu'il se manifeste dans les guides est, plus spécifiquement, de permettre au sujet de discours de se donner les moyens *d'être avec lui-même dans le monde en tant qu'il est social*.

Enfin, dans un troisième et dernier temps, je proposerai une seconde lecture de l'habiter que le légendaire permet de réaliser. En m'inspirant de Pierre Bourdieu, je montrerai qu'il permet aussi *d'être avec les autres dans le monde en tant qu'il est social*. Pour ce faire, je reviendrai notamment sur l'idée du « marché linguistique » et de l'habitus tels qu'ils ont été définis par le sociologue [2002 (1978) ; 1986 ; 1977]. Je mettrai alors en évidence le fait que le légendaire des guides de voyage peut être pensé comme un bien que l'on peut soumettre au social pour en tirer un certain bénéfice symbolique.

Si ces deux lectures cohabitent, c'est que je me refuse de n'en retenir qu'une. D'abord parce qu'ils me semblent que toutes deux sont pertinentes et qu'elles permettent de mieux comprendre la présence du légendaire dans les guides. Ensuite parce qu'elles me semblent complémentaires, comme je vais tenter de le montrer.

1. LE DISCOURS, L'HABITER ET LA PRATIQUE SOCIALE DE SOI

Dans le septième chapitre, j'ai utilisé le terme « habiter » pour désigner le rapport à l'espace visité que les touristes entretiennent. Je souhaite à présent expliciter ce terme pour le redéfinir et lui donner une dimension différente. Je chercherai ainsi à montrer que l'habiter, s'il comprend le rapport à l'espace ne se limite pas pour autant à lui. En somme, en considérant, non plus sa dimension spatiale, mais sa dimension sociale, je définirai l'habiter comme *un rapport au monde en tant qu'il est social*.

Pour ce faire, dans un premier temps, je reviendrai sur la définition d'habiter proposée par des géographes du tourisme et notamment par Mathis Stock et l'Équipe MIT. Dans un second temps, je montrerai que leur approche est avant tout spatiale et tenterai de proposer une autre définition de cette notion qui repose, précisément, sur la dimension sociale, et non géographique, des hommes et de leurs sociétés. Enfin, je montrerai que l'habiter, en tant qu'il est un rapport au monde social, peut être perçu comme une « pratique de soi » selon les termes de Michel Foucault.

L'objectif de cette sous-partie sera de définir l'orientation du cadre interprétatif du problème que pose la présence du légendaire dans les guides. Elle servira ainsi à introduire les deux lectures qui suivront.

1.1. L'habiter touristique

L'Équipe MIT, nous l'avons déjà noté dans le septième chapitre, explique :

« Les touristes ne se trouveraient pas dans les lieux touristiques uniquement pour consommer, consumer les lieux, mais pour, à travers les lieux, se construire, se reconstruire, évoluer, se transformer. Ils seraient donc dans une disposition particulière par rapport aux lieux où ils prennent place et en cela ils habiteraient pleinement. Le mot est lâché : les touristes aussi habitent les lieux. » [Équipe MIT, 2002 : 102].

Dans cet extrait, les auteurs affirment clairement que les résidents ne sont pas les seuls à pouvoir prétendre « habiter » les espaces que les voyageurs visitent en situation touristique. En effet, les touristes peuvent également être considérés comme des habitants des lieux touristiques, du moins comme des habitants temporaires. Être touriste, c'est ainsi aménager son espace et son temps entre son (ou ses) lieu(x) de résidence et son (ou ses) lieu(x) de vacances et, partant, organiser sa manière d'habiter l'espace.

En somme, pour l'Équipe MIT, mais aussi pour le géographe Mathis Stock comme on va le voir, habiter, ce n'est pas seulement se loger. C'est, plus généralement, construire un rapport à l'espace qui se joue à la fois entre le proche et le lointain, la résidence et la mobilité, cette dernière étant une spécificité de notre histoire dite « contemporaine ». Ainsi, Mathis Stock écrit : « Habiter n'est pas une activité, à l'instar d'aller au travail ou d'aller chercher les enfants à l'école, mais un concept qui englobe l'ensemble des activités humaines. » [2007 : 106]. Il précise alors que, poser la question de l'habiter, c'est s'intéresser aux façons de « faire avec de l'espace » : « Cela signifie que les individus dans leurs pratiques prennent en compte l'espace, le constituent en *problème*, c'est-à-dire comme ressource et condition de l'action. » [2007 : 115].

Dans cette conception pragmatique de l'habiter, les pratiques occupent donc une place centrale :

« La question de l'habiter ne peut plus être posée comme question d'une seule modalité d'être avec l'espace, mais de multiples rapports à l'espace, mis au jour selon les intentionnalités et les pratiques. Ainsi, Paris comme lieu touristique pour les uns, comme lieu de résidence pour les autres ; comme lieu touristique pour un Anglais en 2004, comme lieu de congrès en 2005. Pour les mêmes individus, un même lieu n'a pas le même sens selon les pratiques qu'ils y déploient. Chaque pratique met donc en jeu de l'espace d'une façon nouvelle : c'est l'enseignement que l'on peut tirer d'une lecture pragmatique de l'espace. En effet, les êtres humains contemporains sont obligés de gérer une multiplicité de situations relativement plus différenciées les unes des autres. » [Stock, 2007 : 112-111].

Étudier l'habiter, pour Mathis Stock, c'est ainsi se concentrer sur les situations de la pratique d'espace en tenant compte du fait que les sociétés contemporaines sont peuplées d'individus qui « pratiquent une multiplicité de lieux dans des situations variées et dans des intentionnalités différentes » [2007 : 11]. Cette spécificité des sociétés contemporaines amène Mathis Stock à parler d'un « habiter poly-topique » [2004 ; 2005 ; 2006 ; 2007]. Ainsi, selon lui, la mobilité a conduit les individus à abandonner un mode de vie « mono-topique » (elle en est d'ailleurs également le résultat), c'est-à-dire un mode de vie situé et circonscrit dans une aire géographique réduite, au profit d'un mode de vie caractérisé par la fréquentation d'une multiplicité de lieux et par la réalisation de pratiques multiples attachées à chacun de ces lieux¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Cette proposition d'un « habiter poly-topique » pose problème si l'on ne prend pas le temps de la préciser. En effet, si « la question de l'habiter est [...] fondamentalement une question de pratiques, associées aux représentations, valeurs, symboles, imaginaires qui ont pour référent les lieux géographiques », alors l'importance de la mobilité ne doit-elle pas être nuancée [2004] ? Si l'on admet, comme le note Mathis Stock, qu'un même individu puisse pratiquer un même espace de divers façons, et que ces diverses pratiques définissent son « habiter », alors que devient la mobilité ? Il faut comprendre, pour mesurer la portée de la proposition de Mathis Stock, que la mobilité est, pour lui, un « point de vue » : « on peut émettre l'idée selon laquelle cette mobilité accrue nécessite que l'on adopte, en géographie, le "point de vue de la mobilité" au lieu et en place du "point de vue de la sédentarité". Adopter le point de vue de la mobilité signifie faire

La thèse de l'habiter poly-topique s'impose comme une réponse – ou du moins un champ de réflexions – aux problèmes que posent les nouvelles pratiques associées à la mobilité et plus particulièrement la mobilité touristique. En effet, les catégories « traditionnelles » qui ont permis pendant longtemps de définir les spécificités du tourisme (les loisirs et les vacances, le lointain et le proche, le quotidien et le hors-quotidien ou l'extraordinaire) se voient recomposées par les pratiques contemporaines. C'est ce que mettent en évidence des catégories en circulation telles que « le tourisme d'affaires » qui définissent un investissement de l'« ailleurs » organisé autour de pratiques réalisées habituellement dans l'« ici » du quotidien et du travail, ou bien à l'inverse des guides de voyage consacrés à une ville et destinés aux habitants de cette même ville qui invitent donc ces derniers à pratiquer leur quotidien comme s'il s'agissait d'un ailleurs¹⁴⁷.

Quoi qu'il en soit, en suivant Mathis Stock, on peut considérer que le tourisme est un espace de la production et de l'institution de l'habiter poly-topique. Il se définit ainsi comme une pratique de l'habiter qui prend sens parce qu'elle est différente de la pratique résidentielle mais qu'elle lui est également complémentaire. Il occupe donc une place particulière dans l'habiter poly-topique : au niveau de la construction notionnelle et sur le plan théorique, il permet de mettre en évidence le caractère poly-topique de l'habiter et au niveau de la pratique d'espace elle-même, il permet de transformer la pratique résidentielle de l'habiter et de fonder un sens global à la mobilité et au lointain géographique qu'elle implique. Ainsi,

« les lieux touristiques pratiqués ne restent pas des lieux de "non-sens", mais participent de la façon dont les individus habitent les lieux géographiques du Monde. Non seulement, le lieu touristique peut être investi, "habité" au sens plein du terme, mais aussi l'expérience touristique change les manières d'être au quotidien » [Stock, 2005].

En somme, on dira que l'habiter touristique n'a de sens que si l'on considère qu'il n'est qu'un moment de l'habiter poly-topique des espaces du monde. Il est un moment de rupture au cours duquel l'individu (le touriste), en pratiquant l'espace, construit son rapport au monde. L'habiter touristique est ainsi l'un des nombreux jeux d'espaces singuliers, mais

comme si les hommes associaient leurs pratiques à des lieux multiples au lieu de faire comme si les hommes associaient leurs pratiques à un seul lieu. Il s'agit donc d'une stratégie heuristique autant qu'il s'agit de la reconnaissance de l'importance du phénomène. » [2006]. En somme, la pratique n'intéresse Mathis Stock qu'à partir du moment où elle est pensée comme la représentation dominante d'un mode de vie défini par la mobilité des individus, qui s'oppose à un mode de vie sédentaire et qui réorganise notamment la « signification des lieux proches et lointains pour les individus » [2006].

¹⁴⁷ Un colloque international a questionné cette hybridation des pratiques touristiques. Intitulé « Fin et confins du tourisme, il s'est tenu à la Maison des Sciences de l'Homme « Alpes » de Grenoble du 26 au 27 mai 2009.

néanmoins complémentaires, qui permettent à l'individu contemporain de penser son rapport au monde.

1.2. L'habiter, le monde spatial et le monde social

Cette définition de l'habiter proposée par Mathis Stock place, au cœur du questionnement, la dimension spatiale. C'est aussi le cas de celle que propose l'Équipe MIT, ou de celle d'Olivier Lazzarotti [2006] ou encore de celles d'Augustin Berque [2005 ; 2007], de Thierry Paquot [2007] ou Michel Lussault [2007]. Tous ces auteurs abordent, en effet, la notion d'habiter d'un point de vue géographique et cherchent alors, en partant de la pratique d'espace ou du rapport à l'espace que mettent en évidence ses modalités d'existence et de transformation, à comprendre la façon dont l'homme l'investit et institue ainsi son rapport à lui.

Les façons d'aborder l'habiter et les regards portés sur l'objet sont certes différents d'un chercheur à l'autre. Ainsi par exemple, si Mathis Stock et l'Équipe MIT s'intéressent aux lieux, Olivier Lazzarotti et Augustin Berque prennent respectivement le Monde et la Terre pour unité de l'habiter. Si le premier considère l'espace comme un « *contexte* des pratiques » [2004], le dernier questionne le rapport entre le monde humain et le monde biophysique, ou plus précisément la « médiance » [2007 ; 2000].

Quoi qu'il en soit, dans tous les cas, c'est de la question géographique – ou, plus précisément, topographique¹⁴⁸ – que dépend la réflexion sur le rapport au monde que négocie l'habiter. Or, on peut remarquer que, très souvent, ces géographes s'appuient sur Martin Heidegger pour constituer le cadre théorique de leur habiter alors que la dimension spatiale ne semble être, pour ce dernier, qu'un des aspects de la condition humaine qu'il cherche à définir avec l'habiter.

En effet, pour le philosophe, l'habiter est synonyme d'« être sur terre comme mortel ». C'est ce qu'il affirme quand il écrit : « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. » [1958 (1954)] : 173]. L'habitation devient alors « le séjour sur terre des mortels » [1958 (1954)] : 176] et non uniquement l'appropriation spatiale d'un espace. « Habiter » ne signifie donc pas spécifiquement « être dans et/ou avec l'espace », mais plus largement « être » pleinement. C'est ce que Martin Heidegger cherche à mettre en évidence avec ce recours à la logique étymologique :

¹⁴⁸ La géographie humaine définit en effet son objet dans la relation des hommes aux lieux. La topographie définit, quant à elle, l'ensemble des caractéristiques « objectives » d'un lieu : sa localisation, son étendue, sa matérialité, etc.

« À l'origine *bauen* veut dire habiter. Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps jusqu'où s'étend l'être de l'"habitation". *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (*suis*) et que la forme de l'impératif *bis*, "*sois*". Que veut dire alors *ich bin* (*je suis*) ? Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin*, nous répond : "*je suis*", "*tu es*", veulent dire : *j'habite*, *tu habites*. La façon dont *tu es* et dont *je suis*, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *bauen*, l'habitation. » [Heidegger, 1958 (1954)] : 173].

Cet extrait est issu d'un texte intitulé « Bâtir habiter penser ». La place du « bâtir » (le *bauen* qui a signifié « cultiver » et « habiter » par le passé en langue allemande) est centrale pour le philosophe. En effet, l'individu bâtit son habitation du monde, à condition bien sûr de ne pas considérer le bâtir et l'habiter comme deux opérations différentes. Ainsi, bâtir, « est déjà de lui-même, habiter » [1958 (1954)] : 171]. En somme, habiter, c'est être au monde et construire son être au monde.

D'une manière générale, dans ce texte, Martin Heidegger commence par parler du bâti humain pour aborder la question du bâtir et de l'habiter en général. Dès les premières lignes, il écrit ainsi :

« Nous ne parvenons, semble-t-il, à l'habitation que par le "*bâtir*". Celui-ci, le bâtir, a celle-là, l'habitation pour but. Toutes les constructions, cependant, ne sont pas aussi des habitations. Un pont, le hall d'un aéroport, un stade ou une centrale électrique sont des constructions, non des habitations ; une gare ou une autoroute, un barrage, la halle d'un marché sont dans le même cas. Pourtant ces constructions rentrent dans le domaine de notre habitation : domaine qui dépasse ces constructions et qui ne se limite pas non plus au logement. L'homme du tracteur devant ses remorques se sent chez lui sur l'autoroute, mais n'y loge pas ; l'ouvrière se sent chez elle dans la filature, pourtant elle n'y a pas son habitation ; l'ingénieur qui dirige une centrale électrique s'y trouve chez lui, mais il n'y habite pas. Ces bâtiments donnent une demeure à l'homme. Il les habite et pourtant il n'y habite pas, si habiter veut dire seulement que nous occupons un logis. » [Heidegger, 1958 (1954)] : 170-171].

Si, dans l'économie de ce texte, la question spatiale semble « primordiale » du point de vue rhétorique puisque c'est par l'espace que le philosophe entre dans l'habiter, elle ne doit pourtant pas se confondre avec l'habiter dans son ensemble. La dimension spatiale n'est ainsi qu'un aspect de la condition humaine de l'homme, c'est-à-dire de l'habiter. En somme et pour en revenir à l'approche géographique, les chercheurs évoqués ci-dessus n'aborderaient qu'un aspect de l'habiter défini par Martin Heidegger¹⁴⁹. Ce choix se comprend sans aucune difficulté puisque c'est le rapport à l'espace que questionnent ces spécialistes.

¹⁴⁹ C'est ce que confirme Michel Lussault quand, revenant sur l'histoire de la notion d'habiter, il écrit : « Au bout du compte, les acquis de ce demi-siècle de réflexions permettent de spécifier le terme "habiter" et de lui conférer une véritable place dans une théorie géographique, ouverte aux apports des sciences humaines et sociales. Et ce en écartant tant une position excessivement philosophique, qui prive la notion de sa capacité à prendre en compte l'activité humaine

Quoi qu'il en soit, il est important de le noter dans la mesure où ce n'est pas ce même rapport à l'espace ou « la condition géographique » des hommes (pour reprendre les termes d'Olivier Lazzarotti [2006]) qui retient mon attention sur l'habiter. Ce n'est pas non plus la condition humaine dans sa totalité comme le propose Martin Heidegger. Ce que je cherche à nommer en mobilisant la notion d'habiter, c'est *la condition sociale* de l'homme. Je propose ainsi de penser l'habiter comme *un rapport au monde en tant qu'il est social*, comme la manière dont les individus *sont dans le monde en tant qu'il est social* et le bâtir ne définira pas un quelconque rapport à l'espace mais un rapport à l'autre, avant tout, en tant qu'il est, lui aussi social. Autrement dit, je propose de définir l'habiter comme le résultat d'un bâtir considéré du point de vue de la socialité et de la socialisation.

Je m'intéresserai plus particulièrement à la question de la pratique discursive. Je questionnerai alors l'habiter au regard de la pratique de la production de discours mais aussi de celle de la passation de discours fomentée par les guides en me focalisant sur la dimension sociale de cette pratique. Je chercherai à comprendre dans quelle mesure on peut dire que la pratique discursive des guides de voyage, quand ils disent le légendaire, réalise et/ou anticipe un habiter. Avant d'aller plus loin, cependant, il convient de dire quelques mots supplémentaires de cet habiter qui prend pour complément « le monde en tant qu'il est social ».

1.3. L'habiter comme technique de soi

Lorsque Michel Lussault définit l'habiter [2007], il propose de revenir sur un texte de Michel Foucault qui traite de ce que l'historien appelle « les techniques de soi » [2001 (1988) : 1602-1632]. Dans ce texte, ce dernier évoque les « jeux de vérités » qu'il a étudiés tout au long de ses recherches et explique qu'ils sont « liés à des techniques spécifiques que les hommes utilisent afin de comprendre qui ils sont » [Foucault, 2001 (1988) : 1603]¹⁵⁰. Les techniques de soi constituent l'une des quatre catégories de techniques qu'il identifie.

Ainsi, les hommes auraient élaboré, aux côtés de celles-ci, des techniques de production « grâce auxquelles nous pouvons produire, transformer et manipuler des objets » ;

proprement dite d'habitation, qu'une position purement instrumentale ou l'habiter n'est qu'un ensemble de techniques habitantes. » [2007 : 45].

¹⁵⁰ Ce que Michel Foucault appelle les « jeux de vérité » constitue, selon lui, l'objet qu'il n'a cessé d'étudier tout au long de sa carrière. Revenant sur ses travaux, il explique ainsi, en 1984, que la question de la subjectivité et de la vérité ont toujours été au cœur de ses recherches : « J'ai cherché à savoir comment le sujet humain entrait dans des jeux de vérité, que ce soit des jeux de vérité qui ont la forme d'une science ou qui se réfèrent à un modèle scientifique, ou des jeux de vérité comme ceux qu'on peut trouver dans des institutions ou des pratiques de contrôle. » [2001 (1984) : 1527-1528].

des techniques de systèmes de signes « qui permettent l'utilisation des signes, des symboles ou de la signification » ; et des techniques de pouvoir « qui déterminent la conduite des individus, les soumettent à certaines fins ou à la domination » [2001 (1988) : 1603]. Quant aux premières, celles qui retiendront par la suite notre attention, elles se définissent comme des techniques

« qui permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leurs corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité » [Foucault, 2001 (1988) : 1604].

Ces techniques fonctionnent ensemble la plupart du temps. Il est donc rare de les voir opérer séparément. Si Michel Lussault s'arrête sur cette typologie, c'est que selon lui, l'habiter renvoie à la maîtrise simultanée de ces quatre types de techniques :

« En ce qui concerne l'habiter [...] il est clair qu'il suppose des opérations renvoyant à la maîtrise des techniques de production (nécessaire à l'organisation du système de l'habitat), des techniques de signification (ce qui englobe l'ensemble de l'économie sémiotique proliférante que l'habitat exige et secrète), des techniques de domination (qui participent à l'encadrement des habitants dans des dispositifs touristiques normés et standardisés, et des pratiques afférentes¹⁵¹), des techniques de soi enfin (qui assurent l'individu de pouvoir maîtriser son acte d'habitation, de régler son rapport aux autres et aux choses, d'accroître son empire sur lui-même, de satisfaire ses envies. » [Lussault, 2007 : 51].

Ce rapprochement entre l'habiter et les techniques des hommes identifiées par Michel Foucault est fécond puisqu'il permet à Michel Lussault de proposer une définition précise de l'habiter, d'un point de vue géographique, comme travail de la pratique du gouvernement de soi et du gouvernement des autres fondé sur l'expérience spatiale des hommes en société [2007 : 51-52].

En ce qui me concerne, je souhaite focaliser mon attention sur les techniques de soi et leur rapport à l'habiter, non plus dans une perspective géographique comme celle de Michel Lussault, mais dans une perspective sociale comme je l'ai définie ci-dessus. Les techniques de soi seront donc abordées comme des techniques sociales, socialisées et socialisantes, de soi. Si je m'intéresse avant tout à ces techniques ainsi définies, c'est que je cherche à saisir l'habiter comme construction d'auctorialité en situation discursive, qu'elle soit effective ou anticipée. Je tenterai ainsi de voir si le discours légendaire, tel qu'il existe dans les guides et plus

¹⁵¹ Selon Michel Lussault, on ne peut penser l'espace sans penser le tourisme. C'est que ce dernier a « infusé » la société. En ce sens, « il est désormais un sous-système ouvert partout là où l'urbanité est distinguable. Et ce au premier chef parce qu'il constitue un opérateur de la construction et du fonctionnement du monde mondialisé comme réalité partagée, comme horizon de toute société » [2007 : 49].

particulièrement tel que ceux-ci le livrent aux lecteurs/voyageurs, est conçu comme *un lieu discursif de la construction d'un habiter social à venir*, c'est-à-dire s'il permet d'instituer la figure d'un auteur (social) de discours qui dit sa vision du monde et dit sa place dans le social en disant le légendaire.

La question sera ainsi de savoir dans quelle mesure le légendaire des guides, en tant que forme à la fois culturelle et discursive, peut être considéré, du fait qu'il soit livré au social, comme un outil et/ou une technique qui relèverait d'une sorte de « pratique de soi » pour celui qui le dira. Cette dernière, comme le note Michel Foucault est « ce qu'on pourrait appeler une pratique ascétique, en donnant à ascétisme un sens très général, c'est-à-dire non pas le sens d'une morale de la renonciation, mais celui d'un exercice de soi sur soi par lequel on essaie de s'élaborer, de se transformer et d'accéder à un certain mode d'être » [2001 (1984) : 1528].

Ainsi, doit-on penser que le légendaire, s'il est un discours « passé » (en ce sens qu'il est livré, à travers le processus de la passation de discours réalisée par les guides, aux lecteurs/voyageurs), est conçu comme le lieu possible d'une élaboration ou d'une transformation de soi, ou encore de la construction d'un certain mode d'être *social* qui permettrait à celui qui parle d'instituer son rapport au monde, de se dire à lui, et d'être *socialement là* ? Plus simplement, si le légendaire des guides est livré au social, est-ce parce qu'il est pensé comme un objet et/ou une pratique culturelle qui rend possible la construction sociale d'un habiter par le discours ?

Cette question, si je la pose en ces termes, c'est que je souhaite trouver des éléments de réponse à un problème qui au départ était bien plus large et qui a su se modeler et prendre une forme précise tout au long de l'analyse : pourquoi les guides disent-ils le légendaire ? Ou encore, qu'est-ce qui fait culture dans le légendaire tel qu'il est énoncé par les guides ? On répondra certainement qu'il est un savoir sur l'autre et qu'en ce sens il mérite d'être convoqué dans un processus de médiation culturelle de l'Autre et de sa culture. Certes, mais des savoirs sur l'Autre, il en existe de nombreuses sortes. Alors pourquoi celui-là ? Sans doute parce qu'il est de l'ordre du savoir anthropologique et qu'en situation touristique, ce type de savoirs se trouve valorisé. Mais alors, si c'est le cas, pourquoi lui attribuer les spécificités éditoriales de l'insignifiance ou vouloir lutter contre son insignifiance présumée ?

Ma proposition est que le légendaire est présent dans les guides de voyage et, qui plus est, qualifié comme objet anecdotique, parce qu'il apparaît comme un objet culturel capable d'aménager une sorte d'espace de liberté. Ainsi, en tant qu'être culturel profondément ambigu, du moins tel qu'il est (re)produit par les guides puisqu'il y apparaît à la fois comme un objet curieux ou insolite, anecdotique et insignifiant, entre croyance et savoir, il est conçu pour permettre aux individus de s'en saisir et de dire leur rapport au monde en tant qu'il est social.

Pour dire les choses autrement, dans le légendaire tel qu'il est se manifeste dans les guides, il existe un conflit latent entre liberté et pouvoir. Le légendaire engendrerait ainsi des espaces de liberté là où l'on reconnaît qu'il s'exerce une forme de pouvoir au sens où le définit Michel Foucault. Le pouvoir devient ainsi un processus à l'œuvre dans les relations humaines, entre les individus, dans les familles ou encore dans le corps politique sans lequel l'exercice de liberté qui s'oppose à ce pouvoir n'a pas de sens [1984]. Ainsi, le légendaire est pensé, depuis les guides, pour circuler comme un lieu discursif de l'exercice d'une liberté singulière.

Pour tester cette piste, je propose deux lectures qui s'intéressent toutes deux au rapport entre liberté et pouvoir. Ainsi, dans les pages qui suivent, on verra que l'on peut interpréter la présence du légendaire dans les guides comme un objet qui travaille l'habitabilité du monde en suivant Michel de Certeau ou encore comme un instrument du faire-avec l'habitus de Pierre Bourdieu. Dans le premier cas, le légendaire des guides est livré à la circulation comme un instrument de la construction d'un rapport à soi dans l'espace social, et dans le second, comme un instrument de la construction d'un rapport aux autres dans l'espace social.

2. LE LEGENDAIRE COMME OCCASION SOCIOCULTURELLE DISCURSIVE

Cette première lecture s'appuie sur les travaux de Michel de Certeau et plus particulièrement sur la notion d'occasion telle qu'il l'a définie dans *L'Invention du quotidien* [1990 (1980)]. Elle cherche ainsi à travailler l'idée selon laquelle le légendaire des guides de voyage, en tant qu'être culturel destiné à la circulation sociale, est livré pour permettre au lecteur/voyageur de réaliser des occasions discursives. Ces occasions sont autant de moments au cours desquels celui-ci peut apprendre à refonder sa place dans le social par la *ruse*.

Je chercherai ainsi à mesurer les implications d'une telle interprétation de la présence légendaire dans les guides en revenant d'abord sur le cadre notionnel élaboré par Michel de Certeau et en y situant la notion d'occasion. Je montrerai ensuite que le légendaire peut bien être saisi comme occasion discursive livrée par les guides à leurs lecteurs/voyageurs. Enfin, je tenterai d'identifier le rapport social au monde qui se joue dans cette conception du légendaire entendu comme occasion discursive ; autrement dit, je chercherai à définir l'habiter qu'un légendaire saisi comme occasion révèle ou fonde.

2.1. La notion d'occasion chez Michel de Certeau

On connaît bien les notions de stratégie et de tactique élaborées par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* [1990 (1980)]. On connaît sans doute moins celle d'occasion pourtant intimement liée à la seconde. Je souhaite présenter cette dernière en revenant d'abord sur la dyade stratégie/tactique pour mieux la situer et la définir par rapport à ce couple.

Lorsque Michel de Certeau écrit *L'Invention du quotidien* son projet est de mettre au jour les « ruses » des usagers, leurs « tactiques », c'est-à-dire la façon dont ils s'approprient les objets du monde. Son objectif est ainsi « d'explicitier les *combinatoires d'opérations* qui composent aussi (ce n'est pas exclusif) une "culture" », ou encore « d'exhumer les modèles d'action caractéristiques des usagers dont on cache, sous le nom pudique de consommateurs, le statut de *dominés* (ce qui ne veut pas dire passifs ou dociles). » [1990 (1980) : XXXVI].

Cette étude des *manières de faire* non institutionnelles et non institutionnalisées n'a de sens que si l'on prend en compte le fait que les « tactiques » sont des sortes de réponses spontanées et bricolées à ce que Michel de Certeau appelle les « stratégies », c'est-à-dire les calculs de rapports de forces institutionnalisant. Ainsi, plus généralement, chez Michel de Certeau, la culture est considérée comme le lieu de luttes entre « tactiques » et « stratégies »,

en ce sens que les premières constituent des appropriations et des détournements des secondes. Cette construction théorique repose sur une conception « polémologique » de la culture, selon les termes de l'auteur, comme espace social dans lequel se jouent des rapports de forces, c'est-à-dire de pouvoir-faire.

La tactique est ainsi une pratique de détournement du rapport de force. Elle le déjoue, l'esquive, le neutralise l'espace d'un instant en laissant parler une sorte de créativité spontanée qui prend forme dans les espaces ouverts par les contraintes sociales et culturelles. « Ainsi, au supermarché, la ménagère confronte des données hétérogènes et mobiles, telles que les provisions au frigo, les goûts, appétits et humeurs de ses hôtes, les produits meilleur marché et leurs alliages possibles avec ce qu'elle a déjà chez elle, etc. » [1990 (1980) : XLVII].

Ce que cette ménagère *réalise*, c'est une occasion. En combinant ces éléments hétérogènes, elle trouve le moyen d'abord de créer une occasion et ensuite de la saisir ; plus précisément encore, elle acte l'occasion en même temps qu'elle s'en saisit. Cet exemple de la ménagère illustre plus largement la catégorie générale des « manières de faire occasionnelles », c'est-à-dire des pratiques qui « impliquent une *logique des jeux d'actions relatifs à des types de circonstances* » [1990 (1980) : 40]. En somme, l'occasion, c'est l'art de définir les circonstances de telle manière que l'on puisse pratiquer les objets du monde selon le modèle tactique.

Michel de Certeau identifie au moins trois « lieux » dans lesquels on peut rencontrer ces manières de faire occasionnelles [1990 (1980) : 41*sq.*]. Il y a d'abord les jeux, comme les échecs par exemple ou encore la belote, « qui donnent lieu à des espaces où des *coups* se proportionnent à des *situations* ». Il y a également les récits de parties qui font suite à ces jeux. Et il y a enfin, les contes et les légendes. Si les légendes, qui nous intéressent ici plus directement que les contes, peuvent être considérées comme des espaces occasionnels, c'est notamment parce qu'elles produisent un espace qui « protège les armes du faible contre la réalité de l'ordre établi » :

« [Cet espace légendaire] les cache [...] aux catégories sociales qui, elles, "font de l'histoire" parce qu'elles la dominent. Et là où l'historiographie raconte au passé les stratégies de pouvoirs institués, ces histoires "merveilleuses" offrent à leur public (à bon entendeur, salut) un possible de tactiques disponibles à l'avenir. » [Certeau, 1990 (1980) : 43].

Ainsi, les légendes définissent un espace du discours, disons, souterrain (en ce qu'il s'oppose à l'espace du discours institutionnel), et portent en elles-mêmes la possibilité de

produire et de se saisir d'occasions. Mais ce n'est pas tout : « Les effets, astuces et "figures" de style, les allitérations, inversions et jeux de mots [qui composent le dire légendaire] participent aussi à la collation de ces tactiques. » [1990 (1980) : 43]. En somme, Michel de Certeau soutient que les légendes existent au monde notamment parce qu'elles sont le produit de ruses langagières :

« Des "tours" (ou "tropes") inscrivent dans la langue ordinaire les ruses, déplacements, ellipses, etc., que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens "propres". Mais, dans ces zones "littéraires" où ils ont été refoulés (comme dans le rêve où Freud les a retrouvés), demeure la pratique de ces ruses, mémoire d'une culture. Ces tours caractérisent un art de dire populaire. Si vive, si perspicace à les reconnaître chez le conteur et le camelot, une oreille de paysan et d'ouvrier sait déceler dans une manière de dire une manière de traiter le langage reçu. » [Certeau, 1990 (1980) : 43].

Ainsi, la légende pourrait être occasion en ce sens qu'elle se déploie à travers un art de dire tactique qui déjoue le langage institutionnel. On peut ici questionner le bien fondé d'une telle affirmation. En effet, le fait que l'on retrouve, d'un guide à l'autre, des règles communes de production du discours légendaire pose quelques difficultés relatives à la validation de cette proposition. On peut ainsi voir, dans cette récurrence touristique, le fait d'une forme discursive stéréotypée à caractère institutionnel¹⁵².

Quoi qu'il en soit, je retiendrai, comme l'a montré l'analyse des guides, que le légendaire peut être *représenté* comme occasion. Je propose, cependant, de considérer l'occasionnel légendaire dans une dimension bien plus générale que celle de Michel de Certeau. Si le légendaire est occasion parce qu'il se détourne du discours institutionnel historique, ce sont plus globalement les valeurs sociales et culturelles en situation qu'il tente de déjouer. Quant à l'art de dire légendaire, on montrera, dans les pages qui suivent, qu'il se constitue comme occasion, non pas seulement parce qu'il procède de ruses langagières, mais plus généralement de ruses communicationnelles.

2.2. *Le légendaire comme occasion discursive*

Le légendaire, tel qu'il se manifeste dans les guides de voyage, serait ainsi destiné – c'est l'idée que je défendrai ici – à se laisser saisir comme *occasion de discours* dans certaines circonstances sociales. Autrement dit, la destinée du légendaire des guides définis comme dispositifs de la passation de discours est d'être saisi comme occasion discursive, dans des situations sociales

¹⁵² On est d'autant plus autorisé à le croire qu'en suivant Michel de Certeau, on peut considérer les fonctions du conte identifiées par Vladimir Propp comme des formes institutionnelles ou encore « des panoplies de stratégies » [1990 (1980) : 42].

qui s'y prêteraient, par un lecteur/voyageur non plus à venir, mais déjà parti et déjà revenu de l'ailleurs.

En effet, le légendaire, on l'a déjà explicité, est un art de dire qui engage à la fois une économie du discours et une économie de la représentation. Dans ce mémoire de thèse (chapitre 4), j'ai ainsi tenté de démontrer que le légendaire des guides de voyage fonctionne sur une économie du discours définie comme une tension entre le dire et le retenir. C'est de cette économie que procède l'effet de récit constitutif du légendaire. Le discours se déploie, mais se suspend également pour convoquer, sans l'épuiser, le récit légendaire qu'il médiatise ou re-présente.

En outre, j'ai montré (chapitre 1) que la poétique légendaire procède clairement d'une économie de la représentation qui donne lieu à une multiplicité d'événements légendaires. L'énoncé légendaire reconstruit ainsi un monde (un *im*-monde) à partir d'une intrusion, dans notre ordre, de ce qui pourrait être assimilé à un « tout autre » au sens d'un être culturel qui se donne à voir comme n'étant pas de ce monde. C'est ce que l'on peut identifier comme l'économie de représentation propre au légendaire dans les guides de voyage.

Par ailleurs, en tant qu'être anecdotique, le légendaire est également un art de dire au sens où il doit attendre, tapi dans un silence, le bon moment – la bonne situation sociale – pour être dit. Ainsi, pour faire mouche, il doit savoir se manifester dans un contexte communicationnel opportun. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans ce mémoire de thèse en revenant sur la notion d'anecdotique (chapitre 3). J'ai alors défini cette dernière comme une modalité de circulation des êtres culturels qui procède d'une technique du discours mais aussi d'une intelligence sociale et culturelle des situations de communication.

Cet objet de discours – le légendaire –, qui exige à la fois de savoir organiser un discours (chapitre 4), de savoir représenter un monde (chapitre 1) et de savoir saisir les situations socioculturelles d'énonciation (chapitre 3), serait en ce sens livré par les guides comme une occasion à saisir, une performance à réaliser en situation sociale.

Par ailleurs, en disant le légendaire, ce que le guide livre à ses lecteurs/voyageurs, c'est cet objet occasionnel, à la fois simple et complexe, qui permet de renégocier, le temps d'un instant, son rapport à « l'ordre régnant ». En effet, le légendaire, c'est d'abord un

renversement de la hiérarchie des valeurs : il construit sa force dans l'insignifiant ; il mesure la profondeur de l'anecdotique ; il nomme la beauté primordiale du marginal (chapitres 2 et 6). Ainsi, le légendaire s'impose comme un objet de discours à l'intérieur duquel et par lequel s'exerce le détournement de l'ordre de valeurs régnant.

De plus, le légendaire, c'est la reconnaissance d'une possible authenticité qui ferait défaut (par définition) à la « modernité » du sujet concerné (chapitre 7). C'est l'identification d'un possible rapport autre à l'espace de vie et au sacré (dans un sens très large), à l'intimité que chacun peut créer et entretenir avec ces choses qui peuplent notre monde. C'est ainsi, également, l'attribution d'une certaine valeur à cette authenticité et à notre modernité.

Le légendaire, tel qu'il est livré au lecteur/voyageur par les guides de voyage, est en somme un objet qui permettra à celui qui le réitérera, dans les mêmes termes ou bien dans d'autres, au moment opportun, de se dire en disant son rapport au monde ; de se dire en se positionnant dans l'espace polémologique de la culture moderne. Il dira alors qu'il rejette une certaine hiérarchie des valeurs. Il dira également qu'il sait jouer du langage et de son pouvoir de représentation, qu'il connaît l'ordre terrestre mais connaît tout autant ses failles et ses gouffres. Qu'il sait mettre l'interprétation en suspens. Il dira qu'il saisit le burlesque et le farfelu des êtres ou le génie des lieux. Il dira, en somme, l'acuité de son regard sur un monde et sur son ordre au moment précis où il se tiendra prêt à le délier. La destinée du légendaire est, ainsi, de permettre, à celui qui le réitérera, de dire son *intelligence tactique du monde* en tant qu'il est culturel.

Le légendaire est donc bien une occasion qui déjoue l'ordre social et culturel. Plus précisément encore, il est, parmi d'autres objets, de discours ou non, ce qui permet de rendre le monde *habitable*. En effet, pour en revenir à Michel de Certeau, les occasions sont autant de moments qui travaillent l'habitabilité du monde social. Elles sont ainsi des instants d'appropriation du monde et de ses fragments. Et la légende, selon lui, en tant qu'occasion, travaille elle aussi cette habitabilité du monde :

« C'est par la possibilité qu'ils (*sic*) offrent d'enclaver de riches silences et d'engranger des histoires sans paroles, ou plutôt par leur capacité de créer partout des caves et des greniers, que les légendes locales (*legenda* : ce qu'il faut lire, mais aussi ce qu'on peut lire) permettent des issues, des moyens de sortir et de rentrer, et donc des espaces d'habitabilité. » [Certeau, 1990 (1980) : 160].

La légende, qui n'est ni histoire ni patrimoine, est bricolage en ce sens qu'elle est faite « avec des débris de monde » [1990 (1980) : 161]. Elle est une occasion que se crée chaque habitant d'une aire géographique pour faire sien un lieu, s'y inscrire et l'inscrire dans son histoire, dans son intimité. Elle est ainsi une façon de dire son rapport à l'espace et d'y fonder sa place.

On remarquera que Michel de Certeau voit dans le voyage une quête d'un légendaire défini précisément en ces termes :

« Sans doute le cheminement et le voyage suppléent-ils à des sorties, à des allers et retours, assurés jadis par un légendaire qui manque désormais aux lieux. La circulation physique a la fonction itinérante des "superstitions" d'hier et d'aujourd'hui. Le voyage (comme la marche) est le substitut des légendes qui ouvraient l'espace à de l'autre. Que produit-il finalement sinon, par une sorte de retournement, "une exploration des déserts de ma mémoire", le retour à un exotisme proche par les détours au loin, et "l'invention" de reliques et de légendes ("visions fugitives de la campagne française", "fragments de musique et de poésie")¹⁵³, en somme un "déracinement dans ses origines" (Heidegger) ? Ce que produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche ; c'est une fiction, qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve ou la rhétorique piétonnière, d'être l'effet de déplacements et de condensations. Corollairement, on peut mesurer l'importance de ces pratiques signifiantes (se raconter des légendes) comme pratique inventrices d'espaces. » [Certeau, 1990 (1980) : 160-161].

Le voyage est donc une marche vers le légendaire, un espace de production et de saisissement d'occasions, un monde habitable parce que légendaire est plus généralement occasionnel. On y voit se « condenser » le lointain (la légende) et le proche (la modernité) de l'espace et du temps, le connu et l'inconnu, le tangible et l'intangible. Il est ainsi un mouvement d'importation de l'ailleurs dans l'ici et de l'ici dans l'ailleurs.

Ce qui rend possible ce glissement de la légende au voyage, ce mouvement du second vers la première qu'opère Michel de Certeau, c'est la notion d'habitabilité. Ainsi, en synthétisant le raisonnement de l'auteur, on peut dire : la légende rend habitable les lieux ; or, le voyage y prétend ; ainsi, si le voyage est quête de l'habitabilité, il peut a fortiori être également pensé comme quête de légendaire.

Mais ici, Michel de Certeau ne s'intéresse au légendaire qu'à travers ceux qui sont censés côtoyer l'espace légendaire dont ils parlent. Autrement dit, le légendaire retient l'attention de l'auteur en tant qu'outil ou révélateur d'une relation à l'espace légendaire habité

¹⁵³ Michel de Certeau cite ici Claude Lévi-Strauss et ses *Tristes tropiques*, publié aux éditions Plon en 1955 (pp. 434-436).

au sens de résidé. Ce que j'ai souhaité montrer ici, c'est que si le légendaire permet de rendre le monde habitable pour celui qui le vit dans le temps long du quotidien, s'il permet également de rendre ce même monde habitable pour celui qui le visite, à savoir le touriste (chapitre 7), il permet également de s'approprier le monde duquel vient le touriste, qui n'est plus l'espace légendaire dont il est question (chapitre 8).

En somme, la destinée du légendaire des guides est, *également*, de rendre habitable l'espace social d'appartenance du lecteur/voyageur, non pas seulement dans le sens où elle permet d'importer du légendaire dans un espace disons « désenchanté » (comme l'affirme Michel de Certeau), mais aussi dans le sens où, en tant qu'art de dire, elle crée l'occasion d'une *performance sociale discursive*.

2.3. L'habitabilité du monde et la culture occasionnelle

Si l'on valide cette interprétation du légendaire dans les guides comme passeurs d'occasions discursives, et que par ailleurs on affirme que le légendaire des guides fait culture, la question qui se pose alors est celle de la nature de cette culture : que devient-elle quand elle se définit *également* comme un espace d'occasions qui permettent de rendre habitable le monde en tant qu'il est social (ou culturel si l'on suit la terminologie de Michel de Certeau) ? Il me semble important de revenir d'abord sur la notion d'habitabilité telle qu'elle a été élaborée par Michel de Certeau pour montrer d'abord l'intérêt d'une telle question et tenter ensuite d'y répondre.

Celui-ci la définit à partir de son sens propre mais dans une perspective symbolique. Ainsi, l'habitabilité, c'est ce qui « transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant » [1990 (1980) : XLIX]. On la voit à l'œuvre quand des locataires « meublent [un appartement] de leurs gestes et de leurs souvenirs » [1990 (1980) : XLIX]. Mais on la rencontre encore chez « les locuteurs, dans la langue où ils glissent les messages de leur langue natale et, par l'accent, par des "tours" propres, etc., leur propre histoire » ou chez « les piétons, dans les rues où ils font marcher les forêts de leurs désirs et de leurs intérêts » [1990 (1980) : L]. Ce qui définit l'habitabilité, c'est, en somme, qu'elle prend appui sur un « ordre régnant » que l'individu traverse, anonyme, pour composer son rapport au monde en détournant l'ordre et son pouvoir symbolique. L'habitabilité est ainsi une *prise* sur le monde qui institue un sujet en tant que tel. Elle est un coup de force, un geste auctorial dans et sur un monde composé de rapports de forces qui ôtent toute identité, massifient les individus pour les rendre anonymes.

On s'en rend compte : l'habitabilité de Michel de Certeau, comme je le disais plus haut, ne prend de sens que si l'on conçoit d'abord la culture comme un espace social polémologique. Si l'on doit trouver sa voie (sa voix ?) ou sa place dans le monde, c'est qu'au départ, elle est perdue ; c'est que l'individu est contraint et se délite dans un système normé et normalisant. Les occasions sont là pour refonder son rapport au monde et lui donner, ainsi, la possibilité de maîtriser son environnement, l'espace plus ou moins long d'un instant.

La curiosité et l'insolite que travaillent les guides en disant le légendaire (chapitre 6) seraient, en somme, des espaces de la créativité qui permettraient à chacun de s'approprier, par la tactique, un monde social dans lequel il est, par ailleurs, anonyme. La curiosité et l'insolite seraient ainsi des espaces de lutte symbolique, et leur *impertinence sociale*, celle qui veut qu'au nom d'une insignifiante créativité, on bafoue la hiérarchie des valeurs, l'ordre et le langage, serait, à la fois, l'expression de la reconnaissance d'un rapport de pouvoir et une tentative d'extraction (tout autant que de réinsertion) sociale. Un petit rien, à l'air anodin, qui pourtant ne cesserait d'être fondateur, à chaque nouvelle tentative discursive.

Si l'on pousse la logique encore plus loin, les guides en disant le légendaire, livreraient à leurs lecteurs/voyageurs une occasion transmissible à l'infini parce qu'elle n'est, pour ainsi dire et du point de vue à partir de laquelle on la considère, rien d'autre que discursive. Ils donneraient ainsi à chacun la possibilité de dire une fois, pour qu'il soit réitéré mille fois, un énoncé qui permettrait de se frayer un chemin dans l'espace normé de la culture et du social en convoquant et en réalisant des déviances. La culture deviendrait alors, *notamment* c'est-à-dire quand elle procède de la tactique discursive, un espace de transmission d'impertinences, réitérables et appropriables à l'infini par ceux qui, sans peut-être le savoir, luttent. Elle serait aussi, conséquemment, un espace dans lequel le sujet est amené à se (re)fonder, à (re)définir sa place, c'est-à-dire à se donner les moyens d'être avec lui-même dans le monde en tant qu'il est social.

Cette lecture est à la fois grave et intrigante. Intrigante, parce qu'elle semble dire que l'impertinence est sublime (puisqu'elle permet à chacun de fonder sa place dans le social et, partant, de produire la culture). Grave, parce que ce n'est pas tout à fait ce qu'elle dit. Ne l'oublions pas, ce qu'elle met en valeur, ce n'est ni la curiosité, ni l'insolite pour eux-mêmes, mais ceux qui les font advenir en réaction à un ordre régnant de nature contraignante. Ainsi,

ce qu'elle met à l'honneur, ce n'est pas l'être culturel anecdotique, mais la capacité des hommes, qu'elle considère comme déçus, à trouver la force de produire, malgré les espaces de pouvoir dans lesquels ils vivent, quelque chose qui leur appartient en propre. La différence est fondamentale. Car cette interprétation n'est pas culturelle, elle est politique. Le danger serait de l'oublier en s'attardant trop longuement sur l'effet fascinant de la curiosité et de l'insolite.

Ce que je cherche à dire ici, c'est que cette interprétation est dangereuse. Non pas parce qu'elle est politique, mais parce qu'on risque d'oublier qu'elle l'est étant donné le pouvoir d'attraction qu'exercent les objets dont qu'elle traite. Il s'agissait ici du légendaire, mais elle a également concerné la cuisine, la marche, la lecture et tout autre forme de pratiques quotidiennes qui a priori n'avaient rien de poétique mais qui se sont révélées hautement créatives à travers l'exercice de description, d'analyse et d'interprétation. Oublier que l'insolite est un espace de pouvoir et de liberté, c'est glorifier le grand néant d'une pensée fragmentaire incapable de voir plus loin que le bout de son nez, incapable de saisir les objets dans une totalité qui dépasse la simple accumulation. C'est simplement jouir devant l'insignifiance, dans ce qu'elle peut avoir de plus a-politique, mais aussi devant l'éclatement des cultures et du social.

3. LE LEGENDAIRE ET LE GOUT DU LUXE SOCIOCULTUREL

La seconde lecture que je propose se fonde sur les recherches de Pierre Bourdieu, et plus précisément, sur ses travaux autour du langage. Je me suis particulièrement intéressée à la question du « marché linguistique » qui constitue un cadre interprétatif original pour comprendre pourquoi les énoncés arrivent au monde et dans le social.

Pour situer cette seconde lecture par rapport à la première, on pourra dire que le rapport de la liberté et du pouvoir est ici inversé. Si, chez Michel de Certeau, la notion d'occasion que j'ai choisi de mobiliser, s'impose comme une sortie – très provisoire – du rapport de domination, chez Pierre Bourdieu, la liberté ne s'exerce que dans le cadre de ce rapport de domination. Dans le premier cas, le légendaire se livrerait ainsi comme un objet de discours rendant possible un habiter du monde saisi comme une pratique de l'être avec soi-même dans le social. Dans le second cas, le légendaire se livrerait également comme un objet de discours rendant possible un habiter du monde différent du premier cependant en ce sens qu'il serait saisi comme une pratique de l'être avec les autres dans le social.

Dans un premier temps, je reviendrai ainsi sur la théorie du marché linguistique de Pierre Bourdieu. Je mettrai ensuite en évidence que le légendaire, tel qu'il est livré par les guides au social, peut prétendre être exploité comme un outil de distinction. Enfin, dans un troisième et dernier temps, je reviendrai sur la question de l'habiter à partir d'une lecture du travail de Pierre Bourdieu et proposerai une interprétation qui explique la présence du légendaire dans les guides comme un faire-avec l'habitus social qu'il définit.

3.1. Le marché linguistique

Lorsque Pierre Bourdieu s'intéresse à la langue et au discours, il se situe lui-même en opposition, notamment, à Ferdinand de Saussure et à Noam Chomsky ainsi qu'à John L. Austin. Il reproche ainsi au premier d'avoir établi une distinction inefficace entre linguistique interne et linguistique externe, entre la science de la langue et la science des usages sociaux de la langue qui a mené le troisième à vouloir « chercher le pouvoir des mots dans les mots, c'est-à-dire là où il n'est pas » [1975 : 183]. Ainsi, bien que Pierre Bourdieu reconnaisse à John L. Austin la primeur de la prise en considération des conditions sociales de la communication dans l'analyse du langage [Austin, 1970 (1962)], il le critique également pour sa théorie des actes de langage qui, selon le sociologue, ne prend toujours pas assez la mesure de la dimension sociale. Quant à Noam Chomsky, Pierre Bourdieu lui reproche de

penser la compétence linguistique du sujet uniquement comme capacité d'engendrement infini de discours corrects du point de vue grammatical, alors qu'elle devrait être saisie également en dehors de la grammaire comme compétence sociale, c'est-à-dire comme capacité à évaluer les situations sociales de communication et à produire du discours en fonction de son intelligence de ces situations [1977 : 18].

Selon John R. Searle, il faudrait nuancer ces critiques. D'abord parce que les reproches qu'adresse Pierre Bourdieu à Ferdinand de Saussure et Noam Chomsky sont infondés en ce sens que leur projet ne questionne pas les objets de la même façon que le sociologue¹⁵⁴. Ensuite, parce que lorsque Pierre Bourdieu reproche à John L. Austin, à sa force illocutoire et à ses performatifs de ne pas avoir su dire que l'autorité du langage provient de l'extérieur de la langue, c'est-à-dire des rapports de force sociaux, et non des mots eux-mêmes, il semblerait qu'il mobilise « une conception limitée du langage » [Searle, 2004 : 191]. John R. Searle considère en effet que l'autorité est déjà inscrite dans le langage¹⁵⁵.

Quoi qu'il en soit, en se positionnant par rapport à ces linguistes, Pierre Bourdieu cherche à mettre en évidence le fait qu'il faut impérativement, selon lui, « réintroduire le monde social dans la science du langage » [1977 : 21], car « ce qui parle, ce n'est pas la parole, le discours mais toute la *personne sociale* » [1977 : 23]. Il faut, en somme, aborder la question du langage et des usages de la langue à partir du social, de l'individu qui parle en tant qu'il est social. C'est précisément ce que Pierre Bourdieu a tenté de faire dans ses recherches autour de la langue, du langage et du discours [1975 ; 1977 ; 1982 ; 2002 (1977)]. Ainsi, selon lui, le langage, en tant qu'il est social, doit être appréhendé comme un *marché* :

« Toute situation linguistique fonctionne comme un marché dans lequel quelque chose s'échange. Ces choses sont bien sûr des mots, mais ces mots ne sont pas seulement faits pour être compris ; le rapport de communication n'est pas un simple rapport de communication, c'est aussi un rapport économique où se joue la valeur de celui qui parle : a-t-il bien ou mal parlé ? Est-il brillant ou non ? Peut-on l'épouser ou non ?... » [Bourdieu, 2002 (1977) : 99].

¹⁵⁴ John R. Searle écrit ainsi : « Saussure et Chomsky ne cherchent pas à répondre aux questions que pose Bourdieu, lequel s'intéresse à la relation entre l'effectuation des actes de langage et les rapports de pouvoir sociaux présents dans les contextes de la vie réelle où ces actes de langage sont effectués. [...] Bourdieu ne propose aucune réponse concurrente aux questions posées par Saussure et par Chomsky, mais bien plutôt des réponses non concurrentes à des questions très différentes. » [2004 : 190-191].

¹⁵⁵ Il écrit à ce propos : « Pour qui comprend correctement ce qu'est le langage, il est clair selon moi que l'autorité est inscrite dans le langage, et que le langage humain – tout l'appareil de la syntaxe, de la sémantique et de la pragmatique, théorie des actes de langage incluse – implique déjà des rapports de pouvoir qui sont inscrits dans son fonctionnement même. » [2004 : 191].

Il existerait ainsi un *marché linguistique* fait d'échanges et de valeurs sociales, notamment symboliques. Prendre la parole, c'est ainsi à la fois prendre un risque symbolique et tenter de réaliser une plus-value. La situation de communication participe de la définition de ce marché. Ainsi, un même énoncé n'a pas nécessairement le même prix dans deux situations de communication différentes :

« Ce qui fait le problème, ce n'est pas la possibilité de produire une infinité de phrases grammaticalement cohérentes mais la possibilité d'utiliser, de manière cohérente et adaptée, une infinité de phrases dans un nombre infini de situations. La maîtrise pratique de la grammaire n'est rien sans la maîtrise des conditions d'utilisation adéquate des possibilités infinies, offertes par la grammaire. C'est le problème du kairós, de l'à-propos et du moment approprié, que posaient les Sophistes. » [Bourdieu, 1977 : 18]¹⁵⁶.

Savoir évaluer l'occasion discursive d'une situation sociale est une des compétences du sujet social parlant. En produisant un discours, il ne s'agit donc pas seulement de proposer un produit grammatical, mais bien un produit discursif en tant que le langage et les situations de discours sont sociaux. Pour pouvoir en tirer un certain profit, il convient ainsi de savoir mesurer « l'acceptabilité » du discours produit configurée notamment par le *kairós* :

« La science du langage a pour objet l'analyse des conditions de la production d'un discours non seulement grammaticalement conforme, non seulement adapté à la situation, mais aussi et surtout acceptable, recevable, croyable, efficace, ou tout simplement écouté, dans un état donné des rapports de production et de circulation (c'est-à-dire du rapport entre une certaine compétence et un certain marché). Il y a autant d'acceptabilités qu'il y a de formes de relations entre compétence (au sens plein) et champ (ou marché) et il s'agit d'établir les définissant les conditions sociales d'acceptabilité, c'est-à-dire les lois de compatibilité et d'incompatibilité entre certains discours et certaines situations, les lois sociales du dicibles (qui englobent les lois linguistiques du grammatical). » [Bourdieu, 1977 : 21-22].

L'acceptabilité du discours se définit donc comme une anticipation de la réception. Le discours, si le sujet social veut pouvoir en tirer un certain profit, doit être dit au moment opportun, c'est-à-dire dans une situation de communication pertinente de laquelle participe l'anticipation de la réception, soit l'acceptabilité sociale du discours lui-même.

Cette définition du langage élaborée par Pierre Bourdieu repose sur une certaine conception du social comme espace de rapports de force et de domination. Ainsi, le marché linguistique est soumis à l'autorité du langage légitime qui structure les lois du marché, et notamment la loi de formation des prix, donc la production des biens linguistiques. Il y

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu, à propos du « kairós », explique dans un autre texte : « Le *kairós*, à l'origine, c'est le but de la cible. Quand vous parlez avec à-propos, vous touchez le but. Pour toucher la cible, pour que les mots fassent mouche, pour que les mots payent, pour que les mots produisent leurs effets, il faut dire non seulement les mots grammaticalement corrects mais les mots socialement acceptables. » [2002 (1978) : 122].

aurait, en somme, deux échelles du marché linguistique : l'échelle macroéconomique soumise à l'autorité du langage légitime et l'échelle microéconomique qui dépend des situations singulières de communication, la seconde n'étant en aucun cas décontextualisée relativement à la première. Chaque individu posséderait ainsi un capital linguistique qui l'autoriserait à parler dans certaines circonstances, l'autoriserait à produire des énoncés dans le but d'en tirer un certain profit soumis aux lois conjoncturelles de la circonstance communicationnelle impliquée dans un monde social structurel plus général.

Pierre Bourdieu résume en ces termes cette définition du langage :

« Pour aller vite, on peut dire que la critique sociologique soumet les concepts linguistiques à un triple déplacement, substituant : à la notion de grammaticalité la notion d'acceptabilité ou, si l'on veut, à la notion de langue la notion de langue légitime ; aux rapports de communication (ou d'interaction symbolique) les rapports de force symbolique et, du même coup, à la question du sens du discours la question de la valeur et du pouvoir du discours ; enfin et corrélativement, à la compétence proprement linguistique le capital symbolique, inséparable de la position du locuteur dans la structure sociale. » [Bourdieu, 1977 : 18].

Ainsi, le langage de Pierre Bourdieu serait une praxis sociale. Il est un geste dans le monde social en ce sens qu'il est *« fait pour être parlé »* et il est *« fait pour être parlé à-propos »*. Prendre la parole, c'est donc montrer (délibérément ou non) une certaine intelligence du social et des rapports de force symbolique qui le composent ainsi qu'un certain positionnement dans ce social. Parler, c'est en somme, explicitement ou implicitement, *se dire socialement*.

3.2. Le légendaire, le luxe et la distinction

Or, selon Pierre Bourdieu, agir dans le social, par le geste ou la parole, c'est entrer dans un processus de « distinction ». Notons, avant d'aller plus loin, que ce que le sociologue appelle la « distinction » renvoie en réalité à la fois à « une propriété et [au] processus qui contribue à l'élaborer et à la naturaliser » [Détrez, 2006 : 44]. En effet, quand, au cours de son émission télévisuelle du 21 décembre 1979 (il s'agissait alors d'*Apostrophes*), Bernard Pivot demande à Pierre Bourdieu d'expliquer le titre de son dernier ouvrage, à savoir *La Distinction*, ce dernier répond : « La distinction, c'est le fait de distinguer, le fait de faire des différences [...]. C'est aussi, comme tout le monde le sait, ce qu'on appelle la distinction naturelle, c'est-à-dire une manière d'être excellente. Alors le lien entre les deux sens du mot, c'est un peu tout le livre. » [1982 : 152].

Autrement dit, la distinction définit, comme propriété, l'ensemble des traits distinctifs qui caractérisent une certaine classe – la plus favorisée, pour laquelle la distinction serait « naturelle » (sorte d'aisance dans la façon de parler, de se mouvoir, dans les manières d'habiter et de se divertir, les pratiques en générale et le goût, etc.)¹⁵⁷. En tant que processus, la distinction définit l'intelligence des différences sociales et des hiérarchies de valeurs mais aussi et surtout la volonté de se démarquer des individus dont on positionne le style de vie sur un échelon inférieur à son propre style de vie sur l'échelle de la hiérarchie des valeurs sociales, dans le but, précisément, de se rapprocher de l'échelon supérieur, c'est-à-dire de celui que composent les individus dont on reconnaît le style de vie comme étant « légitime ».

La distinction, à la fois comme propriété ou qualité et comme processus, se manifeste dans les pratiques sociales, et donc dans les prises de parole. Prendre la parole, c'est ainsi se distinguer. C'est montrer son intelligence du social et agir dans le social en fonction de cette intelligence et de ses prétentions propres. Ainsi, pour reprendre ce qui a été dit plus haut, mais dans une perspective différente :

« Ce qui est rare [...], ce n'est pas la capacité de parler qui, étant inscrite dans le patrimoine biologique, est universelle, donc essentiellement non distinctive, mais la compétence nécessaire pour parler une langue légitime qui, dépendant du patrimoine social, retraduit des distinctions sociales dans la logique proprement symbolique des écarts différentiels ou, en un mot, de la distinction.

La constitution d'un marché linguistique crée les conditions d'une concurrence objective dans et par laquelle la compétence légitime peut fonctionner comme capital linguistique produisant, à l'occasion de chaque échange social, un profit de distinction. » [in Collectif, 2004 : 42-43].

Ainsi, prendre la parole, produire un discours ou encore utiliser le langage revient à partir à la recherche d'un « profit de distinction » sur le marché linguistique. Il s'agit, autrement dit, de déployer ses compétences sociales, c'est-à-dire son intelligence de l'ordre et des situations et à réaliser ses intentions en mobilisant son capital linguistique. L'objectif de cette opération est de tirer un bénéfice social de son propre discours, c'est-à-dire de se distinguer.

Si l'on en revient au légendaire des guides de voyage, il est alors possible de dire deux choses : la première concerne le fait qu'un tel type d'énoncés apparaisse dans les guides ; la

¹⁵⁷ Le caractère naturel de la distinction comme qualité est, bien évidemment, à prendre avec précaution. Il s'agit d'une « idéologique » [1979 : 73] ou encore d'une « illusion » selon les propres termes de Pierre Bourdieu : « L'illusion (sociologiquement fondée) de la "distinction naturelle" repose fondamentalement sur le pouvoir qu'ont les dominants d'imposer, par leur existence même, une définition de l'excellence qui, n'étant autre que leur manière propre d'exister, est vouée à apparaître à la fois comme distinctive, différente, donc arbitraire (puisque une parmi d'autres) et parfaitement nécessaire, absolue, naturelle. » [1979 : 286].

seconde, le fait qu'un tel type d'énoncés ait pour destinée, étant donné sa présence dans ces dispositifs de passation de discours que sont les guides, de se constituer comme un être culturel de circulation. Dans les deux cas, cependant, la logique est la même. Ainsi, si les guides disent le légendaire, c'est certainement que, sur le marché linguistique, ce type d'énoncés et la façon dont ils sont donnés à lire, rapporte un certain bénéfice (de leur point de vue). De même, s'ils sont livrés aux lecteurs/voyageurs, c'est pour leur permettre de réaliser un certain profit dans des situations de discours à venir. Autrement dit, en suivant Pierre Bourdieu, on peut considérer que le légendaire est produit par les auteurs des guides de voyage et se livre, ensuite, aux lecteurs/voyageurs comme un objet discursif de distinction.

Or, la spécificité du légendaire dans les guides, on l'a dit en parlant de l'insignifiance et plus particulièrement de l'anecdotique, c'est qu'il n'est pas *nécessaire* à l'aventure touristique. Je veux dire par là qu'il ne bénéficie pas de la même importance que d'autres attractions ou sites. Ainsi, le traitement éditorial de la légende de l'achat de Manhattan et celui du MoMA ne sont en aucun cas comparables. Au premier sont accordées, au mieux, deux ou trois lignes, au second, des pages entières. Il existe donc, dans le tourisme en général et dans les guides en particulier, des êtres culturels qui *nécessitent* d'être vus ou connus (les guides de courts séjours l'ont bien compris et ce sont ces êtres culturels qu'ils mettent à l'honneur) et d'autres dont la rencontre est de l'ordre du *luxe* en ce sens qu'ils sont, précisément, anecdotiques.

La « nécessité » et le « luxe » doivent ici être compris au sens que leur attribue Pierre Bourdieu. Ce dernier, pour les définir, note que « le véritable principe des différences qui s'observent dans le domaine de la consommation et bien au-delà, est l'opposition entre les *goûts de luxe (ou de liberté)* et les *goûts de nécessité* » [1979 : 198]. Ainsi, luxe et nécessité semblent s'opposer, malgré leur opérateur commun, à savoir le « goût ». Ce dernier se définit comme un principe : principe d'acquisition (ayant du goût pour telle ou telle chose, on se l'approprie) ; principe d'apparition (le goût, c'est aussi ce que l'on est pour les autres) ; et principe de compréhension du monde social (il permet de classer les objets, mais aussi les individus qui composent le social). Quoi qu'il en soit, on retiendra que l'on peut distinguer deux types de goûts : les goûts de luxe et les goûts de nécessité.

« Les premiers sont le propre des individus qui sont le produit de conditions matérielles d'existence définies par la distance à la nécessité, par les libertés ou, comme on dit parfois, les facilités qu'assure la possession d'un capital ; les seconds expriment, dans leur ajustement même, les nécessités dont ils sont le produit. C'est ainsi que l'on peut déduire les goûts populaires pour les nourritures à la fois les plus nourrissantes et les plus économiques [...] de la nécessité de reproduire au

moindre coût la force de travail *qui s'impose, comme sa définition même, au prolétariat.* » [Bourdieu, 1979 : 198].

En somme, les goûts de nécessité sont clairement ceux qui se laisseraient dicter par le besoin, c'est-à-dire par ce qui garantit la dignité humaine en tant qu'elle est sociale, et les goûts de luxe, ceux qui ne se laisseraient en aucun cas dicter par un tel besoin, mais par le simple plaisir que procure la possession, l'expérimentation ou encore le contact. Il s'agit là d'une représentation de chacun de ces deux types de goûts car, en réalité, le choix de tel goût plutôt que l'autre est rendu « nécessaire » par le social. C'est ce que note Pierre Bourdieu lorsqu'il précise sa préférence pour l'appellation « goûts de luxe » plutôt que pour celle de « goûts de liberté », puisque cette première permettrait d'« éviter qu'on puisse oublier que les goûts de liberté sont aussi le produit d'une nécessité sociale qui se définit par les "facilités", c'est-à-dire par la distance à la nécessité qu'elle offre. » [1979 : 199]. Quoi qu'il en soit, on retiendra cette distinction entre nécessité et luxe, et on dira que le choix de la première advient lorsque les conditions de la « survie sociale » ne semblent pas évidentes alors que celui du second, quand la question ne semble déjà plus se poser.

Le légendaire, étant donné ses modalités de manifestation dans les guides de voyage généralistes, peut être considéré comme un produit de luxe. Je veux dire par là que son énonciation et surtout les spécificités éditoriales qui le manifestent établissent précisément une distance à la *nécessité touristique*. En disant – ou en lisant – le légendaire, on sort des circuits et des listes des choses à ne manquer sous aucun prétexte (le Louvre à Paris et la Joconde au Louvre, l'Acropole à Athènes ou la Karl-Marx-Allee et l'île aux musées de Berlin). C'est que le légendaire dans les guides, tel que ces derniers le représentent ou le postulent, apparaît comme *l'inessentiel du tourisme*. En somme, faire le choix de l'énonciation du légendaire, c'est se distinguer en déclarant son goût du luxe, mais c'est aussi, étant donné le dispositif en question, à savoir le guide, livrer un produit discursif de luxe (distinctif) à son client défini tel quel, à la fois dans le cadre du marché de l'édition et dans celui du marché du langage, à savoir au lecteur/voyageur.

3.3. *Culture et habitus social*

Précisons cette idée. Pierre Bourdieu identifie deux figures qui, depuis plusieurs siècles déjà, font débat dans la culture. Ou, pour dire les choses plus justement, ces deux figures qu'il nomme et décrit représentent chacune une certaine conception de la manière dont *il faut* produire et apprécier la culture. Cette opposition historique, Pierre Bourdieu lui donne corps

au moyen du couple antagoniste du docte (le pédant, scolaire ou universitaire par exemple) et du mondain (le snob). Le docte est celui qui fonde ou connaît les codes culturels et mesure son plaisir à l'aune de ceux-ci. Le mondain, à l'inverse du docte, prône un contact im-médiat (c'est-à-dire sans médiation) et sensitif en dehors des codes.

Pour illustrer et travailler cette opposition, prenant la musique comme terrain, Pierre Bourdieu revient sur un texte de Roland Barthes pour le commenter :

« Lorsque, constituant en esthétique un rapport particulier à la musique, celui que produit une connaissance précoce, familiale, "pratique", Roland Barthes décrit la jouissance esthétique comme une sorte de communication immédiate entre le corps de l'auditeur et le corps "interne" de l'interprète, présent dans le "grain de la voix" du chanteur (ou dans "les coussinets des doigts" de la claveciniste), c'est l'opposition entre deux modes d'acquisition qu'il évoque en fait. D'un côté une musique pour discophiles [...] de communication, d'intellection [...]. De l'autre, un art qui préfère le sensible au sens, l'éloquence, la grandiloquence, le pathos et le pathétique, l'expressif et le dramatique. » [Bourdieu, 1979 : 82-83].

Et Pierre Bourdieu précise :

« Dans cette antithèse entre deux rapports à la musique qui se définissent toujours, plus inconsciemment que consciemment, l'un par rapport à l'autre [...], on retrouve la vieille opposition entre le docte, qui a partie liée avec le code (à tous les sens du terme), les règles, donc l'École et la Critique, et le mondain, qui, situé du côté de la nature et du naturel, se contente de sentir ou, comme on aime à dire aujourd'hui, de jouir et qui exclut de l'expérience artistique toute trace d'intellectualisme, de didactisme, de pédantisme. » [Bourdieu, 1979 : 83].

En somme, et poussés à l'extrême, le pédant « comprend sans ressentir » et le mondain « jouit sans comprendre » [Bourdieu, 1979 : 9]. Le goût du luxe apparaît ainsi comme le terrain d'un conflit entre ces deux figures qui incarnent deux modalités d'appréhension de la culture et deux modalités de représentation sociale de soi, c'est-à-dire de distinction. On notera que le choix terminologique et les définitions que propose Pierre Bourdieu sont péjoratifs. Il me semble que la raison de ce choix tient à la volonté de l'auteur de dénoncer les prétentions universelles de chacun de ces rapports à la culture (leur naturalité) plus qu'à un éventuel jugement de ces modalités d'appropriation et d'appréhension de la culture.

Quoi qu'il en soit, on peut reconnaître dans la curiosité telle qu'elle a été définie dans le sixième chapitre de ce mémoire de thèse, le modèle culturel prôné par la figure du docte et dans l'insolite, celui du mondain. En effet, la curiosité est apparue comme un processus de

totalisation des cultures à l'intérieur desquelles est mis en exergue un être qui dérange. Autrement dit, la curiosité invite à saisir le langage et la connaissance en même temps que leurs lieux de délitement. Elle peut ainsi être considérée comme un spectacle du savoir à l'instar de la façon dont elle était mise en scène dans les cabinets de curiosités. L'insolite, quant à lui, est apparu comme un processus de fragmentation des cultures et de négation des totalités. Il définit ainsi le spectacle de l'éclatement des cultures et la jouissance devant l'éclatement. En somme, le docte imposerait au monde le modèle de la curiosité quand le mondain affirmerait la supériorité du modèle de l'insolite.

Mobiliser le dire légendaire tel qu'il se manifeste dans les guides de voyage et l'instituer comme curiosité ou insolite, c'est définir son statut de docte ou de mondain à l'intérieur de l'espace social. C'est donc dire son goût du luxe de même que son modèle d'appréhension du luxe et participer ainsi à l'exercice de distinction. Or, on le sait, la distinction n'a de sens que si l'on considère l'habitus tel qu'il a été défini par Pierre Bourdieu, c'est-à-dire un système composé de principes générateurs de pratiques ou encore « ce qui fait que les agents qui en sont dotés se comporteront d'une certaine manière dans certaines circonstances » [1986 : 40]. Notons que l'habitus n'est pas une détermination sociale. Pierre Bourdieu le dit clairement quand il écrit, à propos de celui-ci : « Spontanéité génératrice qui s'affirme dans la confrontation improvisée avec des situations sans cesse renouvelées, il obéit à une *logique pratique*, celle du flou, de l'à-peu-près qui définit le rapport ordinaire au monde. » [1986 : 40].

Ainsi, le légendaire des guides de voyage devient ici un instrument du faire-avec l'habitus. Il est livré par les guides et destiné à circuler parce qu'il est pensé comme un instrument de la distinction fondé sur la pratique discursive du sujet social. La question de l'habiter que je posais au début de ce chapitre prend donc ici un sens particulier. Le légendaire existe tel qu'on l'a étudié dans les guides parce qu'il serait pensé comme un instrument de l'habiter du monde en tant qu'il est social défini comme l'espace d'un faire-avec l'habitus dans le sens de la distinction. Ainsi, si l'on abandonne la conception de la culture élaborée par Michel de Certeau au profit de celle de Pierre Bourdieu, on dira alors que le légendaire n'a plus pour fonction de rendre un espace social habitable, mais celui d'instituer la dimension sociale du sujet. Le légendaire n'est plus considéré comme un être culturel dont la destinée (la circulation comme destinée) est de rendre possible, dans l'infime,

l'expression d'une liberté, mais comme un être culturel dont la destinée est de participer à l'exercice de distinction en instituant celui qui parle comme docte ou mondain.

Ainsi, pour résumer, on dira que certains petits énoncés (à l'instar des blagues, des proverbes ou encore des anecdotes) sont livrés au social pour y circuler. Le moteur de cette circulation – sa raison d'être effectuée – est que ces énoncés apportent un bénéfice à celui qui les réitérera, à l'identique ou non. Ce bénéfice d'ordre symbolique est anticipé comme le résultat d'une intelligence sociale des situations de communication ou encore d'une compétence linguistique en tant qu'elle est sociale. Le légendaire des guides est l'un de ces énoncés et s'il est livré au social, c'est qu'il est pensé plus précisément comme un indice du goût d'un luxe mondain ou docte qui rend possible la distinction sociale au sens où l'a définie Pierre Bourdieu.

D'une manière générale, j'ai tenté, dans ce chapitre de proposer deux interprétations qui permettraient d'appréhender la pleine dimension sociale de la « destinée triviale » des êtres culturels « minuscules ». En exploitant la thèse de Michel de Certeau, j'ai pu proposer l'idée selon laquelle le légendaire se donne à lire dans les guides comme une occasion possible à saisir et donc comme espace – discursif au départ mais également culturel ou social – d'habitabilité du monde. En suivant Pierre Bourdieu, j'ai proposé une autre idée : celle d'un légendaire qui se livrerait comme un bien discursif capable, pour celui qui le reconnaît comme un objet culturel, d'établir son rapport au monde en jouant du principe de la distinction par les jeux de langage. Ces deux lectures ne s'excluent pas mutuellement bien qu'elles reposent sur des représentations différentes de la culture et du social.

L'objectif de cette partie était de voir dans quelle mesure on peut dire que *le légendaire, dans les guides, est construit comme un être culturel discursif réitérable – un être donc de circulation – dont l'énonciation (telle qu'elle est anticipée) permet pour celui qui le dit de penser son rapport au monde en tant qu'il est social, c'est-à-dire d'habiter le monde socialement*. Elle questionnait ainsi le phénomène de la passation discursive dans les guides de voyage en essayant de comprendre, plus spécifiquement, la raison d'être du légendaire dans ces dispositifs.

J'ai souhaité montrer, dans un premier temps – chapitre 7 –, que les guides se donnaient à lire comme des dispositifs capables d'organiser une sorte de passation de pouvoir, ou de faire, en proposant des modalités d'accès à l'altérité définie à la fois comme l'Autre, le territoire autre et l'autre soi-même à la suite de l'Équipe MIT [2002]. En somme, le guide se définirait comme un dispositif d'aide à la construction du rapport à l'étrangeté.

Pour le montrer, je me suis particulièrement intéressée à la notion d'authenticité telle qu'elle a été définie par Dean MacCannell, c'est-à-dire comme l'ensemble des phénomènes qui échappent à la modernité (considérée comme une croyance socioculturelle partagée) [1999 (1976)]. J'ai alors mis en évidence, à partir de l'étude des traitements du monstre du Loch Ness dans les guides, le fait que le légendaire est un opérateur de la construction de l'étrangeté en ce sens qu'il participe à la production de l'authenticité touristique. Ainsi, j'ai montré que les guides sont effectivement des dispositifs de la passation de pouvoir et que le légendaire occupe une place bien particulière à l'intérieur de ce processus, puisqu'il permet de définir la modalité du *faire* en qualifiant les objets qu'il décrit comme authentique et donc en régulant le rapport que le lecteur/voyageur peut entretenir avec eux.

Cette approche programmatique en situation de visite des guides de voyage est de loin la plus courante. Elle occulte d'ailleurs bien souvent une autre approche programmatique, qui définit elle aussi la situation touristique, à savoir celle qui se manifeste dans la situation de lecture des guides de voyage. Le huitième chapitre se proposait ainsi de revenir sur cette dimension pragmatique du guide pensé comme livre et de questionner le rapport entre le livre et le territoire décrit. Il est apparu que les guides se donnent à lire en même temps qu'ils proposent leur propre manipulation. Autrement dit, lire un guide pour visiter un territoire,

c'est aussi manipuler un ouvrage et cette pratique manuelle est tout autant constitutive de la pratique touristique que l'est la visite in situ.

Cette mise en évidence de l'importance de la pratique manuelle du guide m'a permis de montrer que ces ouvrages se donnent à lire comme un livre dont le lecteur/voyageur serait le héros. Il aurait ainsi la possibilité d'aller piocher dans le volume des unités spatiales d'actions qui constitueraient autant d'étapes dans son voyage. Autrement dit, le guide anticiperait déjà la production d'un récit de voyage à venir et en ce sens, la pratique discursive qui accompagne le voyage au moment de sa réalisation mais aussi après le retour est également constitutive de la pratique touristique. Ainsi, on peut affirmer que le guide est un dispositif de la passation de discours et le légendaire qui s'y manifeste est lui aussi soumis à cette logique de la mise en circulation du discours touristique.

Dans le dernier chapitre de ce mémoire de thèse, j'ai alors souhaité questionner la raison d'être plus spécifique du légendaire dans les guides considérés comme des dispositifs de la passation de discours. Autrement dit, j'ai cherché à comprendre pourquoi le légendaire des guides se livre au lecteur/voyageur étant donné que sa destinée est de circuler dans l'espace social. Le pari que j'ai fait est que le légendaire se livre comme un être culturel capable de travailler l'habiter du monde. J'ai choisi de définir l'habiter non pas dans un sens spatial à l'instar des géographes du tourisme, pas plus que je n'ai choisi de le définir dans un sens ontologique. J'ai souhaité aborder l'habiter dans une dimension proprement sociale et culturelle. Je l'ai ainsi défini comme un rapport au monde en tant qu'il est social et tel qu'il procède d'une construction par le sujet.

J'ai alors construit deux lectures de l'habiter légendaire. En mobilisant les travaux de Michel de Certeau, j'ai cherché à mettre en évidence que le légendaire peut être conçu comme une occasion discursive qui rend possible la sortie des rapports de pouvoir définissant le social et la culture. Il serait ainsi le lieu d'une habitabilité du monde, c'est-à-dire de la construction d'un rapport possible au monde en tant qu'il est tactique. En mobilisant les travaux de Pierre Bourdieu, j'ai cherché à montrer que le légendaire peut être conçu, au contraire, comme le lieu d'un rapport de pouvoir et qu'il devient alors l'enjeu d'un processus de distinction. Ces deux interprétations engagent des conceptions différentes des rapports sociaux, de la culture, de la liberté et du pouvoir. Si elles m'ont toutes deux semblé pertinentes, c'est qu'elles permettaient de formuler une proposition forte précisément sur la

façon dont on peut concevoir la culture et le social à partir d'une analyse du légendaire dans les guides et donc sur le statut documentaire du fragment de réel que j'ai souhaité étudier.

CONCLUSION

Cette recherche s'est proposée de comprendre l'opérativité symbolique des légendes dans les guides de voyage. Elle a questionné, plus simplement, la présence de ces petits textes au statut incertain dans des dispositifs touristiques largement répandus à travers nos sociétés, et ce afin d'en saisir les éventuelles raisons d'être et de circuler.

La piste qui a été suivie est celle d'une approche communicationnelle d'un discours défini comme *ce qui advient au monde quand on manipule du langage*. Ainsi, la légende a été abordée à la fois comme énoncé ou produit du discours ; comme énonciation ou espace et processus de représentation, c'est-à-dire comme un agencement éditorial et poétique d'un énoncé dont la spécificité est de prétendre pouvoir représenter ; et, en outre, comme faire ou acte de discours.

Cette recherche a permis de mettre en évidence que le fait que la légende dans les guides, ou plus précisément ce que j'ai appelé le « légendaire » – c'est-à-dire la légende telle qu'elle est qualifiée par le discours des guides et telle qu'elle s'y manifeste –, se livre et circule dans le social avec cette idée qu'il peut permettre à celui qui le réitérera (en l'occurrence le lecteur/voyageur à venir du guide) de travailler son *habiter social du monde*. On peut comprendre cette proposition selon deux sens non-exclusifs : il peut s'agir, pour le sujet, de fonder sa place en se donnant les moyens d'être avec lui-même dans le social et/ou de fonder sa place en se donnant les moyens d'être avec les autres dans le social.

En somme, le légendaire se donne à lire dans les guides de voyage comme un être de discours réitérable qui permettra, à celui qui l'énoncera, de dire son rapport au monde en tant qu'il est social. À travers l'énoncé légendaire qu'il aura ponctionné en situation touristique, il dira son intelligence des diverses hiérarchies de valeurs sociales et culturelles ; il dira également son positionnement par rapport à elles, et son impertinence en choisissant de les détourner. Il dira, plus largement, son rapport au monde en se disant lui-même dans le monde, en y définissant sa place et celle des autres par rapport à lui.

L'insignifiance Neutre et l'insignifiance paradigmatique : deux modalités d'existence des objets infimes

C'est là le premier apport de cette recherche : elle met en perspective un objet infime ou minuscule avec un processus culturel bien plus large en montrant que ce petit être légendaire a pour destinée culturelle de se livrer de façon inattendue dans un espace social de

communication. À l'intérieur de cet espace, il semble pouvoir achever une mince victoire discursive et socioculturelle à la fois grotesque, car elle tient incontestablement de l'infime ou du minuscule, et sublime car, malgré tout, elle est le lieu d'une institution du sujet en tant qu'auteur social.

Cet apport tient, notamment, à la définition d'une notion singulière : celle d'insignifiance. En étudiant les spécificités des manifestations des énoncés légendaires dans les guides, la recherche a en effet mis en évidence l'existence d'une modalité d'apparition des énoncés qui qualifie leur statut socioculturel du point de vue des valeurs. La caractéristique de celle-ci est de prétendre dire l'extraordinaire en jouant pourtant la carte de l'ordinaire. De cette tension entre extraordinaire et ordinaire naissent en réalité deux formes d'insignifiance : l'insignifiance Neutre et l'insignifiance paradigmatique.

Si j'ai insisté sur cette opposition en choisissant, malgré les différences, de nommer ces deux phénomènes au moyen d'un même terme – celui d'insignifiance –, c'est qu'il m'a semblé important de mettre en évidence l'existence de la première qui se voit souvent confondue avec la seconde. La proximité terminologique a donc pour fonction de rapprocher deux phénomènes qui prennent sens parce qu'ils convoquent des valeurs identiques, mais d'inviter également à les distinguer puisque les rapports qu'ils établissent entre ces valeurs n'engagent pas les mêmes jeux communicationnels.

L'insignifiance Neutre se définit en effet comme une posture : celle des êtres culturels et des sujets sociaux qui cherchent à échapper au principe de la production de sens reposant sur le conflit et la discrimination paradigmatiques. Elle est une modalité d'existence qui ne définit rien d'autre qu'une présence, une forme de désir désengagé ou de volonté sans désir, une présence inessentielle et pourtant bien réelle. L'insignifiance paradigmatique, quant à elle, réitère la logique de l'opposition et y prend place. Elle dénonce les valeurs qui accompagnent les êtres culturels et les sujets sociaux dans l'espace de la culture pour se positionner par rapport à elles, et surtout contre elles. En somme, elle énonce le caractère fondamental de l'objet qu'elle qualifie et se bat contre ce qu'elle définit comme une représentation qui déprécierait l'objet du point de vue culturel.

La première est celle qui caractérise les énoncés légendaires que l'on rencontre notamment dans les guides généralistes : ils y sont présents sans toutefois que leur présence

ne signifie leur nécessité socioculturelle ; ils sont nécessaires sans toutefois que leur nécessité ne soit sémiotisée par leur présence. La seconde est le propre des énoncés légendaires que l'on rencontre habituellement dans les guides spécialisés : le légendaire est alors un cheval de bataille du discours, un objet culturel qui doit cesser de sembler insignifiant pour se voir, au contraire, reconnu comme étant structurant.

Cette distinction engage deux définitions de la culture dont il faut tenir compte quand on s'intéresse aux objets ordinaires en général. En effet, la culture impliquée par le minuscule ou l'infime peut se définir soit comme un espace duquel on s'extrait momentanément (insignifiance Neutre), soit comme ce qu'engendre le social (insignifiance paradigmatique). Ces deux insignifiances ne doivent pas être confondues. Et si le projet politique des chercheurs les amène à voir dans le Neutre le jeu d'un fondamental, ils n'en doivent pas moins reconnaître la spécificité du Neutre afin d'établir plus justement ce que Frédéric Lambert appelle la « part de je » et la « négociation de l'impartialité » [2007].

La valeur anecdotique des êtres culturels

Le second apport de cette recherche – dont le premier est en réalité la conséquence – consiste dans la prise en compte des valeurs qui circulent en même temps que les objets infimes ou minuscules. La légende n'a en effet jamais fait l'objet d'une approche communicationnelle qui ne se limite pas à l'étude de l'énoncé, mais qui s'intéresse à la façon dont celui-ci se livre au social pour y circuler et manifester l'auctorialité de celui qui le dit. C'est précisément ce que cette recherche a souhaité faire en proposant d'une part la notion de légendaire et d'autre part celle d'anecdotique.

Cette dernière apparaît comme un régime d'existence et de circulation de certains objets socioculturels, notamment définis par les valeurs qu'ils convoquent : à la fois extraordinaires sur le plan poétique et ordinaires sur le plan éditorial. Elle met en évidence le fait que les objets qui traversent le social ne sont pas absolus mais culturels. Ils y circulent en y étant constamment (re)qualifiés et donc (re)définis. Il est dès lors impossible de prétendre étudier la part culturelle des objets sans tenir compte des processus et des valeurs de qualification qui les accompagnent.

Il est important de le noter : ces processus ne sont pas seulement le fait d'une poétique. Les valeurs qu'ils produisent sont également le résultat d'un travail éditorial dont il

faut impérativement tenir compte pour comprendre ces objets. C'est ce que cette recherche a souhaité mettre en évidence en étudiant l'insignifiance. Ainsi, une étude qui s'appliquerait à questionner et comprendre la part culturelle des objets infimes faits d'écritures se doit d'analyser la dimension poétique de ces objets tout autant que leur dimension éditoriale dans le but, précisément, de saisir la façon dont ils se livrent dans le social.

Le récit et ses stratégies discursives d'évitement

En outre, et c'est là le troisième apport de cette recherche, en s'intéressant particulièrement aux économies des textes, c'est-à-dire à la question de la présence et de l'absence dans les textes, elle a questionné la notion de récit. Cette dernière a été mobilisée à deux reprises : d'une part pour réfléchir aux spécificités du légendaire dans les guides, et d'autre part, pour penser la pratique touristique telle qu'elle est définie par ces dispositifs. Dans ces deux cas, ce sont les espaces de délitement ou de suspension du récit qui ont retenu mon attention.

En ce qui concerne le légendaire, j'ai ainsi mis en évidence le fait que l'événement médiatisé par les énoncés est toujours appelé à se produire. Autrement dit, il ne s'achève jamais à travers le texte, mais il y est, seulement, fomenté. Il s'agit là d'une spécificité importante du légendaire qui cesse de circuler comme tel dès lors qu'il se voit explicité : devenant récit de pure fiction ou récit historique, il perd alors sa part incertaine, entre réel et imaginaire, qui le constitue en propre. Quoi qu'il en soit, pour nommer ce phénomène de la convocation du récit, j'ai fait appel à la notion d'effet de récit. Cette dernière définit le fait qu'un texte se déploie dans un espace d'expression en disposant à l'intérieur de ce dernier des éléments qui font intrigue sans pour autant épuiser cette dernière. Ainsi, c'est seulement quand ces derniers sont interprétés qu'un récit peut émerger.

En ce qui concerne la pratique touristique, j'ai souhaité montrer que, si elle engage un récit, là encore celui-ci n'est que fomenté. Il se déploie à l'intérieur de l'ouvrage à la façon d'un récit dont le lecteur/voyageur serait le héros à venir. Il engage une pratique manuelle de l'ouvrage et une pratique piétonnière de l'espace qui voit le lecteur se faire voyageur et le voyageur, héros de son propre périple.

Dans ces deux cas, j'ai focalisé mon attention sur les stratégies de suspension et d'évitement d'un éventuel récit pour montrer ce que l'analyse du délitement peut avoir d'heuristique. Mon objectif était double. Il s'agissait d'abord de mettre en évidence le fait que

le récit est une forme socioculturelle qui vient qualifier, délibérément ou non, de nombreux objets et de nombreuses pratiques. Autrement dit, le récit est un modèle de représentation et d'interprétation largement convoqué dans nos sociétés. Il s'agissait ensuite de montrer que s'il constitue un cadre socioculturel structurant qui qualifie les objets et les pratiques du point de vue des dispositifs, il ne permet toutefois pas toujours de les comprendre dans leur complexité du point de vue scientifique.

En analysant les moments où l'éventuel récit achoppe, j'ai voulu mettre en évidence le fait qu'il s'agissait des espaces ouverts par les dispositifs à la pratique et à l'appropriation des objets offerts aux sujets pratiquants. En outre, j'ai voulu insister sur l'art de dire qu'un récit délité déploie en convoquant les notions d'opacification et d'hermétisme. Il s'agissait alors de montrer que l'évitement du récit est une opération discursive difficile qui permet d'instituer des figures auctoriales dans l'espace social.

Le tourisme comme pratique de la passation de discours

Ainsi, cette réflexion autour du récit m'a permis de mettre en évidence le rôle structurant de la pratique discursive dans le tourisme. Il s'agit du quatrième apport de cette recherche. En effet, si les guides sont des espaces de la passation de pouvoirs ou de pratiques (« nous avons testé pour vous, maintenant c'est à votre tour »), ils sont également des dispositifs de la passation de discours. En somme, ils anticipent depuis l'ouvrage la possibilité, pour le lecteur/voyageur, de produire des énoncés dont il sera lui-même l'auteur.

Le légendaire occupe une place singulière à l'intérieur de cet exercice anticipé ou potentiel de la passation de discours. En effet, il apparaît dans les guides comme ayant déjà largement circulé (notamment dans les sociétés duquel il est censé avoir été prélevé) ; comme étant déjà, autrement dit, le produit d'une histoire longue du dire. Ainsi, en disant le légendaire, le guide s'inscrit dans cette histoire du dire, en y instituant toutefois une rupture importante.

Il établit, en effet, entre lui et son référent légendaire une distance irréductible (au moyen d'un discours du second ou du troisième degré) qu'il ne reconnaît pas à ses prédécesseurs. En somme, les habitants des régions légendaires entretiendraient avec leurs légendes un rapport de croyance (d'adhésion au référent légendaire qu'un discours au premier

degré mettrait en évidence) quand le guide instituerait un savoir documentaire (en affirmant simplement que d'autres croient aux légendes qu'il rapporte).

Plus précisément encore, le guide mobilise le principe polyphonique pour dire l'incertain légendaire et l'instituer en objet de savoir. Cependant, contrairement à ce qui se passe pour la citation scientifique d'autorité par exemple, la stratégie polyphonique n'est pas utilisée pour affirmer, plus encore, le vrai mais pour affirmer le doute et permettre de mesurer qualitativement le degré d'incertitude que le guide attribue à l'énoncé qu'il rapporte. Autrement dit, le vrai légendaire ne procède pas, dans le guide, d'une simple affirmation mais de l'affirmation d'un doute.

Le guide invite alors ses lecteurs/voyageurs à observer la croyance des « autres » en mobilisant ainsi le registre du savoir. La passation de discours, quand elle engage le légendaire, prend dès lors une tournure originale. Elle devient le lieu de l'institution d'un savoir à caractère ethnographique en même temps que celui d'un positionnement socioculturel entre le croire et le savoir qui prend précisément la forme du doute.

Quoi qu'il en soit, la mise en évidence de ce processus anticipé de la passation de discours permet de repenser le tourisme tel qu'il est représenté dans les guides de voyage. Il ne serait pas seulement une pratique située d'espace (de visite) engagée ou complétée par une pratique de lecture (du guide comme livre). Il serait aussi une pratique discursive. Ainsi, à la fois piétonnier, manuel et langagier, le tourisme convoque un corps multiple dont le faire se définit dans la rencontre du déambuler, du lire et du dire touristiques.

Cette importance que les guides accordent au dire dans la pratique touristique est une piste intéressante dont il faut en tenir compte du point de vue de la recherche. Elle ouvre, en effet, un champ de réflexion sur le tourisme en général et notamment tel qu'il est vécu par les touristes eux-mêmes en posant la question de la place (fondatrice ?) du discours dans leurs pratiques spatiales. En outre, elle permet de mieux comprendre une des tendances actuelles en matière d'offres touristiques qui consiste à faire parler les touristes comme on l'a vu avec des guides tels que ceux de la collection Seriousguide ou encore avec *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental*.

Enfin, le cinquième et dernier apport de cette recherche concerne la réflexion que j'ai souhaité engager sur la curiosité. Ce projet y était, au départ, consacré. Chemin faisant, j'ai introduit la notion d'insolite que j'ai distingué de la première. La curiosité ainsi que l'insolite ont été définis comme ce qui procède d'une volonté de fragmentation du monde, c'est-à-dire l'objet mais aussi le discours qui le manifeste. Cependant, la première renvoie à quelque chose qui la dépasse tandis que le second ne renvoie qu'à lui-même. Ainsi, la curiosité a pour ambition de donner à voir autre chose qu'elle-même (le monde, le savoir, le langage, etc.) quand l'insolite possède une dimension autotélique : il ne dit rien d'autre que le fait de la fragmentation ; il fait sens et procure du plaisir précisément en tant qu'incongruité délestée d'un quelconque pouvoir documentaire ou testimonial.

Cette distinction me semble intéressante dans la mesure où elle questionne, plus profondément, la prétention culturelle des objets incongrus et, conséquemment, les représentations de la culture qui leur donne sens. Si la curiosité engage un univers plus grand que celui de l'objet qu'elle qualifie, autrement dit si le fragment curieux permet d'embrasser une culture, qu'en est-il du fragment insolite qui nie la totalité ? Quelle culture peut bien émerger d'une somme d'objets insolites qui se définissent précisément parce qu'ils se refusent à faire sens ensemble ?

Il s'agit là d'une question complexe mais toutefois fondamentale si l'on remarque la profusion de produits culturels (et c'est particulièrement vrai dans le champ des éditions touristiques) qui se voient contraints d'être « insolites ». Il en va ainsi du métro et des commerces parisiens avec les guides des éditions Parigramme ou Christine Bonneton¹⁵⁸, mais encore de tous les ouvrages des collections Carte Guide Insolite ou Insolite et secret des éditions Barkhanes et des éditions Jonglez pour ne prendre que quelques exemples.

Ces ouvrages et leur floraison nous ramènent directement au principe de la passation de discours dont il était question ci-dessus. En effet, comment comprendre cet engouement des guides vis-à-vis d'une forme qui ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même ? Autrement dit, comment comprendre que les guides de voyage proposent des pratiques touristiques (de visite, de lecture et de discours) qui prônent l'éclatement des cultures et leurs fragmentations ?

¹⁵⁸ Lamming, Clive. 2001. *Métro insolite*. Paris : Parigramme Eds. 173p. ; Collectif. 2008. *Paris Shopping Insolite*. Paris: C. Bonneton. 190p.

Sachant, de plus, que l'insolite est un art de dire, comme je l'ai montré dans ce mémoire de thèse (c'est-à-dire qu'il procède d'une certaine économie du discours), comment comprendre que ces dispositifs touristiques font circuler un être pleinement incongru qui permet pourtant d'instituer des figures d'auteurs sociaux ? Autrement dit, quelle est cette parole que les guides agencent et qui permettrait aux sujets sociaux de se dire au monde en disant toute son incongruité ?

L'anecdote touristique et le politique

Ces questions ouvrent un vaste champ de recherche qui place au cœur des interrogations la dimension politique du tourisme. En effet, la question qui se pose est la suivante : en disant l'éclatement de la culture et en faisant de cet éclatement un modèle de pratiques, les sujets sociaux sont-ils invités à raisonner politiquement ou au contraire à fuir leur dimension politique ? Cette ultime question renvoie en réalité à deux autres problèmes : celui de la définition du politique que l'on convoque ; et celui de la définition du politique que le tourisme peut admettre.

Pour poursuivre ces investigations sur le politique et l'anecdote en général, il faudrait sans doute envisager d'étudier des objets de discours plus diversifiés. C'est là la principale limite de cette recherche qui se proposait de questionner la curiosité et l'insolite en général alors qu'elle s'est consacrée à l'étude de l'une, seulement, de leur manifestation dans les guides de voyage : le légendaire.

Quoi qu'il en soit, cette limite ouvre des pistes de recherche pour l'avenir. La première consiste précisément dans l'étude d'une multiplicité de formes anecdotiques que les dispositifs touristiques représentent en commençant par l'anecdote elle-même, mais en considérant également les explications toponymiques ou encore les détails (reconnus comme tels).

On pourrait alors étudier la curiosité et l'insolite dans leurs foisonnements, comme j'ai tenté de le faire en étudiant les symboles des guides spécialisés, mais de façon plus approfondie. Cette piste de réflexion pourrait nous amener à préciser la représentation de la culture qui se joue dans les guides de même qu'elle pourrait permettre de comprendre la place que le sujet peut se voir assigner à l'intérieur de cette culture.

En outre, on pourrait essayer de comprendre dans quelle mesure ce foisonnement résiste au politique ou, au contraire, s'y inscrit. En s'intéressant particulièrement aux représentations en circulation auprès des usagers des dispositifs touristiques, on pourrait espérer comprendre si l'anecdote touristique et le politique s'opposent ou non. Il s'agirait, autrement dit, de comprendre si, à travers leurs pratiques de l'infime les touristes ont une conscience d'être politiques ou si au contraire, l'anecdote touristique est pensé comme un moyen d'échapper à l'être politique des sujets sociaux.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES PRESENTEES PAR ORDRE ALPHABETIQUE

- Adam, Jean-Michel. 2001. « Types de textes ou genre de discours ? Comment classer les textes qui *disent de et comment faire ?* » in *Langages*, vol. 35, n° 141, Paris : Armand Colin, pp.10-27.
- Adam, Jean-Michel. 1994. *Le Texte narratif*. Paris : Nathan. 288p.
- Alleau, René. 2006 (1958). *De la nature des symboles. Introduction à la symbolique générale*. Paris : Petite bibliothèque Payot. 155p.
- Alleau, René (dir.). 1964. *Guide de la France mystérieuse*. Paris : Éditions Tchou. 1023p.
- Amirou, Rachid. 1995. *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Paris : Presses Universitaires de France. 281p.
- Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne. 2007 (1997). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin. 127p.
- Amossy, Ruth. 1991. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan. 215p.
- Antoine, Jean-Philippe. 2007. « L'anecdote, le genre *anecdotique* et l'archéologie de la modernité », in Ribaupierre, Claire de (dir), *Anecdote*, Zurich : JRP Ringier, pp. 59-88.
- Antony, Rachael & Henry, Joël. 2006. *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental*. Paris : Lonely Planet. 255p.
- Aucouturier, Michel. 1978. « Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman », in Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, pp. 9-19.
- Augé, Marc. 1997. *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris : Rivages. 187p.
- Austin, John Langshaw. 1970 (1962). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil. 202p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 488p.
- Barthes, Roland. 2002. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Éditions du Seuil. 265p.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil. 192p.
- Barthes, Roland. 1978. *Leçon*. Paris : Éditions du Seuil. 45p.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil. 243p.
- Barthes, Roland. 1972 (1964). « Les planches de l'"Encyclopédie" », in *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 89-104.
- Barthes, Roland. 1968. « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, pp. 84-89.
- Barthes, Roland. 1967. « Le discours de l'histoire », in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 163-177.
- Barthes, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil. 85p.
- Barthes, Roland. 1964. « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 194-204.
- Barthes, Roland. 1957. « Le Guide bleu », in *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 121-125.
- Barrès, Maurice. 1962 (1913). *La Colline inspirée*. Nancy : Berger-Levrault. 474p.
- Bayard, Pierre. 2009. *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit. 154p.
- Bayart, Pierre. 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Éditions de Minuit. 162p.
- Bayard, Pierre. 2008 (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Éditions de Minuit. 188p.
- Bensa, Alban & Fassin, Éric. 2007 (2002). « Les sciences sociales face à l'événement », in *Terrain*, n° 38, pp. 5-20. URL : <<http://terrain.revues.org/index1888.html>>. Consulté pour la dernière fois le 7 février 2010.
- Berque, Augustin. 2007. « Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chri, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 53-67.

- Berque, Augustin. 2005. « Lieux substantiels, milieu existentiel : l'espace écrouménel », in Berthoz, Alain & Brecht, Roland (dir.), *Les Espaces de l'homme*, Paris : Odile Jacob, pp. 49-65.
- Berque, Augustin. 2000. *Écrouméne. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin. 271p.
- Bertho Lavenir, Catherine. 1999. *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristiques*. Paris : Odile Jacob. 438p.
- Bertrand, Jean-Pierre. 1997. « Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon », in *Romantisme*, n° 97, pp. 103-112.
- Bessy, Christian & Chateauraynaud, Francis. 1995. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris : Éditions Métailié. 364p.
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard. 340p.
- Blanchot, Maurice. 1948. *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard. 126p.
- Bonnin, Philippe (dir.). 2002. « Manières d'habiter », *Communications*, n° 73. Paris : Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2002 (1978). « Le marché linguistique », in *Questions de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 121-137.
- Bourdieu, Pierre. 2002 (1977). « Ce que parler veut dire », in *Questions de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 95-112.
- Bourdieu, Pierre. 1986. « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 64, pp. 40-44.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard. 243p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction*. Paris : Minuit. 670p.
- Bourdieu, Pierre. 1977. « L'économie des échanges linguistiques », in *Langue française*, vol. 34, n° 1, pp. 17-34.
- Bourdieu, Pierre. 1975. « Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 5-6, pp. 183-190.
- Bourgatte, Michaël. 2008. *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans les salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Mémoire de thèse, sous la direction d'Emmanuel Ethis, soutenu à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Bouvier, Nicolas. 1988. « Voyage dans les Lowlands », in White, Kenneth (dir.), *Autrement*, hors-série, n°33, Paris : Autrement, pp. 12-47.
- Borges, 1993 (1942). « La langue universelle de John Wilkins », in *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, pp. 747-751.
- Borges, Jorge Luis. 1965 (1956). « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Fictions*, Paris : Gallimard, pp. 91-104.
- Bouvier, Nicolas. 2004 (1963). *L'usage du monde*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, pp. 75-387.
- Boyer, Marc. 2007. « Comment étudier le tourisme ? », in *Ethnologie française*, vol. 2, tome XXXVII, pp. 393-404.
- Boyer, Marc. 2005. *Histoire générale du tourisme. Du XVI^e au XXI^e siècle*. Paris : L'Harmattan. 327p.
- Boyer, Marc. 2000. *Histoire de l'invention du tourisme XVI^e – XIX^e siècles. Origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'aube. 332p.
- Boyer, Marc. 1999. *Le Tourisme de l'an 2000*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 265p.
- Bradbury, Ray. 2002 (1953). *Fahrenheit 451*. Paris : Gallimard. 213p.
- Bremond, Claude ; Le Goff, Jacques & Schmitt, Jean-Claude. 1982. *L'« Explanum »*. Turnhout : Brepols. 166p.
- Bremond, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris : Éditions du Seuil. 349p.
- Bremond, Claude. 1966. « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n° 8, vol. 8, pp. 60-76.
- Brunet, Roger ; Ferras, Robert & Théry, Hervé. 2005 (1992). « Génie », in *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris/Montpellier : La Documentation française/Reclus, 518p.

- Campion-Vincent, Véronique & Renard, Jean-Bruno. 2002 (1992). *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*. Paris : Payot & Rivages. 435p.
- Camus, Audrey (dir.). 2009a. « Écritures de l'insignifiant », *Études françaises*, vol. 45, n° 1. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Camus, Audrey. 2009b. « Présentation : d'une insignifiance à l'autre », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 5-12.
- Castoriadis, Cornelius. 1996. « La montée de l'insignifiance », in *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe – 4*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 93-121.
- Céard, Jean. 1996 (1977). *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*. Genève : Droz. 538p.
- Certeau, Michel de ; Giard, Luce & Mayol, Pierre. 1994 (1980). *L'Invention du quotidien. 2. habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard. 415p.
- Certeau, Michel de. 1993 (1974). « Le refus de l'insignifiance », in *La Culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 24-26.
- Certeau, Michel de. 1990 (1980). *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard. 349p.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard. 527p.
- Certeau, Michel de. 1972. « Une épistémologie de transition : Paul Veyne », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 27, n° 6, pp. 1317-1327.
- Chabbert, Pierre. 1968. « Pierre Borel (1620 ?–1671) », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome XXI, n° 4, pp. 303-343.
- Chabaud, Gilles ; Cohen, Évelyne ; Coquery, Natacha & Penez, Jérôme. 2000. *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages*. Paris : Belin. 703p.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil. 425p.
- Chaudier, Stéphane. 2009. « L'insignifiant : de Barthes à Proust », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 13-32.
- Christin, Rodolphe. 2008. *Manuel de l'antitourisme*. Paris : Éditions Yago. 126p.
- Claverie, Élisabeth. 1990. « La Vierge, le désordre, la critique », in *Terrain*, n° 14, pp. 60-74.
- Cohen, Erik. 2004. « Authenticity and commoditization in tourism », in *Contemporary Tourism. Diversity and Change*, Amsterdam, San Diego, Oxford & London : Elsevier, pp. 101-114.
- Collectif. 2009. *Seriousguide : Le monde à Paris*. Paris : Éditions Louis Simo. 176p.
- Collectif. 2004. *Pierre Bourdieu et les médias. Rencontres INA/Sorbonne*. Paris : L'Harmattan. 161p.
- Cousin, Saskia & Réau, Bertrand. 2009. *Sociologie du tourisme*. Paris : La Découverte. 126p.
- Couzinet, Viviane (dir.). 2009. *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Paris : Lavoisier. 262p.
- Davallon, Jean. 2006. *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier. 222p.
- Davallon, Jean. 2000. *L'Exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan. 480p.
- Debord, Guy. 1992 (1967). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard. 208p.
- Decharneux, Baudouin & Nefontaine, Luc. 2006 (1998). *Le Symbole*. Paris : Presses Universitaires de France. 127p.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit. 391p.
- DeLillo, Don. 1990 (1980). *Les Noms*. Paris : Actes Sud. 464p.
- Del Lungo, Andrea. 1998. « Maurice Blanchot : la folie du commencement », in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n° 50, pp. 343-375.
- Derrida, Jacques. 2001 (1997). « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris : L'Harmattan, 112p.
- Detienne, Marcel. 1981. « Par la bouche et par l'oreille », in *L'Invention de la mythologie*, Paris : Gallimard, pp. 50-86.
- Détrez, Christine. 2006. « Distinction », in Cazier, Jean-Philippe (dir.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*, Mons : Sils Maria, pp. 44-45.

- Döblin, Alfred. 1970 (1929). *Berlin Alexanderplatz*. Paris : Gallimard. 626p.
- Dontenville, Henri. 2004 (1948). *La Mythologie française*. Paris : Éditions Payot & Rivages. 340p.
- Ducrot, Oswald. 2001. « Quelques raisons de distinguer "locuteurs" et "énonciateurs", in *Les polyphonistes scandinaves / De skandinaviske polyfonister* 3, Roskilde trykkeri : Michel Olsen, pp. 19-41.
- Ducrot, Oswald. 1984. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, pp.171-233.
- Ducrot, Oswald *et al.* 1980. *Les Mots du discours*. Paris : Éditions de Minuit. 241p.
- Durand, Pascal. 2007. « L'"occulte au fond de tous". Introduction au Mystère dans les lettres », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 37-48.
- Eberhart, George. 2002. « Nessie », in *Mysterious Creatures. A Guide to Cryptozoology*, Santa Barbara, Denver, Oxford : ABC-CLIO Ltd, pp. 375-384.
- Eco, Umberto. 2009. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion. 408p.
- Eco, Umberto. 2008 (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Le Livre de Poche. 314p.
- Eco, Umberto. 1985 (1963). « La mystique de Planète », in *La Guerre du faux*, Paris : Grasset, pp. 119-125.
- Eliade, Mircea. 2007 (1957). *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard. 185p.
- Équipe MIT. 2002. *Tourismes 1. Lieux communs*. Paris : Belin. 319p.
- Eschapaspe, Baudouin. 2006. *Enquête sur un guide de voyages dont on doit taire le nom*. Paris : Éditions du Panama. 282p.
- Estienne, Charles. 1552. *La Guide des chemins de France*. Paris : Charles Estienne.
- Falguières, Patricia. 2003. *Les Chambres des merveilles*. Paris : Bayard. 141p.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les Mots, la mort, les sors*. Paris : Gallimard. 427p.
- Fayolle, Roger. 2009 (1972). « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas de Baudelaire », in Fayolle, Roger ; Bersani, Jacques ; Collot, Michel ; Jeanneret, Yves & Régnier, Philippe, *Comment la littérature nous arrive*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, pp. 191-220.
- Fénéon, Félix. 1970. *Œuvres plus que complètes. Tome II*. Paris : Droz. 1088p.
- Fontanille, Jacques. 2003 (1999). *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 303p.
- Fontenelle, Bernard Le Bouyer de. 1989 (1724). « De l'origine des fables », in *Œuvres complètes, tome III*, Paris : Fayard, pp. 187-202.
- Foucault, Michel. 2001 (1988). « Les techniques de soi », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 1602-1632.
- Foucault, Michel. 2001 (1984). « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 1527-1548.
- Foucault, Michel. 2001 (1984). « Le philosophe masqué », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 923-929.
- Foucault, Michel. 1999. *Les Anormaux, cours au collège de France, 1974-1975*. Paris : Éditions du Seuil. 351p.
- Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard. 688p.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard. 400p.
- Fort, Charles. 2006 (1919). *Le Livre des damnés*. Rosemère : Joey Cornu. 407p.
- Freud, Sigmund. 2010 (1929). *Le Malaise dans la civilisation*. Paris : Éditions du Seuil. 184p.
- Freud, Sigmund. 2008 (1919). « L'inquiétante étrangeté », disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html, consulté le 5 février 2010. Édition électronique réalisée à partir de la traduction française de Marie Bonaparte et Mme E.

- Marty : Freud, Sigmund, 1971 (1933), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, pp.163-210.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1983. *L'Image manipulée*. Paris : Edilig. 168p.
- Froissart, Pascal. 2002. *La Rumeur. Histoire et fantasmes*. Paris : Belin. 279p.
- Gefen, Alexandre et le groupe de recherche Fabula. 2001. « L'effet de fiction », colloque en ligne, < <http://www.fabula.org/effet/> >, consulté pour la dernière fois le 11 mars 2010.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. 426p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil. 573p.
- Gennep, Arnold van. 1969 (1909). *Les Rites de passage*. Paris : La Haye : Mouton & Co and Maison des Sciences de l'Homme. 288p.
- Gennep, Arnold van. 1920 (1910). *La Formation des légendes*. Paris : Flammarion. 326p.
- Giard, Luce. 1990 (1980). « Histoire d'une recherche », in Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris : Gallimard, pp. i-xxx.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, n° 6, pp. 3-44.
- Goody, Jack. 1979. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit. 274p.
- Gritti, Jules. 1967. « Les contenus culturels du Guide bleu : monuments et sites "à voir" », in *Communications*, vol. 10, n° 10, pp. 51-64.
- Grojnowski, Daniel. 1993. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod. 210p.
- Gryspeerd, Axel. 1994. « Le Guide de voyage, parfait indicateur de l'évolution éditoriale ? » in *Guide des médias*, Supplément 19, pp. 15-39.
- Hamburger, Käte. 1986 (1977). *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du Seuil. 312p.
- Heidegger, Martin. 1958 [1954]. « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, pp. 170-193.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 2005 (1817). *L'Homme au sable*. Paris : Flammarion. 98p.
- Huglo, Marie-Pascale. 1997. *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*. Montréal : Balzac-Le Griot éditeur. 277p.
- Jacobi, Daniel. 2005. « Les faces cachées du point de vue dans les discours de l'exposition », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 100, pp. 44-53.
- Jeanneret, Yves. 2008. *Penser la trivialité. Volume I, la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier. 207p.
- Jeanneret, Yves. 2009. « Les résurrections de l'auteur. Médias, médiations, figures » in *Roland Barthes en Cours (1977-1980)*, Dijon : Écriture Universitaire de Dijon, pp. 75-104.
- Jentsch, Ernst. 2004 (1906). "On the Psychology of the Uncanny", disponible en ligne : < <http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Jentsch.pdf> >, consulté pour la dernière fois le 18 février 2010.
- Johannot, Tony ; Musset, Alfred de & Stahl, P. J. 1979 (1842-1843). *Voyage où il vous plaira*. Paris : Éditions des autres. 170p.
- Jolles, André. 1972 (1930). *Formes simples*. Paris : Éditions du Seuil. 212p.
- Jost, François. 2007. *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Éditions. 127p.
- Jost, François. 2005. *Comprendre la télévision*. Paris : Armand Colin. 126p.
- Jost, François. 2003. *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruxelles : De Boeck. 230p.
- Kapferer, Jean-Noël. 1995 (1987). *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*. Paris : Éditions du Seuil. 356p.
- Kasimati, Marilena (dir.). 2008. *Goya*. Athènes : Ethniki Pinacothiki – Mouseio Alexandro Soutzou, 275p.
- Lacassin, Francis. 2000. « Aux écoutes de l'ombre », in Mac Orlan, Pierre, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris : Phébus, pp. 13-26.

- Lageiste, Jérôme. 2006. « Les marqueurs spatiaux des lieux touristiques. Conceptualisation, typologie et portée symbolique », in Rieucan, Jean & Lageiste, Jérôme (dir.), *L'Empreinte du tourisme. Contribution à l'identité du fait touristique*, Paris : L'Harmattan, pp. 11-43.
- Lambert, Frédéric. 2007. *L'Écriture en recherche*. Cannes : Parcours(sic). 48p.
- Lazzarotti, Olivier. 2006. *Habiter. La condition géographique*. Paris : Belin. 287p.
- Lefebvre, Henri. 1968. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard. 376p.
- Leiris, Michel. 1999 (1948). « Il était une fois... », in Biffures, Paris : Gallimard, pp. 139-180.
- Le Lionnais, François. 1973. *La Littérature potentielle*. Paris : Gallimard. 298p.
- Le Marec, Joëlle & Babou, Igor. 2003. « De l'étude des usages à une théorie des "composites" : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier, Emmanuël ; Jeanneret, Yves & Le Marec, Joëlle (dir.), *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : BPI/Centre Pompidou, pp. 233-299, accessible en ligne : <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00159180/en/>>, consulté pour la dernière fois le 27 février 2010.
- Le Marec, Joëlle. 2002. *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites*. Mémoire d'Habilitation à diriger les recherches, sous la direction de Baudouin Jourdan, soutenu à l'Université Paris 7, accessible en ligne : <http://sciences-medias.ens-lsh.fr/scs/IMG/pdf/HDR_Le_Marec.pdf>, consulté pour la dernière fois le 28 février 2010.
- Lenclud, Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », in *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel ; Burguière, André ; Le Goff, Jacques & Soriano, Marc. 1970. « Les Contes de Perrault », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 3, pp. 633-653.
- Lovecraft, Howard Phillips. 1961 (1923). « L'indicible », in *Je suis d'ailleurs*, Paris : Denoël, pp. 37-51.
- Lussault, Michel. 2007. « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 35-52.
- MacCannell, Dean. 1999 (1976). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Los Angeles : University of California Press. 231p.
- Mac Orlan, Pierre. 1970. « Présentation », in Döblin, Alfred, 1970 (1929), *Berlin Alexanderplatz*, Paris : Gallimard. pp. 7-13.
- Mac Orlan, Pierre. 1954 (1926). *Le Décor sentimental III*, in *Les Poésies documentaires complètes*, Paris : Gallimard.
- Mac Orlan, Pierre. 1927. *Le Quai des Brumes*. Paris : Gallimard. 189p.
- Maffesoli, Michel. 1998 (1979). *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Desclée de Brouwer. 227p.
- Mattelart, Armand. 2008. « Information : l'utopie informationnelle en question », in *Encyclopaedia Universalis*.
- Mayol, Pierre. 1994 (1980). « Habiter », in Certeau, Michel de & Giard, Luce, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, pp. 13-185.
- Melville, Herman. 1996 (1853). *Bartleby le scribe*. Paris : Gallimard. 98p.
- Meyriat, Jean. 2001 (1978). « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document », in Couzinnet, Viviane, *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ABDS Éditions, pp. 113-124.
- Meyriat, Jean. 2001 (1981). « Document, documentation documentologie », in Couzinnet, Viviane, *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ABDS Éditions, pp. 143-159.
- Michel, Franck. 2004 (2002). *Désirs d'ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*. Montréal : Les Presses de l'Université de Laval. 366p.
- Milly, Jean. 1970. *Proust et le style*. Paris : Minard. 146p.

- Moeschler, Jacques & Reboul, Anne. 1994. « Polyphonie et énonciation », in *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 323-347.
- Moncelet, Christian. 1990. « L'anecdote photographique (à propos des gens qui rient et des gens qui pleurent) », in Montandon, Alain (dir.), *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, pp. 263-279.
- Montandon, Alain (dir.). 1990. *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand. 279p.
- Morin, Edgar. 1969. *La Rumeur d'Orléans*. Paris : Éditions du Seuil. 252p.
- Nora, Pierre. 1974. « Le retour de l'événement », in Le Goff, Jacques & Nora, Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, vol. I : Nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, pp. 210- 229.
- Otto, Rudolf. 2001 (1949). *Le Sacré*. Paris : Éditions Payot & Rivages. 284p.
- Onfray, Michel. 2007. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris : Le Livre de Poche. 125p.
- Paquot, Thierry. 2007. « "Habitat", "habitation", "habiter", précisions sur trois termes parents », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 7-16.
- Pauwels, Louis & Bergier, Jacques. 1960. *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*. Paris : Gallimard. 627p.
- Pastoureau, Michel. 2008. « Nessie, le monstre du Loch Ness », in *Les Animaux célèbres*, Paris : Arléa, pp. 288-298.
- Pennac, Daniel. 1992. *Comme un roman*. Paris : Gallimard. 173p.
- Perrot, Martyné. 2005. « Faire sien. Emprunter, s'approprier, détourner », *Communications*, n° 77. Paris : Éditions du Seuil.
- Pierre, Jacques. 2001. « L'analyse du langage religieux », in Larouche, Jean-Marc & Ménard, Guy (dir.), *L'Étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 267-290, disponible en ligne : http://www.erudit.org/livre/larouchej/2001/livrel4_div25.htm, consulté pour la dernière fois le 22 février 2010.
- Pitte, Jean-Robert. 2010. *Le Génie des lieux*. Paris : CNRS Éditions. 60p.
- Poirier, Jacques. 2009. « Malais dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 109-224.
- Pomian, Krzysztof. 1987 (1982). « La culture de la curiosité », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, pp. 61-80.
- Pomian, Krzysztof. 1987 (1978). « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, pp. 15-59.
- Pouillon, Jean. 1977. « Plus ça change, plus c'est la même chose », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, pp. 203-211.
- Procopé & Isambert, François André (trad.). 1856. *Anekdotia, ou, Histoire secrète de Justinien, tr. de Procope, avec notice sur l'auteur et notes philosophiques et historiques*. Paris : Didot frères. 967p. [Consultable sur « Google livres » : <http://books.google.com/>].
- Prod'homme, Sandrine. 2005. *Le Tourisme et l'étranger : images, visages et usages du guide*. Mémoire de thèse, sous la direction de Jean-Didier Urbain, soutenu à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Propp, Vladimir. 1970 (1928). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil. 254p.
- Proust, Marcel. 1987 (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion. 671p.
- Queneau, Raymond. 1981 (1967). « Un conte à votre façon », in *Contes et propos*, Paris : Gallimard, pp. 253-259.
- Rauch, André (dir.). 2002a. « Touriste, Autochtone : Qui est l'étranger ? », *Ethnologie française*, n° 3, vol. 32. Paris : Presses Universitaires de France. 550p.

- Rauch, André. 2002b. « Le tourisme ou la construction de l'étrangeté », in *Ethnologie française*, n° 3, vol. 32, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 389-392.
- Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.). 2007. *Écrire l'énigme*. Paris : PUPS. 347p.
- Reggiani, Christelle. 2007. « Poétiques du secret », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 11-20.
- Reisner, Robert George. 1962. *Bird : The Legend of Charlie Parker*. New York : Da Capo Press, in Huglo, Marie-Pascale, 1997, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal : Balzac-Le Griot éditeur.
- Rey, Alain (dir.). 1992. *Dictionnaire historique de la langue française. A-L*. Paris : Dictionnaire Le Robert. 1156p.
- Ribaupierre, Claire de (dir.). 2007a. *Anecdote*. Zurich : JRP Ringier. 128p.
- Ribaupierre, Claire de. 2007b. « Déchirer la vie : les stratégies de l'anecdote », in *Anecdote*, Zurich : JRP Ringier, pp. 5-50.
- Rieucan, Jean & Lageiste, Jérôme (dir.). 2006. *L'Empreinte du tourisme. Contribution à l'identité du fait touristique*. Paris : L'Harmattan. 342p.
- Romi. 1964. *Histoire de l'insolite*. Paris : Éditions Robert Laffont. 191p.
- Roux, Anne-Marie. 1980. « Nodier et "l'effet de folie" », in *Romantisme*, n°27, pp. 31-45.
- Saintyves, Pierre. 1987. *Les Reliques et images légendaires* (1912) ; *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* (1923) ; *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* (1931). Paris : Robert Laffont. 1192p.
- Sallmann, Jean-Michel. 2006. *Dictionnaire historique de la magie et des sciences occultes*. Paris : Le Livre de Poche. 832p.
- Searle, John Rogers. 2004. « Réalité institutionnelle et représentation linguistique », in Bouveresse, Jacques & Roche, Daniel (dir.), *La Liberté par la connaissance. Pierre Bourdieu (1930-2002)*, Paris : Odile Jacob, pp. 189-214.
- Segalen, Victor. 1999 (1955). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris : LGF – Le Livre de Poche. 184p.
- Semujunga, Josias (dir.). 2004a. « La rumeur », *Protée*, vol. 32, n° 3, Montréal : Presses de l'Université de Québec.
- Semujunga, Josias. 2004b. « La rumeur. Une parole en acte ? », in *Protée*, vol. 32, n° 3, Montréal : Presses de l'Université de Québec, pp. 5-8.
- Simonnot, Philippe. 1998. *39 leçons d'économie contemporaine*. Paris : Gallimard. 551p.
- Sohet, Philippe. 2001. « Figures et figuration du fantastique chez Andréas », in *Image & Narrative*, vol. 1, n° 2, disponible en ligne : <http://www.imageandnarrative.be/fantastiquebd/pascalfevre2.htm>, consulté pour la dernière fois le 10 mars 2010.
- Souchier, Emmanuël. 1998. « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, pp. 137-145.
- Soupault, Philippe. 1964. « Préface », in Romi, *Histoire de l'insolite*, Paris : Éditions Robert Laffont, pp. 5-7.
- Soriano, Marc. 1977 (1968). *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard. 525p.
- Sperber, Dan. 1975. « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », in *L'Homme*, vol. 15, n° 2, pp.5-34.
- Stock, Mathis. 2007. « Théorie de l'habiter. Questionnements », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 103-125.
- Stock, Mathis. 2006. « L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1853.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).

- Stock, Mathis. 2005. « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? L'exemple des pratiques touristiques », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1353.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).
- Stock, Mathis. 2004. « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1138.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).
- Tzvetan Todorov. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil. 188p.
- Urbain, Jean-Didier. 2008. *Le voyage était presque parfait. Essai sur les voyages ratés*. Paris : Payot & Rivages. 556p.
- Urbain, Jean-Didier. 2003 (1998). *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*. Paris : Payot & Rivages. 444p.
- Urbain, Jean-Didier. 2002 (1991). *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris : Payot & Rivages. 353p.
- Urry, John. 2008 (1990). *The Tourist Gaze*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : SAGE Publications. 183p.
- Vaillant, Alain. 2007. « Hermétisme et modernité », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 23-36.
- Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte. 271p.
- Varillas, Antoine. 1689 [1685]. *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison de Médecis*. La Haye : Adrian Moerjens. 323p. [Consultable sur « Google livres » : <http://books.google.com/>].
- Vergopoulos, Hécate. 2010. « Réponse à la question : qu'est-ce que l'insolite », in *Communication & Langages*, n° 163, pp. 3-15.
- Vergopoulos, Hécate. 2006. *Écrire l'espace. Approche sémiotique des modalités de l'écriture de l'espace dans les guides de voyage*. Mémoire de Master 2, sous la direction d'Yves Jeanneret, soutenu au Celsa-Université de Paris IV.
- Veyne, Paul. 2008. *Foucault. Sa pensée, sa personne*. Paris : Albin Michel. 214p.
- Veyne, Paul. 2007 (1978). « Foucault révolutionne l'histoire », in *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 383-429.
- Veyne, Paul. 1995. *Le Quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*. Paris : Les Belles Lettres. 319p.
- Veyne, Paul. 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Éditions du Seuil. 168p.
- Veyne, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris : Éditions du Seuil. 438p.
- Wall, Jeff & Chevrier, Jean-François. 2006. « Le presque documentaire », in *Communications*, vol. 79, n° 1, pp. 187-204.
- Winkin, Yves. 2001. « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in Rasse, Paul ; Midol, Nancy & Triki, Fathi (dir.), *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan, pp. 169-179.
- Zumthor, Paul. 1978. « Le texte-fragment », in *Langue française*, vol. 40, n° 1, pp. 75-82.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES GUIDES CONSTITUANT LE CORPUS :

Guides spécialisés :

- Caradec, François & Masson, Jean.-Robert (dir.). 2006 [1966]. *Guide de Paris mystérieux*. Paris : Éditions Tchou. 763p.
- Ronecker, Jean-Paul. 2006. *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*. Paris : Éditions Trajectoire. 435p.
- Sergent, Bernard. 2007. *Le Guide de la France mythologique*. Paris : Payot. 541p.

Guides généralistes :

- Auzias, Dominique & Labourdette, Jean-Paul (dir.). 2007. *Le Petit Futé Écosse 2007-2008*. Paris : Nouvelles Éditions de l'Université. 352p.
- Auzias, Dominique & Labourdette, Jean-Paul (dir.). 2005. *Le Petit Futé New York 2005-2006*. Paris : Nouvelles Éditions de l'Université. 352p.
- Barbey, Adélaïde. 1994. *Guides bleus Grande-Bretagne*. Paris : Hachette. 1001p.
- Boyer-Runge, Cécile (dir.). 2005. *Guides voir New York*. Paris : Hachette. 432p.
- Brabis, David (dir.). 2007. *Le Guide vert Écosse*. Paris : Michelin. 493p.
- Brabis, David (dir.). 2005. *Le Guide vert New York*. Paris : Michelin. 336p.
- Collectif. 2007. *La Bibliothèque du voyageur Écosse*. Paris : Gallimard. 340p.
- Collectif. 2001. *La Bibliothèque du voyageur. Le Grand guide du tour des États-Unis*. Paris : Gallimard. 330p.
- Collectif. 2000. *Guides bleus États-Unis Est et Sud*. Paris : Hachette. 829p.
- Gloaguen, Philippe. 2008. *Le Routard Écosse*. Paris : Hachette. 499p.
- Gloaguen, Philippe. 2006. *Le Routard New York*. Paris : Hachette. 339p.
- Greenfield, Beth & Reid, Robert. 2005. *Lonely Planet New York*. Paris : Lonely Planet. 392p.
- Pujo, Nathalie (dit.). 2008. *Guides voir Écosse*. Paris : Hachette. 240p.
- Wilson, Neil & Murphy, Alan. 2008. *Lonely Planet Écosse*. Paris : Lonely Planet. 484p.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES RAISONNEES

Sur les guides de voyage et le tourisme

- Alleau, René (dir.). 1964. *Guide de la France mystérieuse*. Paris : Éditions Tchou. 1023p.
- Amirou, Rachid. 1995. *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Paris : Presses Universitaires de France. 281p.
- Antony, Rachael & Henry, Joël. 2006. *Le Guide Lonely Planet du voyage expérimental*. Paris : Lonely Planet. 255p.
- Augé, Marc. 1997. *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris : Rivages. 187p.
- Barthes, Roland. 1957. « Le Guide bleu », in *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 121-125.
- Bertho Lavenir, Catherine. 1999. *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristiques*. Paris : Odile Jacob. 438p.
- Bouvier, Nicolas. 2004 (1963). *L'usage du monde*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, pp. 75-387.
- Boyer, Marc. 2007. « Comment étudier le tourisme ? », in *Ethnologie française*, vol. 2, tome XXXVII, pp. 393-404.
- Boyer, Marc. 2005. *Histoire générale du tourisme. Du XVI^e au XXI^e siècle*. Paris : L'Harmattan. 327p.
- Boyer, Marc. 2000. *Histoire de l'invention du tourisme XVI^e – XIX^e siècles. Origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'aube. 332p.
- Boyer, Marc. 1999. *Le Tourisme de l'an 2000*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 265p.
- Brunet, Roger ; Ferras, Robert & Théry, Hervé. 2005 (1992). « Génie », in *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris/Montpellier : La Documentation française/Reclus, 518p.
- Chabaud, Gilles ; Cohen, Évelyne ; Coquery, Natacha & Penez, Jérôme. 2000. *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages*. Paris : Belin. 703p.
- Christin, Rodolphe. 2008. *Manuel de l'antitourisme*. Paris : Éditions Yago. 126p.
- Cohen, Erik. 2004. « Authenticity and commoditization in tourism », in *Contemporary Tourism. Diversity and Change*, Amsterdam, San Diego, Oxford & London : Elsevier, pp. 101-114.
- Collectif. 2009. *Seriousguide : Le monde à Paris*. Paris : Éditions Louis Simo. 176p.
- Cousin, Saskia & Réau, Bertrand. 2009. *Sociologie du tourisme*. Paris : La Découverte. 126p.
- DeLillo, Don. 1990 (1980). *Les Noms*. Paris : Actes Sud. 464p.
- Équipe MIT. 2002. *Tourismes 1. Lieux communs*. Paris : Belin. 319p.
- Eschapasse, Baudouin. 2006. *Enquête sur un guide de voyages dont on doit taire le nom*. Paris : Éditions du Panama. 282p.
- Estienne, Charles. 1552. *La Guide des chemins de France*. Paris : Charles Estienne.
- Gritti, Jules. 1967. « Les contenus culturels du Guide bleu : monuments et sites "à voir" », in *Communications*, vol. 10, n° 10, pp. 51-64.
- Gryspeerd, Axel. 1994. « Le Guide de voyage, parfait indicateur de l'évolution éditoriale ? » in *Guide des médias*, Supplément 19, pp. 15-39.
- Johannot, Tony ; Musset, Alfred de & Stahl, P. J. 1979 (1842-1843). *Voyage où il vous plaira*. Paris : Éditions des autres. 170p.
- Lageiste, Jérôme. 2006. « Les marqueurs spatiaux des lieux touristiques. Conceptualisation, typologie et portée symbolique », in Rieucan, Jean & Lageiste, Jérôme (dir.), *L'Empreinte du tourisme. Contribution à l'identité du fait touristique*, Paris : L'Harmattan, pp. 11-43.
- MacCannell, Dean. 1999 (1976). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Los Angeles : University of California Press. 231p.
- Michel, Franck. 2004 (2002). *Désirs d'ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*. Montréal : Les Presses de l'Université de Laval. 366p.
- Onfray, Michel. 2007. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris : Le Livre de Poche. 125p.
- Pitte, Jean-Robert. 2010. *Le Génie des lieux*. Paris : CNRS Éditions. 60p.

- Prod'homme, Sandrine. 2005. *Le Tourisme et l'étranger : images, visages et usages du guide*. Mémoire de thèse, sous la direction de Jean-Didier Urbain, soutenu à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Rauch, André (dir.). 2002a. « Touriste, Autochtone : Qui est l'étranger ? », *Ethnologie française*, n° 3, vol. 32, Paris : Presses Universitaires de France. 550p.
- Rauch, André. 2002b. « Le tourisme ou la construction de l'étrangeté », in *Ethnologie française*, n° 3, vol. 32, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 389-392.
- Rieucan, Jean & Lageiste, Jérôme (dir.). 2006. *L'Empreinte du tourisme. Contribution à l'identité du fait touristique*. Paris : L'Harmattan. 342p.
- Urbain, Jean-Didier. 2008. *Le voyage était presque parfait. Essai sur les voyages ratés*. Paris : Payot & Rivages. 556p.
- Urbain, Jean-Didier. 2003 (1998). *Secrets de voyage. menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*. Paris : Payot & Rivages. 444p.
- Urbain, Jean-Didier. 2002 (1991). *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris : Payot & Rivages. 353p.
- Urry, John. 2008 (1990). *The Tourist Gaze*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : SAGE Publications. 183p.
- Vergopoulos, Hécate. 2006. *Écrire l'espace. Approche sémiotique des modalités de l'écriture de l'espace dans les guides de voyage*. Mémoire de Master 2, dirigé par Yves Jeanneret, soutenu au Celsa-Université de Paris IV.
- Winkin, Yves. 2001. « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in Rasse, Paul ; Midol, Nancy & Triki, Fathi (dir.), *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan, pp. 169-179.
- Sur les formes simples (légendes, contes, mythes, rumeurs, faits divers, etc.)*
- Barthes, Roland. 1964. « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 194-204.
- Bremond, Claude ; Le Goff, Jacques & Schmitt, Jean-Claude. 1982. *L'« Explanum »*. Turnhout : Brepols. 166p.
- Campion-Vincent, Véronique & Renard, Jean-Bruno. 2002 (1992). *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*. Paris : Payot & Rivages. 435p.
- Detienne, Marcel. 1981. *L'Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard. 252p.
- Dontenville, Henri. 2004 (1948). *La Mythologie française*. Paris : Éditions Payot & Rivages. 340p.
- Fontenelle, Bernard Le Bouyer de. 1989 (1724). « De l'origine des fables », in *Œuvres complètes, tome III*, Paris : Fayard, pp. 187-202.
- Froissart, Pascal. 2002. *La Rumeur. Histoire et fantasmes*. Paris : Belin. 279p.
- Gennep, Arnold van. 1920 (1910). *La Formation des légendes*. Paris : Flammarion. 326p.
- Grojnowski, Daniel. 1993. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod. 210p.
- Jolles, André. 1972 (1930). *Formes simples*. Paris : Éditions du Seuil. 212p.
- Kapferer, Jean-Noël. 1995 (1987). *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*. Paris : Éditions du Seuil. 356p.
- Leiris, Michel. 1999 (1948). « Il était une fois... », in *Biffures*, Paris : Gallimard, pp. 139-180.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel ; Burguière, André ; Le Goff, Jacques & Soriano, Marc. 1970. « Les Contes de Perrault », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 3, pp. 633-653.
- Morin, Edgar. 1969. *La Rumeur d'Orléans*. Paris : Éditions du Seuil. 252p.
- Propp, Vladimir. 1970 (1928). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil. 254p.
- Queneau, Raymond. 1981 (1967). « Un conte à votre façon », in *Contes et propos*, Paris : Gallimard, pp. 253-259.

- Saintyves, Pierre. 1987. *Les Reliques et images légendaires* (1912) ; *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* (1923) ; *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* (1931). Paris : Robert Laffont. 1192p.
- Semujunga, Josias (dir.). 2004a. « La rumeur », *Protée*, vol. 32, n° 3, Montréal : Presses de l'Université de Québec.
- Semujunga, Josias. 2004b. « La rumeur. Une parole en acte ? », in *Protée*, vol. 32, n° 3, Montréal : Presses de l'Université de Québec, pp. 5-8.
- Soriano, Marc. 1977 (1968). *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard. 525p.
- Veyne, Paul. 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Éditions du Seuil. 168p.

Sur l'anecdotique, la curiosité et l'insolite

- Antoine, Jean-Philippe. 2007. « L'anecdote, le genre *anecdotique* et l'archéologie de la modernité », in Ribaupierre, Claire de (dir.), *Anecdote*, Zurich : JRP Ringier, pp. 59-88.
- Bertrand, Jean-Pierre. 1997. « Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon », in *Romantisme*, n° 97, pp. 103-112.
- Céard, Jean. 1996 (1977). *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*. Genève : Droz. 538p.
- Chabbert, Pierre. 1968. « Pierre Borel (1620 ?–1671) », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome XXI, n° 4, pp. 303-343.
- Eberhart, George. 2002. « Nessie », in *Mysterious Creatures. A Guide to Cryptozoology*, Santa Barbara, Denver, Oxford : ABC-CLIO Ltd, pp. 375-384.
- Falguières, Patricia. 2003. *Les Chambres des merveilles*. Paris : Bayard. 141p.
- Fénéon, Félix. 1970. *Œuvres plus que complètes. Tome II*. Paris : Droz. 1088p.
- Foucault, Michel. 2001 (1984). « Le philosophe masqué », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 923-929.
- Foucault, Michel. 1999. *Les Anormaux, cours au collège de France, 1974-1975*. Paris : Éditions du Seuil. 351p.
- Fort, Charles. 2006 (1919). *Le Livre des damnés*. Rosemère : Joey Cornu. 407p.
- Huglo, Marie-Pascale. 1997. *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*. Montréal : Balzac-Le Griot éditeur. 277p.
- Moncelet, Christian. 1990. « L'anecdote photographique (à propos des gens qui rient et des gens qui pleurent) », in Montandon, Alain (dir.), *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, pp. 263-279.
- Montandon, Alain (dir.). 1990. *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand. 279p.
- Pastoureau, Michel. 2008. « Nessie, le monstre du Loch Ness », in *Les Animaux célèbres*, Paris : Arléa, pp. 288-298.
- Poirier, Jacques. 2009. « Malais dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 109-224.
- Pomian, Krzysztof. 1987 (1982). « La culture de la curiosité », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, pp. 61-80.
- Pomian, Krzysztof. 1987 (1978). « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, pp. 15-59.
- Procopé & Isambert, François André (trad.). 1856. *Anekdotia, ou, Histoire secrète de Justinien, tr. de Procope, avec notice sur l'auteur et notes philosophiques et historiques*. Paris : Didot frères. 967p.
[Consultable sur « Google livres » : <http://books.google.com/>].

- Ribaupierre, Claire de (dir.). 2007a. *Anecdote*. Zurich : JRP Ringier. 128p.
- Ribaupierre, Claire de. 2007b. « Déchirer la vie : les stratégies de l'anecdote », in *Anecdote*, Zurich : JRP Ringier, pp. 5-50.
- Romi. 1964. *Histoire de l'insolite*. Paris : Éditions Robert Laffont. 191p.
- Sallmann, Jean-Michel. 2006. *Dictionnaire historique de la magie et des sciences occultes*. Paris : Le Livre de Poche. 832p.
- Segalen, Victor. 1999 (1955). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris : LGF – Le Livre de Poche. 184p.
- Soupault, Philippe. 1964. « Préface », in Romi, *Histoire de l'insolite*, Paris : Éditions Robert Laffont, pp. 5-7.
- Sperber, Dan. 1975. « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », in *L'Homme*, vol. 15, n° 2, pp.5-34.
- Varillas, Antoine. 1689 [1685]. *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison de Médecis*. La Haye : Adrian Moerjens. 323p. [Consultable sur « Google livres » : <http://books.google.com/>].
- Vergopoulos, Hécate. 2010. « Réponse à la question : qu'est-ce que l'insolite », in *Communication & Langages*, n° 163, pp. 3-15.

Sur l'insignifiant et l'extraordinaire

- Barthes, Roland. 2002. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Éditions du Seuil. 265p.
- Bensa, Alban & Fassin, Éric. 2007 (2002). « Les sciences sociales face à l'événement », in *Terrain*, n° 38, pp. 5-20. URL : <<http://terrain.revues.org/index1888.html>>. Consulté pour la dernière fois le 7 février 2010.
- Camus, Audrey (dir.). 2009. « Écritures de l'insignifiant », *Études françaises*, vol. 45, n° 1. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Camus, Audrey. 2009. « Présentation : d'une insignifiance à l'autre », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 5-12.
- Castoriadis, Cornelius. 1996. « La montée de l'insignifiance », in *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe – 4*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 93-121.
- Certeau, Michel de ; Giard, Luce & Mayol, Pierre. 1994 (1980). *L'Invention du quotidien. 2. habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard. 415p.
- Certeau, Michel de. 1993 (1974). « Le refus de l'insignifiance », in *La Culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 24-26.
- Certeau, Michel de. 1990 (1980). *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard. 349p.
- Chaudier, Stéphane. 2009. « L'insignifiant : de Barthes à Proust », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 13-32.
- Derrida, Jacques. 2001 (1997). « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris : L'Harmattan, 112p.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit. 391p.
- Eliade, Mircea. 2007 (1957). *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard. 185p.
- Freud, Sigmund. 2008 (1919). « L'inquiétante étrangeté », disponible en ligne : <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_i_nquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html>, consulté le 5 février 2010. Édition électronique réalisée à partir de la traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty : Freud, Sigmund, 1971 (1933), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, pp.163-210.
- Giard, Luce. 1990 (1980). « Histoire d'une recherche », in Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris : Gallimard, pp. i-xxx.
- Jentsch, Ernst. 1906. "On the Psychology of the Uncanny", disponible en ligne :

<<http://faculty-web.at.northwestern.edu/german/uncanny/Jentsch.pdf>>, consulté pour la dernière fois le 18 février 2010.

- Jost, François. 2007. *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Éditions. 127p.
- Jost, François. 2005. *Comprendre la télévision*. Paris : Armand Colin. 126p.
- Jost, François. 2003. *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruxelles : De Boeck. 230p.
- Lefebvre, Henri. 1968. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard. 376p.
- Maffesoli, Michel. 1998 (1979). *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Desclée de Brouwer. 227p.
- Otto, Rudolf. 2001 (1949). *Le Sacré*. Paris : Éditions Payot & Rivages. 284p.
- Pauwels, Louis & Bergier, Jacques. 1960. *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*. Paris : Gallimard. 627p.
- Veyne, Paul. 1995. *Le Quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*. Paris : Les Belles Lettres. 319p.

Sur le discours et l'économie du texte

- Adam, Jean-Michel. 2001. « Types de textes ou genre de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ? » in *Langages*, vol. 35, n° 141, Paris : Armand Colin, pp.10-27.
- Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne. 2007 (1997). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin. 127p.
- Amossy, Ruth. 1991. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan. 215p.
- Austin, John Langshaw. 1970 (1962). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil. 202p.
- Barthes, Roland. 1968. « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, pp. 84-89.
- Ducrot, Oswald. 2001. « Quelques raisons de distinguer "locuteurs" et "énonciateurs", in *Les polyphonistes scandinaves / De skandinaviske polyfonister* 3, Roskilde trykkeri : Michel Olsen, pp. 19-41.
- Ducrot, Oswald. 1984. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, pp.171-233.
- Ducrot, Oswald et al. 1980. *Les Mots du discours*. Paris : Éditions de Minuit. 241p.
- Durand, Pascal. 2007. « L'occulte au fond de tous ». Introduction au Mystère dans les lettres », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 37-48.
- Eco, Umberto. 2009. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion. 408p.
- Eco, Umberto. 1985 (1963). « La mystique de Planète », in *La Guerre du faux*, Paris : Grasset, pp. 119-125.
- Fontanille, Jacques. 2003 (1999). *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 303p.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1983. *L'Image manipulée*. Paris : Edilig. 168p.
- Gefen, Alexandre et le groupe de recherche Fabula. 2001. « L'effet de fiction », colloque en ligne, < <http://www.fabula.org/effet/> >, consulté pour la dernière fois le 11 mars 2010.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. 426p.
- Goody, Jack. 1979. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit. 274p.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 2005 (1817). *L'Homme au sable*. Paris : Flammarion. 98p.
- Jacobi, Daniel. 2005. « Les faces cachées du point de vue dans les discours de l'exposition », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 100, pp. 44-53.
- Lambert, Frédéric. 2007. *L'Écriture en recherche*. Cannes : Parcours(sic). 48p.
- Lovecraft, Howard Phillips. 1961 (1923). « L'indicible », in *Je suis d'ailleurs*, Paris : Denoël, pp. 37-51.

- Moeschler, Jacques & Reboul, Anne. 1994. « Polyphonie et énonciation », in *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 323-347.
- Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.). 2007. *Écrire l'énigme*. Paris : PUPS. 347p.
- Reggiani, Christelle. 2007. « Poétiques du secret », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 11-20.
- Roux, Anne-Marie. 1980. « Nodier et "l'effet de folie" », in *Romantisme*, n° 27, pp. 31-45.
- Souchier, Emmanuël. 1998. « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, pp. 137-145.
- Vaillant, Alain. 2007. « Hermétisme et modernité », in Reggiani, Christelle & Magné, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris : PUPS, pp. 23-36.
- Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte. 271p.

Sur le commentaire et la pratique discursive intertextuelle

- Alleau, René. 2006 (1958). *De la nature des symboles. Introduction à la symbolique générale*. Paris : Petite bibliothèque Payot. 155p.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris : Éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil. 192p.
- Barthes, Roland. 1967. « Le discours de l'histoire », in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 163-177.
- Barthes, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil. 85p.
- Bayard, Pierre. 2009. *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit. 154p.
- Bayart, Pierre. 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Éditions de Minuit. 162p.
- Bayard, Pierre. 2008 (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Éditions de Minuit. 188p.
- Bessy, Christian & Chateauraynaud, Francis. 1995. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris : Éditions Métailié. 364p.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard. 527p.
- Certeau, Michel de. 1972. « Une épistémologie de transition : Paul Veyne », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 27, n° 6, pp. 1317-1327.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil. 425p.
- Couzinet, Viviane (dir.). 2009. *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Paris : Lavoisier. 262p.
- Decharneux, Baudouin & Nefontaine, Luc. 2006 (1998). *Le Symbole*. Paris : Presses Universitaires de France. 127p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil. 573p.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, n° 6, pp. 3-44.
- Fayolle, Roger. 2009 (1972). « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas de Baudelaire », in Fayolle, Roger ; Bersani, Jacques ; Collot, Michel ; Jeanneret, Yves & Régnier, Philippe, *Comment la littérature nous arrive*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, pp. 191-220.
- Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard. 688p.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard. 400p.
- Jeanneret, Yves. 2009. « Les résurrections de l'auteur. Médias, médiations, figures » in *Roland Barthes en Cours (1977-1980)*, Dijon : Écriture Universitaire de Dijon, pp. 75-104.
- Kasimati, Marilena (dir.). 2008. *Goya*. Athènes : Ethniki Pinacothiki – Mouseio Alexandro Soutzou, 275p.

- Meyriat, Jean. 2001 (1978). « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document », in Couzinet, Viviane, *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ABDS Éditions, pp. 113-124.
- Meyriat, Jean. 2001 (1981). « Document, documentation documentologie », in Couzinet, Viviane, *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ABDS Éditions, pp. 143-159.
- Nora, Pierre. 1974. « Le retour de l'événement », in Le Goff, Jacques & Nora, Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, vol. I : Nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, pp. 210- 229.
- Veyne, Paul. 2008. *Foucault. Sa pensée, sa personne*. Paris : Albin Michel. 214p.
- Veyne, Paul. 2007 (1978). « Foucault révolutionne l'histoire », in *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 383-429.
- Veyne, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris : Éditions du Seuil. 438p.
- Wall, Jeff & Chevrier, Jean-François. 2006. « Le presque documentaire », in *Communications*, vol. 79, n° 1, pp. 187-204.
- Zumthor, Paul. 1978. « Le texte-fragment », in *Langue française*, vol. 40, n° 1, pp. 75-82.

Sur le récit et les figures du littéraire

- Adam, Jean-Michel. 1994. *Le Texte narratif*. Paris : Nathan. 288p.
- Aucouturier, Michel. 1978. « Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman », in Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, pp. 9-19.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 488p.
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard. 340p.
- Blanchot, Maurice. 1948. *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard. 126p.
- Borges, Jorge Luis. 1965 (1956). « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Fictions*, Paris : Gallimard, pp. 91-104.
- Bremond, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris : Éditions du Seuil. 349p.
- Bremond, Claude. 1966. « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n° 8, vol. 8, pp. 60-76.
- Del Lungo, Andrea. 1998. « Maurice Blanchot : la folie du commencement », in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n° 50, pp. 343-375.
- Hamburger, Käte. 1986 (1977). *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du Seuil. 312p.
- Lacassin, Francis. 2000. « Aux écoutes de l'ombre », in Mac Orlan, Pierre, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris : Phébus, pp. 13-26.
- Le Lionnais, François. 1973. *La Littérature potentielle*. Paris : Gallimard. 298p.
- Mac Orlan, Pierre. 1970. « Présentation », in Döblin, Alfred, 1970 (1929), *Berlin Alexanderplatz*, Paris : Gallimard. pp. 7-13.
- Mac Orlan, Pierre. 1954 (1926). *Le Décor sentimental III*, in *Les Poésies documentaires complètes*, Paris : Gallimard.
- Mac Orlan, Pierre. 1927. *Le Quai des Brumes*. Paris : Gallimard. 189p.
- Milly, Jean. 1970. *Proust et le style*. Paris : Minard. 146p.
- Pennac, Daniel. 1992. *Comme un roman*. Paris : Gallimard. 173p.
- Sohet, Philippe. 2001. « Figures et figuration du fantastique chez Andréas », in *Image & Narrative*, vol. 1, n° 2, disponible en ligne : <http://www.imageandnarrative.be/fantastiquebd/pascalfevre2.htm>, consulté pour la dernière fois le 10 mars 2010.
- Proust, Marcel. 1987 (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion. 671p.
- Tzvetan Todorov. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil. 188p.

Sur la circulation sociale et la culture

- Bourgatte, Michaël. 2008. *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans les salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Mémoire de thèse, réalisé sous la direction d'Emmanuel Ethis, soutenu à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Bouvier, Nicolas. 1988. « Voyage dans les Lowlands », in White, Kenneth (dir.), *Autrement*, hors-série, n°33, Paris : Autrement, pp. 12-47.
- Bradbury, Ray. 2002 (1953). *Fahrenheit 451*. Paris : Gallimard. 213p.
- Davallon, Jean. 2006. *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier. 222p.
- Davallon, Jean. 2000. *L'Exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan. 480p.
- Debord, Guy. 1992 (1967). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard. 208p.
- Detienne, Marcel. 1981. « Par la bouche et par l'oreille », in *L'Invention de la mythologie*, Paris : Gallimard, pp. 50-86.
- Eco, Umberto. 2008 (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Le Livre de Poche. 314p.
- Jeanneret, Yves. 2008. *Penser la trivialité. Volume I, la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier. 207p.
- Lenclud, Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », in *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.
- Le Marec, Joëlle & Babou, Igor. 2003. « De l'étude des usages à une théorie des "composites" : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier, Emmanuël ; Jeanneret, Yves & Le Marec, Joëlle (dir.), *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris : BPI/Centre Pompidou, pp. 233-299, accessible en ligne : <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00159180/en/>>, consulté pour la dernière fois le 27 février 2010.
- Le Marec, Joëlle. 2002. *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites*. Mémoire d'Habilitation à diriger les recherches, sous la direction de Baudouin Jourdan, soutenu à l'Université Paris 7, accessible en ligne : <http://sciences-medias.ens-lsh.fr/scs/IMG/pdf/HDR_Le_Marec.pdf>, consulté pour la dernière fois le 28 février 2010.
- Mattelart, Armand. 2008. « Information : l'utopie informationnelle en question », in *Encyclopaedia Universalis*.
- Pouillon, Jean. 1977. « Plus ça change, plus c'est la même chose », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, pp. 203-211.

Sur le langage et le social

- Barthes, Roland. 1978. *Leçon*. Paris : Éditions du Seuil. 45p.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil. 243p.
- Barthes, Roland. 1972 (1964). « Les planches de l'"Encyclopédie" », in *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, pp. 89-104.
- Bourdieu, Pierre. 2002 (1978). « Le marché linguistique », in *Questions de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 121-137.
- Bourdieu, Pierre. 2002 (1977). « Ce que parler veut dire », in *Questions de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, pp. 95-112.
- Bourdieu, Pierre. 1986. « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 64, pp. 40-44. Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard. 243p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction*. Paris : Minuit. 670p.
- Bourdieu, Pierre. 1977. « L'économie des échanges linguistiques », in *Langue française*, vol. 34, n° 1, pp. 17-34.

- Bourdieu, Pierre. 1975. « Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 5-6, pp. 183-190.
- Borges, 1993 (1942). « La langue universelle de John Wilkins », in *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, pp. 747-751.
- Claverie, Élisabeth. 1990. « La Vierge, le désordre, la critique », in *Terrain*, n° 14, pp. 60-74.
- Collectif. 2004. *Pierre Bourdieu et les médias. Rencontres INA/Sorbonne*. Paris : L'Harmattan. 161p.
- Détrez, Christine. 2006. « Distinction », in Cazier, Jean-Philippe (dir.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*, Mons : Sils Maria, pp. 44-45.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les Mots, la mort, les sors*. Paris : Gallimard. 427p.
- Pierre, Jacques. 2001. « L'analyse du langage religieux », in Larouche, Jean-Marc & Ménard, Guy (dir.), *L'Étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 267-290, disponible en ligne : http://www.erudit.org/livre/larouchej/2001/livrel4_div25.htm, consulté pour la dernière fois le 22 février 2010.
- Rey, Alain (dir.). 1992. *Dictionnaire historique de la langue française. A-L*. Paris : Dictionnaire Le Robert. 1156p.
- Searle, John Rogers. 2004. « Réalité institutionnelle et représentation linguistique », in Bouveresse, Jacques & Roche, Daniel (dir.), *La Liberté par la connaissance. Pierre Bourdieu (1930-2002)*, Paris : Odile Jacob, pp. 189-214.

Sur l'habiter et le rapport au monde

- Barrès, Maurice. 1962 (1913). *La Colline inspirée*. Nancy : Berger-Levrault. 474p.
- Berque, Augustin. 2007. « Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chri, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 53-67.
- Berque, Augustin. 2005. « Lieux substantiels, milieu existentiel : l'espace écrouménel », in Berthoz, Alain & Brecht, Roland (dir.), *Les Espaces de l'homme*, Paris : Odile Jacob, pp. 49-65.
- Berque, Augustin. 2000. *Écrouméne. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin. 271p.
- Bonnin, Philippe (dir.). 2002. « Manières d'habiter », *Communications*, n° 73. Paris : Éditions du Seuil.
- Döblin, Alfred. 1970 (1929). *Berlin Alexanderplatz*. Paris : Gallimard. 626p.
- Foucault, Michel. 2001 (1988). « Les techniques de soi », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 1602-1632.
- Foucault, Michel. 2001 (1984). « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, pp. 1527-1548.
- Freud, Sigmund. 2010 (1929). *Le Malaise dans la civilisation*. Paris : Éditions du Seuil. 184p.
- Gennep, Arnold van. 1969 (1909). *Les Rites de passage*. Paris : La Haye : Mouton & Co and Maison des Sciences de l'Homme. 288p.
- Heidegger, Martin. 1958 [1954]. « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, pp. 170-193.
- Lazzarotti, Olivier. 2006. *Habiter. La condition géographique*. Paris : Belin. 287p.
- Lussault, Michel. 2007. « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 35-52.
- Mayol, Pierre. 1994 (1980). « Habiter », in Certeau, Michel de & Giard, Luce, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, pp. 13-185.
- Melville, Herman. 1996 (1853). *Bartleby le scribe*. Paris : Gallimard. 98p.
- Paquot, Thierry. 2007. « "Habitat", "habitation", "habiter", précisions sur trois termes parents », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 7-16.

- Perrot, Martine. 2005. « Faire sien. Emprunter, s'approprier, détourner », *Communications*, n° 77. Paris : Éditions du Seuil.
- Stock, Mathis. 2007. « Théorie de l'habiter. Questionnements », in Paquot, Thierry ; Lussault, Michel & Younès, Chris, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, pp. 103-125.
- Stock, Mathis. 2006. « L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1853.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).
- Stock, Mathis. 2005. « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? L'exemple des pratiques touristiques », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1353.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).
- Stock, Mathis. 2004. « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », in *EspacesTemps.net*, accessible en ligne : <http://espacestemps.net/document1138.html> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} juillet 2010).

ANNEXES

DOCUMENT 1 : ANALYSE DES ENONCES LEGENDAIRES DANS LES GUIDES GENERALISTES

Étant donné la quantité d'informations fournie par ces guides généralistes, et étant donné, par ailleurs, que je m'intéresse spécifiquement au légendaire, il a fallu trouver un moyen d'isoler les éléments qui y faisaient directement référence. La solution qui s'est imposée a été de relever systématiquement toute mention du nom (« légende »), de l'adjectif (« légendaire ») et du verbe (« légender »). Ce relevé s'est fait de façon à isoler ce qui, à l'intérieur du guide, justifiait et donnait un sens à l'emploi du terme. Ainsi, à chaque manifestation d'un de ces trois termes (« légende », « légendaire », « légender »), j'ai pris en compte :

- Les spécificités scripto-visuelles de la manifestation de ces termes (gras, couleurs et niveaux de texte, etc.) ;
- et le contexte iconique et linguistique immédiat qui permettait de comprendre et d'interpréter l'emploi du terme.

J'aurais pu procéder de la même façon pour des termes connexes comme ceux de conte, mythe, fable ou encore rumeur. Je ne l'ai pas fait car mon objectif n'était pas de comparer les modalités d'existence et de signification du légendaire par rapport à d'autres catégories, mais bien de saisir la cohérence de cette catégorie précise.

Ce premier corpus, qui se voulait exhaustif, comptait 330 individus répartis de la façon suivante :

Guide Écosse		Guide New York		Total
Voir	38	Voir	63	101
Bibliothèque du voyageur	33	Bibliothèque du voyageur	19	52
Lonely Planet	33	Lonely Planet	18	51
Guide vert	27	Guide vert	19	46
Petit Futé	15	Petit Futé	26	41
Routard	16	Routard	5	21
Guide bleu	9	Guide bleu	9	18
Total	171		159	330

Tableau de la répartition des mots « légende », « légendaire », « légender » dans les guides de voyages sur l'Écosse et sur New York constituant le terrain de la recherche

De ce corpus, j'ai souhaité extraire deux types d'individus pour les abandonner. Il s'agit :

- i. des titres d'œuvres ou slogans mentionnant au moins un des trois termes du légendaire (légende, légendaire ou légender) comme dans les exemples suivants :

« Gotham City, ça vous rappelle quelque chose ? Ce nom a été donné à New York par Washington Irving (1783-1859), diplomate et écrivain, auteur d'histoires satiriques et de nouvelles (La Légende de Sleepy Hollow). » [Petit Futé New York, 2005 : 33].

Ou encore, à propos de la National Gallery of Scotland :

« La collection des primitifs allemands comprend Les Trois légendes de saint Nicolas par

Ce choix se justifie par le fait que la présence de ces termes ne correspond pas ici à un geste proprement énonciatif. En effet, leur présence est moins le résultat d'un choix stratégique de l'énonciateur visant à qualifier ou à nommer quelque chose, qu'une référence à un objet culturel (œuvre littéraire ou tableau) qui se trouve contenir au moins un des termes du légendaire.

- ii. des occurrences qui renvoient à d'autres définitions du légendaire et, plus particulièrement, à la légende comme attribut d'une carte, d'un plan ou d'une photographie. Ce choix se justifie par le simple fait que ces occurrences ne correspondent pas à mon objet d'étude.

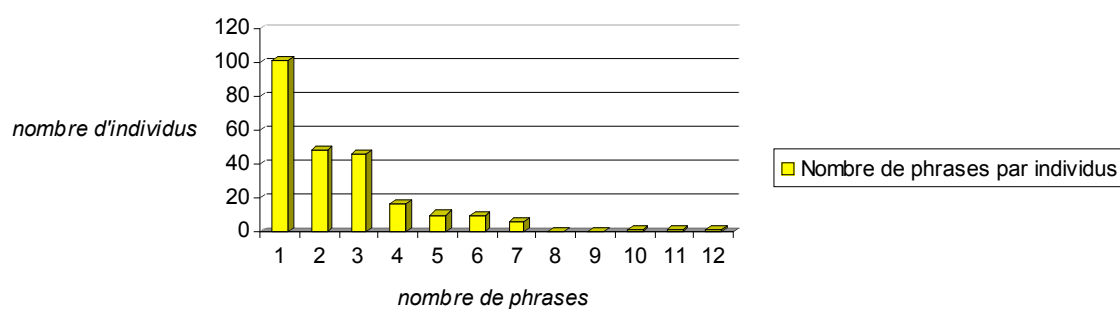
Elles sont très fréquentes, notamment dans le guide Voir, ce guide de l'hypermodernité qui « montre ce que les autres racontent » au moyen de nombreux plans, cartes, et schémas (comme on peut le lire sur la quatrième de couverture des ouvrages de la collection). Elles représentent en effet plus d'un quart des individus du corpus avant leur soustraction (avec un total de 90 % uniquement pour le guide Voir).

Ces deux choix montrent que j'ai souhaité constituer ce corpus en ne prenant en compte que les occurrences du légendaire qui, sans aucun doute possible, relèveraient d'un choix stratégique de l'énonciateur et feraient référence, à des degrés divers comme on va le voir, au légendaire de ce que l'on identifie souvent comme un « récit populaire » ou une « forme narrative en circulation ». À cette fin, ce sont 91 individus au total qui ont été soustraits, réduisant mon corpus d'analyse à 239 individus. Le corpus définitif se présente comme suit :

Guide Écosse		Guide New York		Total
Voir	9	Voir	11	20
Bibliothèque du voyageur	33	Bibliothèque du voyageur	19	52
Lonely Planet	29	Lonely Planet	17	46
Guide vert	26	Guide vert	17	43
Petit Futé	15	Petit Futé	24	39
Routard	16	Routard	5	21
Guide bleu	9	Guide bleu	9	18
Total	137		102	239

Tableau de présentation du corpus d'analyse issu des guides de voyages sur l'Écosse et sur New York constituant le terrain de la recherche

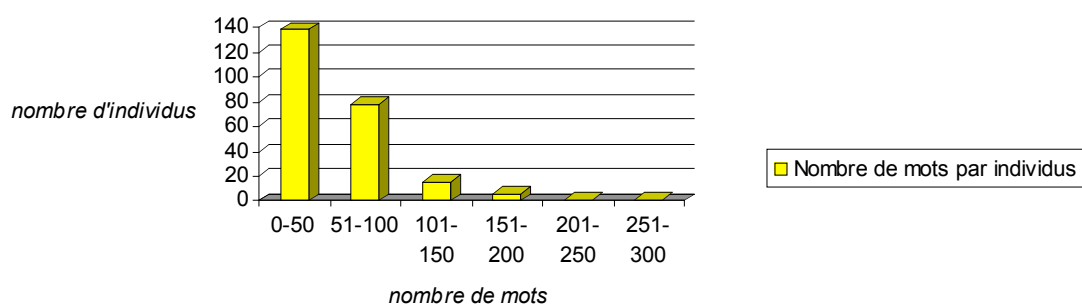
Pour qualifier ce corpus, on dira qu'il s'agit d'un corpus très hétérogène en ce sens qu'il est constitué par des énoncés provenant de dispositifs différents du point de vue éditorial, économique, culturel ou encore politique. Par ailleurs, il se compose d'unités discursives très brèves pouvant aller de 18 signes (soit trois mots) à 1681 signes (soit 279 mots). Comme le montrent les graphiques ci-dessous, ce corpus se caractérise donc par le fait qu'il se compose de peu de phrases (graphique a), et que ces phrases se composent elles-mêmes de peu de mots (graphique b).



Répartition du nombre de phrases par individus du corpus de guides généralistes

Nombre total d'individus : 239

Moyenne du nombre de phrases par individus : 2,4.



Répartition du nombre de mots par individus du corpus de guides généralistes

Nombre total d'individus : 239

Moyenne du nombre de mots par individus : 54,9.

Plus précisément, ce corpus s'organise de la façon suivante :

		Légende	Légendaire	Sous total	Total
<i>Voir</i>	<i>New York</i>	5	6	11	20
	<i>Écosse</i>	6	3	9	
<i>Bibliothèque du voyageur</i>	<i>New York</i>	15	4	19	52
	<i>Écosse</i>	24	9	33	
<i>Lonely Planet</i>	<i>New York</i>	4	13	17	46
	<i>Écosse</i>	18	11	29	
<i>Guide Vert</i>	<i>New York</i>	3	14	17	43
	<i>Écosse</i>	19	7	26	
<i>Petit Futé</i>	<i>New York</i>	10	14	24	39
	<i>Écosse</i>	14	1	15	
<i>Routard</i>	<i>New York</i>	1	4	5	21
	<i>Écosse</i>	14	2	16	
<i>Guide Bleu</i>	<i>New York</i>	6	3	9	18
	<i>Écosse</i>	8	1	9	
Sous total		44	58	102	239
		103	34	137	
Total		147	92		

Tableau de la répartition des occurrences par guides de voyage en valeur numérique

On remarque d'abord qu'il n'existe aucune occurrence du verbe « légender » dans ce corpus. On remarque également que les occurrences du nom « légende » sont plus nombreuses (près de 2/3 des occurrences [=147/239]) que celles de l'adjectif « légendaire » (un peu plus de 1/3 [=92/239]). Par ailleurs, l'Écosse rassemble la grande majorité des occurrences du nom « légende » (70 % [=103/147]), alors que pour les occurrences de l'adjectif « légendaire », c'est New York qui l'emporte (avec 63 % [=58/92]). Enfin, pour ce qui est de la répartition des occurrences en fonction des destinations, on peut dire qu'il existe un certain équilibre, bien qu'en faveur de l'Écosse, puisque New York compte 43 % des occurrences [=102/239], quand l'Écosse en rassemble 57 % [=137/239].

Afin d'approfondir ces premiers résultats, je me suis proposée de réaliser un tableau des fréquences d'occurrences par pages dans le but d'obtenir des grandeurs comparables.

		Légende	Légendaire	Moyenne intermédiaire	Moyenne
<i>Voir</i>	<i>New York</i>	1,2	1,4	2,6	3,0
	<i>Écosse</i>	2,5	1,3	3,8	
<i>Bibliothèque du voyageur</i>	<i>New York</i>	4,6	1,2	5,8	7,8
	<i>Écosse</i>	7,1	2,6	9,7	
<i>Lonely Planet</i>	<i>New York</i>	1,0	3,3	4,3	5,2
	<i>Écosse</i>	3,7	2,3	6,0	
<i>Guide Vert</i>	<i>New York</i>	0,9	4,1	5,0	5,2
	<i>Écosse</i>	3,9	1,4	5,3	
<i>Petit Futé</i>	<i>New York</i>	2,8	4,0	6,8	5,5
	<i>Écosse</i>	4,0	0,3	4,3	
<i>Routard</i>	<i>New York</i>	0,3	1,2	1,5	2,5
	<i>Écosse</i>	2,8	0,4	3,2	
<i>Guide Bleu</i>	<i>New York</i>	4,4	2,2	6,6	6,7
	<i>Écosse</i>	5,8	0,7	6,5	
Moyenne intermédiaire		1,9	2,5	4,4	4,9
		4,0	1,3	5,4	
Moyenne		3,0	1,9		

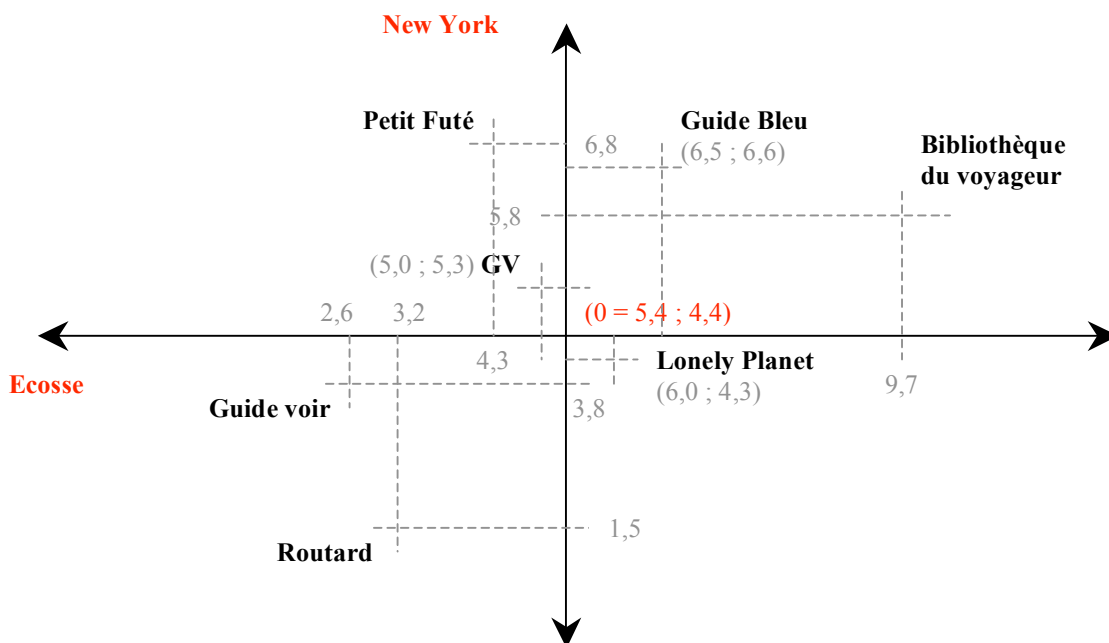
Tableau de la répartition des occurrences par guides de voyage en pourcentage : taux de fréquence des occurrences par page

Tous les résultats de ce tableau sont exprimés en pourcentages

Ce tableau confirme les premiers résultats du tableau précédent : la fréquence du nom « légende » est plus élevée que celle de l'adjectif « légendaire ». Quoi qu'il en soit, si les guides sur l'Écosse donnent l'avantage au nom, ceux de New York usent plus volontiers de l'adjectif. Par ailleurs, il montre que le légendaire a un taux de fréquence faible en général dans les guides.

Il montre également, que c'est le guide de la Bibliothèque du voyageur qui est de loin celui qui emploie le plus ces mots, suivi du Guide Bleu, puis du Petit Futé, du Lonely Planet, et du Guide Vert, puis, enfin, du guide Voir et du Routard. L'écart entre le Routard et le guide de la Bibliothèque du voyageur est important puisque le dernier emploie trois fois plus les mots du légendaire que le premier.

Pour voir si et dans quelle mesure il existe une corrélation directe entre l'éditorialité des guides et l'usage de ces termes, j'ai souhaité réaliser le graphique suivant qui rend compte par destinations et par guides des fréquences des occurrences des termes du légendaire dans les ouvrages du corpus :



Graphique des taux de fréquences des occurrences du légendaire pour chaque guide par destination

Ce graphique a comme point d'origine les moyennes générales de taux de fréquence par page. L'axe des abscisses donne à voir les taux de fréquences liés à l'Écosse et son origine a pour coordonnée le point (5,4) ; celui des ordonnées donne à voir les taux de fréquences liés à New York et son origine a pour coordonnée le point (4,4). Cette représentation est bien entendu approximative. Cela suffit cependant pour se rendre compte qu'il n'existe pas de corrélation directe entre l'éditorialité des guides et le taux de fréquence par page des occurrences du légendaire.

En effet, que ce soit du point de vue du genre (pratique ou culturel) des guides, ou du point de vue de leur aspect formel (moderne ou patrimonial), l'éditorialité n'apparaît pas comme un critère pertinent pour comprendre les taux de fréquence par page du légendaire puisque le guide Voir (guide hypermoderne) et le Routard (guide de la modernité) ont des taux de fréquence très proches, en ce qui concerne l'Écosse notamment ; ou encore, pour

prendre un autre exemple, les taux de fréquence du Guide Vert (guide patrimonial) sont très proches de ceux du Lonely Planet (guide de la modernité) en ce qui concerne New York.

Autrement dit, ni l'offre de pratique de visite (voyage culturel, alternatif ou encore sac au dos), ni l'offre de pratique de lecture (schémas en trois dimensions, photo documentaire ou encore absence totale d'illustration) ne semblent jouer un quelconque rôle systématique dans l'usage des termes du légendaire. C'est donc qu'il faut chercher une logique d'organisation ailleurs. C'est ce que je me propose de faire en étudiant les contenus et la place éditoriale du légendaire dans chacun de ces guides.

Je me propose d'abord d'étudier les spécificités de la manifestation du légendaire dans les guides. Dans ce type de dispositifs en général, il existe une pluralité de textes ou de formes textuelles (sommaire, index, titres, marges, symboles, etc.). Chaque variation correspond à une sémiotisation de l'information signifiant sa spécificité en tant qu'elle est discriminante. Ainsi, par exemple, le graissage de certains termes signifie que ceux-ci seulement sont présents dans l'index. Quoi qu'il en soit, il semblerait que le légendaire ne se manifeste sous aucune de ces formes sémiotisantes. Ou plutôt qu'il apparaît comme ce que l'on pourrait appeler du « simple contenu ». Je montrerai ainsi que le légendaire n'a pas de modalité scripto-visuelle spécifique de manifestation. Je n'entends pas par là que le légendaire est traité d'une pluralité de façons, mais qu'il est neutralisé, du point de vue sémiotique. J'y reviendrai.

Dans un second temps, j'étudierai non pas l'économie sémiotique des manifestations de légendaire, mais l'économie poétique de ces manifestations. Je montrerai ainsi que le légendaire s'impose comme une information singularisée dans les guides de voyage généralistes. Autrement dit, si sa sémiotisation tend vers la neutralisation, sa poétisation, elle, procède d'une singularisation des énoncés du légendaire. Je veux dire par là que le légendaire, malgré le fait qu'il soit neutralisé du point de vue sémiotique, *fait événement*.

Notons, avant d'aller plus loin, que j'ai choisi d'attribuer des cotes aux énoncés légendaires composant le corpus issu des guides généralistes afin de les manipuler plus facilement. On rencontrera ces cotes à de nombreuses reprises dans les pages qui suivent. J'ai retenu quatre critères pour les composer : celui de la collection du guide duquel est extrait l'énoncé concerné ; celui de la destination traitée par le guide ; celui du terme légendaire concerné (« légende » ou « légendaire ») ; celui, enfin, de sa place relative aux autres énoncés du corpus. Le tableau suivant donne à voir ce système de cote :

Collections	cote	Destination	cote	Terme du légendaire	Cote	Nombre d'individus/cote
Voir	VO.	Écosse	VO.ec.	Légende	VO.ec.le.	VO.ec.le.01...06
				Légendaire	VO.ec.la.	VO.ec.la.01...03
		New York	VO.ny.	Légende	VO.ny.le.	VO.ny.le.01...05
				Légendaire	VO.ny.la.	VO.ny.la.01...06
Bibliothèque du voyageur	BV.	Écosse	BV.ec.	Légende	BV.ec.le.	BV.ec.le.01...24
				Légendaire	BV.ec.la.	BV.ec.la.01...09
		New York	BV.ny.	Légende	BV.ny.le.	BV.ny.le.01...15
				Légendaire	BV.ny.la.	BV.ny.la.01...04
Lonely Planet	LP.	Écosse	LP.ec.	Légende	LP.ec.le.	LP.ec.le.01...18
				Légendaire	LP.ec.la.	LP.ec.la.01...11
		New York	LP.ny.	Légende	LP.ny.le.	LP.ny.le.01...04
				Légendaire	LP.ny.la.	LP.ny.la.01...13
Guide Vert	GV.	Écosse	VO.ec.	Légende	GV.ec.le.	GV.ec.le.01...19
				Légendaire	GV.ec.la.	GV.ec.la.01...07
		New York	VO.ny.	Légende	GV.ny.le.	GV.ny.le.01...03
				Légendaire	GV.ny.la.	GV.ny.la.01...14
Petit Futé	PF.	Écosse	VO.ec.	Légende	PF.ec.le.	PF.ec.le.01...14
				Légendaire	PF.ec.la.	PF.ec.la.01
		New York	VO.ny.	Légende	PF.ny.le.	PF.ny.le.01...10
				Légendaire	PF.ny.la.	PF.ny.la.01...14
Routard	LR.	Écosse	VO.ec.	Légende	LR.ec.le.	LR.ec.le.01...14
				Légendaire	LR.ec.la.	LR.ec.la.01...02
		New York	VO.ny.	Légende	LR.ny.le.	LR.ny.le.01
				Légendaire	LR.ny.la.	LR.ny.la.01...04
Guide Bleu	GB.	Écosse	VO.ec.	Légende	GB.ec.le.	GB.ec.le.01...08
				Légendaire	GB.ec.la.	GB.ec.la.01
		New York	VO.ny.	Légende	GB.ny.le.	GB.ny.le.01...06
				Légendaire	GB.ny.la.	GB.ny.la.01...03

Tableau du système de cotes utilisé pour identifier les énoncés légendaires des guides généralistes

1. ANALYSE DES MODALITES SCRIPTO-VISUELLES DU LEGENDAIRE

Les guides de voyage ont pour habitude de présenter l'information qu'ils délivrent selon des procédés proprement spatiaux (à tel point d'ailleurs qu'Axel Gryspeerdt a fait des guides des indicateurs de tendances éditoriales [Gryspeerdt, 1994]). Ils utilisent ainsi de différents outils pour signifier différentes fonctions du texte et à chaque guide correspondent des choix éditoriaux singuliers : pour le guide de la Bibliothèque du voyageur le graissage signifie que le mot en gras est un mot important, alors que pour le Lonely Planet le graissage signifie que le mot est indexé, soit dans l'index de fin d'ouvrage, soit dans un plan à proximité du texte concerné.

Pour ce qui est du légendaire, les aspects éditoriaux de sa manifestation semblent communs d'un guide à l'autre en ce sens qu'ils correspondent au plus faible niveau de sémiotisation spatiale. Je veux dire par là que le légendaire semble n'être qu'un type d'information que l'on délivre dans le corps de texte des guides sans fonction éditoriale spécifique. Pour montrer cela, j'ai réalisé un tableau dont l'objectif était de recueillir toutes les informations pertinentes pour comprendre la sémiotisation du légendaire sur l'ensemble du corpus. J'ai donc choisi d'étudier le niveau de texte dans lequel se manifeste le légendaire ainsi que les spécificités de l'unité textuelle dans lequel il apparaît.

<i>Individus</i>	<i>Niveau de texte</i>	<i>Spécificité de l'unité textuelle</i>	<i>Individus</i>	<i>Niveau de texte</i>	<i>Type d'unité textuelle</i>
BV.ny.le.01	Corps de texte	*	BV.ny.la.01	Corps de texte	Encadré

BV.ny.le.02	Corps de texte	*	BV.ny.la.02	Corps de texte	*
BV.ny.le.03	Corps de texte	*	BV.ny.la.03	Corps de texte	*
BV.ny.le.04	Corps de texte	*	BV.ny.la.04	Corps de texte	*
BV.ny.le.05	Corps de texte	*	GV.ny.la.01	Corps de texte	*
BV.ny.le.06	Corps de texte	Encadré	GV.ny.la.02	Corps de texte	*
BV.ny.le.07	Corps de texte	*	GV.ny.la.03	Corps de texte	*
BV.ny.le.08	Corps de texte	Encadré	GV.ny.la.04	Corps de texte	*
BV.ny.le.09	Corps de texte	Encadré	GV.ny.la.05	Corps de texte	*
BV.ny.le.10	Corps de texte	*	GV.ny.la.06	Corps de texte	Encadré
BV.ny.le.11	Corps de texte	*	GV.ny.la.07	Corps de texte	Encadré
BV.ny.le.12	Corps de texte	*	GV.ny.la.08	Corps de texte	*
BV.ny.le.13	Corps de texte	*	GV.ny.la.09	Corps de texte	*
BV.ny.le.14	Corps de texte	*	GV.ny.la.10	Corps de texte	*
BV.ny.le.15	Corps de texte	4ème de couv'	GV.ny.la.11	Corps de texte	*
GV.ny.le.01	Corps de texte	*	GV.ny.la.12	Corps de texte	*
GV.ny.le.02	Corps de texte	*	GV.ny.la.13	Corps de texte	*
GV.ny.le.03	Corps de texte	*	GV.ny.la.14	Corps de texte	Encadré
LP.ny.le.01	Corps de texte	Encadré	LP.ny.la.01	Corps de texte	*
LP.ny.le.02	Corps de texte	*	LP.ny.la.02	Corps de texte	*
LP.ny.le.03	Corps de texte	*	LP.ny.la.03	Corps de texte	Encadré
LP.ny.le.04	Corps de texte	*	LP.ny.la.04	Corps de texte	*
PF.ny.le.01	Corps de texte	Encadré	LP.ny.la.05	Corps de texte	*
PF.ny.le.02	Corps de texte	*	LP.ny.la.06	Corps de texte	*
PF.ny.le.03	Corps de texte	*	LP.ny.la.07	Corps de texte	*
PF.ny.le.04	Corps de texte	*	LP.ny.la.08	Corps de texte	*
PF.ny.le.05	Corps de texte	*	LP.ny.la.09	Corps de texte	*
PF.ny.le.06	Corps de texte	*	LP.ny.la.10	Corps de texte	*
PF.ny.le.07	Corps de texte	*	LP.ny.la.11	Corps de texte	*
PF.ny.le.08	Corps de texte	*	LP.ny.la.12	Corps de texte	*
PF.ny.le.09	Corps de texte	*	LP.ny.la.13	Corps de texte	*
PF.ny.le.10	Corps de texte	*	PF.ny.la.01	Corps de texte	*
LR.ny.le.01	Corps de texte	*	PF.ny.la.02	Corps de texte	*
VO.ny.le.01	Corps de texte	*	PF.ny.la.03	Corps de texte	*
VO.ny.le.02	Corps de texte	*	PF.ny.la.04	Corps de texte	*
VO.ny.le.03	Corps de texte	*	PF.ny.la.05	Corps de texte	*
VO.ny.le.04	Corps de texte	*	PF.ny.la.06	Corps de texte	*
VO.ny.le.05	Corps de texte	*	PF.ny.la.07	Corps de texte	*
GB.ny.le.01	Corps de texte	*	PF.ny.la.08	Corps de texte	*
GB.ny.le.02	Corps de texte	*	PF.ny.la.09	Corps de texte	*
GB.ny.le.03	Corps de texte	*	PF.ny.la.10	Corps de texte	*
GB.ny.le.04	Corps de texte	*	PF.ny.la.11	Corps de texte	*
GB.ny.le.05	Corps de texte	*	PF.ny.la.12	Corps de texte	*
GB.ny.le.06	Corps de texte	*	PF.ny.la.13	Légende	Photo
			PF.ny.la.14	Corps de texte	*
BV.ec.le.01	Corps de texte	*	LR.ny.la.01	Corps de texte	*
BV.ec.le.02	Corps de texte	*	LR.ny.la.02	Corps de texte	*
BV.ec.le.03	Corps de texte	*	LR.ny.la.03	Corps de texte	*
BV.ec.le.04	Corps de texte	*	LR.ny.la.04	Corps de texte	*
BV.ec.le.05	Corps de texte	Encadré	VO.ny.la.01	Corps de texte	*
BV.ec.le.06	Corps de texte	*	VO.ny.la.02	Corps de texte	*
BV.ec.le.07	Corps de texte	*	VO.ny.la.03	Corps de texte	*
BV.ec.le.08	Titre	*	VO.ny.la.04	Corps de texte	*
BV.ec.le.09	Corps de texte	*	VO.ny.la.05	Corps de texte	*
BV.ec.le.10	Corps de texte	*	VO.ny.la.06	Corps de texte	*
BV.ec.le.11	Corps de texte	*	GB.ny.la.01	Corps de texte	*
BV.ec.le.12	Corps de texte	*	GB.ny.la.02	Corps de texte	*
BV.ec.le.13	Corps de texte	*	GB.ny.la.03	Corps de texte	*
BV.ec.le.14	Corps de texte	*			*
BV.ec.le.15	Corps de texte	*	BV.ec.la.01	Corps de texte	*

BV.ec.le.16	Corps de texte	*	BV.ec.la.02	Corps de texte	*
BV.ec.le.17	Corps de texte	*	BV.ec.la.03	Corps de texte	*
BV.ec.le.18	Corps de texte	*	BV.ec.la.04	Corps de texte	*
BV.ec.le.19	Titre	*	GV.ec.la.05	Corps de texte	*
BV.ec.le.20	Corps de texte	*	GV.ec.la.06	Corps de texte	*
BV.ec.le.21	Corps de texte	*	GV.ec.la.07	Corps de texte	*
BV.ec.le.22	Titre	*	GV.ec.la.08	Corps de texte	*
BV.ec.le.23	Corps de texte	*	GV.ec.la.09	Corps de texte	*
BV.ec.le.24	Corps de texte	*	LP.ec.la.01	Corps de texte	*
LP.ec.le.01	Corps de texte	*	LP.ec.la.02	Corps de texte	Encadré
LP.ec.le.02	Corps de texte	*	LP.ec.la.03	Corps de texte	*
LP.ec.le.03	Corps de texte	*	LP.ec.la.04	Corps de texte	Encadré
LP.ec.le.04	Corps de texte	*	LP.ec.la.05	Corps de texte	*
LP.ec.le.05	Corps de texte	*	LP.ec.la.06	Corps de texte	*
LP.ec.le.06	Corps de texte	Encadré	LP.ec.la.07	Corps de texte	*
LP.ec.le.07	Corps de texte	*	LP.ec.la.08	Corps de texte	*
LP.ec.le.08	Corps de texte	Encadré	LP.ec.la.09	Légende	Photo
LP.ec.le.09	Corps de texte	*	LP.ec.la.10	Corps de texte	*
LP.ec.le.10	Corps de texte	*	LP.ec.la.11	Corps de texte	*
LP.ec.le.11	Corps de texte	Encadré	PF.ec.la.01	Corps de texte	*
LP.ec.le.12	Corps de texte	Encadré	LR.ec.la.01	Corps de texte	*
LP.ec.le.13	Corps de texte	Encadré	LR.ec.la.02	Corps de texte	*
LP.ec.le.14	Corps de texte	*	GV.ec.la.01	Corps de texte	*
LP.ec.le.15	Corps de texte	Encadré	GV.ec.la.02	Corps de texte	*
LP.ec.le.16	Corps de texte	*	GV.ec.la.03	Corps de texte	*
LP.ec.le.17	Corps de texte	*	GV.ec.la.04	Corps de texte	*
LP.ec.le.18	Corps de texte	*	GV.ec.la.05	Corps de texte	*
PF.ec.le.01	Corps de texte	*	GV.ec.la.06	Corps de texte	*
PF.ec.le.02	Titre	*	GV.ec.la.07	Corps de texte	Encadré
PF.ec.le.03	Corps de texte	*	VO.ec.la.01	Corps de texte	*
PF.ec.le.04	Titre	*	VO.ec.la.02	Corps de texte	*
PF.ec.le.05	Corps de texte	*	VO.ec.la.03	Corps de texte	*
PF.ec.le.06	Corps de texte	*	GB.ec.la.01	Corps de texte	*
PF.ec.le.07	Corps de texte	*			
PF.ec.le.08	Corps de texte	*			
PF.ec.le.09	Corps de texte	*			
PF.ec.le.10	Corps de texte	*			
PF.ec.le.11	Corps de texte	*			
PF.ec.le.12	Corps de texte	Encadré			
PF.ec.le.13	Corps de texte	*			
PF.ec.le.14	Corps de texte	*			
LR.ec.le.01	Corps de texte	*			
LR.ec.le.02	Corps de texte	*			
LR.ec.le.03	Corps de texte	*			
LR.ec.le.04	Corps de texte	*			
LR.ec.le.05	Corps de texte	Encadré			
LR.ec.le.06	Corps de texte	*			
LR.ec.le.07	Corps de texte	*			
LR.ec.le.08	Corps de texte	*			
LR.ec.le.09	Corps de texte	*			
LR.ec.le.10	Corps de texte	*			
LR.ec.le.11	Corps de texte	*			
LR.ec.le.12	Corps de texte	*			
LR.ec.le.13	Titre	*			
LR.ec.le.14	Corps de texte	*			
GV.ec.le.01	Corps de texte	Encadré			
GV.ec.le.02	Corps de texte	*			
GV.ec.le.03	Corps de texte	*			
GV.ec.le.04	Corps de texte	*			

GV.ec.le.05	Corps de texte	*
GV.ec.le.06	Corps de texte	*
GV.ec.le.07	Corps de texte	*
GV.ec.le.08	Corps de texte	*
GV.ec.le.09	Corps de texte	*
GV.ec.le.10	Corps de texte	*
GV.ec.le.11	Titre	Encadré
GV.ec.le.12	Corps de texte	*
GV.ec.le.13	Corps de texte	*
GV.ec.le.14	Corps de texte	*
GV.ec.le.15	Corps de texte	*
GV.ec.le.16	Corps de texte	Encadré
GV.ec.le.17	Titre	*
GV.ec.le.18	Corps de texte	*
GV.ec.le.19	Corps de texte	*
VO.ec.le.01	Corps de texte	*
VO.ec.le.02	Corps de texte	*
VO.ec.le.03	Corps de texte	*
VO.ec.le.04	Corps de texte	*
VO.ec.le.05	Corps de texte	*
VO.ec.le.06	Corps de texte	*
GB.ec.le.01	Corps de texte	*
GB.ec.le.02	Corps de texte	*
GB.ec.le.03	Corps de texte	*
GB.ec.le.04	Corps de texte	*
GB.ec.le.05	Corps de texte	*
GB.ec.le.06	Corps de texte	*
GB.ec.le.07	Corps de texte	*
GB.ec.le.08	Corps de texte	*

Tableau des spécificités scripto-visuelles des manifestations du légendaire dans le corpus de guides généralistes
* Texte normal

Il ressort clairement de ce tableau que malgré la diversité des formats éditoriaux et des politiques éditoriales des guides généralistes choisis, le légendaire procède d'un traitement pour ainsi dire identique dans tous les guides. Afin de s'en rendre compte, je propose de résumer les informations contenues dans le tableau précédent sous la forme d'un nouveau tableau :

Unité textuelle		Niveau de texte			Nombre d'individus	Pourcentage d'individus
		Corps de texte	Titre	Légende		
	Texte normal	204	7	-	211	88,3 %
	Encadré	24	1	-	25	10,5 %
	Photo	-	-	2	2	0,8 %
	4 ^{ème} de « couv' »	1	-	-	1	0,4 %
Nombre d'individus		229	8	2	239	-
Pourcentage d'individus		95,8 %	3,4 %	0,8 %	-	100 %

Tableau synthétique des spécificités scripto-visuelles des manifestations du légendaire dans le corpus de guides généralistes

Avant d'aller plus loin, je souhaite revenir sur les critères d'analyse ayant permis la réalisation des deux tableaux ci-dessus. Afin de procéder à l'analyse dite « scripto-visuelle », j'ai identifié deux indicateurs : celui du niveau de texte et celui de l'unité textuelle. Ces deux indicateurs ont été choisis pour comprendre les modalités sémiotiques de la présence du légendaire dans les guides. Le premier permet ainsi d'aborder la question de la hiérarchisation de l'information (niveau de texte) et le second de s'intéresser à la question du statut de l'information (par l'étude de l'unité spatiale à laquelle est s'applique).

J'ai alors recensé six cas différents :

- i. le légendaire apparaît dans le texte dit « normal », c'est-à-dire, ce que l'on pourrait appeler le « contenu » de la description des guides, avec un niveau de texte correspondant au corps de texte ;
- ii. le légendaire apparaît dans le texte normal, mais cette fois, sous la forme d'un titre ;
- iii. le légendaire apparaît dans un encadré dans le corps de texte ;
- iv. le légendaire apparaît dans un encadré en tant que titre ;
- v. le légendaire sert à légender une photo ;
- vi. enfin, il apparaît dans le corps de texte de la quatrième de couverture du guide.

Je souhaite détailler ces différents cas de figure en commençant par le troisième. L'encadré correspond à une sémiotisation de la marginalisation de l'information. Il sert en effet à fournir des informations n'ayant pas leur place dans le texte normal et qui méritent un traitement singulier, soit parce qu'elles sont peu importantes, soit parce qu'elles sont au contraire centrales. Vingt-cinq individus sont concernés par les encadrés. Autrement dit, le légendaire, dans 10,5 % des cas [=25*100/239] est consacré comme une information marginale. Cependant, ce n'est pas du légendaire que procède la marginalité. En effet, sur ces vingt-cinq individus, il en existe seulement un qui semble organiser le contenu de l'encadré : il s'agit de celui qui apparaît dans le titre même de l'encadré.

« Contes et légendes des Trossachs »

Le folklore local comprend des créatures surnaturelles et aquatiques comme le taureau du loch Katrine et le cheval du loch Venachar. Un ministre d'Aberfoyle, le révérend Robert Kirk répertoria leurs secrets dans The Secret Commonwealth of Elfs, Fawns and Fairies (1691), après avoir séjourné longuement avec les fées. Un autre récit se rattache à la première tentative de navigation commerciale sur les eaux du loch Katrine : le vapeur Water Witch sombra, dit-on, sous le nombre de lutins et de monstres, et les galères à huit rames des Highlanders purent poursuivre leurs florissantes trafics. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 357. (GV.ec.le.11)].

Dans les vingt-quatre autres cas, le légendaire n'est qu'une information parmi d'autres à l'intérieur de l'encadré comme le montrent ces deux histoires sur les drapeaux :

« Une histoire de drapeau »

L'un des fils MacLeod s'était marié avec une fée qui avait dû l'abandonner. Elle revint quelques années plus tard pour soigner sa fille gravement malade et la recouvrit d'un morceau de tissu qui la guérit instantanément. Le morceau de tissu en question devint bien sûr le drapeau.

Les historiens ont prouvé, au moyen du carbone 14, l'antériorité du tissu par rapport au saint suaire de Turin. Ce tissu de soie aurait en effet été fabriqué en Syrie, entre le III^e et le IV^e siècle. D'après le résultat des recherches, il s'agirait du vêtement d'un saint, donné en récompense à un Viking pendant les Croisades.

Selon la légende, ceux qui suivaient ce drapeau ne pouvaient être vaincus lors d'une bataille. On raconte qu'au cours d'une attaque des îles britanniques pendant le XI^e ou le XII^e siècle, le Viking laissant le drapeau sur son bateau, perdit le combat.

Le drapeau fut alors récupéré par Olaf, roi des îles, qui l'aurait remis à son fils Lou ou Leod, lequel fit construire le château.

Le tissu constitue le plus grand trésor de la famille depuis des générations. Mais bien d'autres objets de valeur l'entourent. » [Petit Futé Écosse, 2007 : 224. (PF.ec.le.12)].

« *Le drapeau des États-Unis*
La légende dit que George Washington interpréta le drapeau comme suit : les étoiles viennent du ciel, le rouge vient des couleurs britanniques et les bandes blanches marquent la sécession d'avec l'Angleterre. La composition du drapeau américain a inspiré ceux d'autres nations : le Chili, le Nigeria, la Malaisie et Porto Rico. » [Petit Futé New York, 2005 : 17. (PF.ny.le.01)].

Le légendaire n'est pas ici l'objet de l'encadré. En effet, bien qu'il soit présent, il s'impose comme une information au service d'une autre, plus générale qui concerne, elle, chacun des drapeaux.

Le légendaire sert également à commenter une photo. Ce cas de figure se présente à deux reprises dans deux guides différents : le Petit Futé de New York et le Lonely Planet de l'Écosse. Dans le premier cas, la photographie représente un poteau portant deux plaques de noms de rues (Wall Street et Nassau) et la légende commente : « Un croisement légendaire » [Petit Futé New York, 2005 : 320-321. (PF.ny.la.13)]. Dans le deuxième cas, la légende commente deux photos simultanément. La première représente le site de Callanish (site préhistorique composé d'un cercle de mégalithes), et la seconde, une abbaye. Et la légende de préciser :

« *À la découverte du passé*
Ces vestiges font revivre un passé tumultueux et souvent violent : grandes batailles, héros légendaires et mondes oubliés ressurgissent tour à tour, offrant aux visiteurs un aperçu fascinant de l'histoire du pays. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 274. (LP.ec.la.09)].

Ce cas de figure ne correspond même pas à 1 % des cas. C'est pourquoi il nous intéresse peu en ce sens qu'il n'est pas, à proprement parler, représentatif.

Enfin, le légendaire sert aussi comme argument promotionnel en quatrième de couverture pour le guide La Bibliothèque du voyageur de New York. Ainsi, on peut lire à la fin de l'ouvrage :

« *En quelques pages, une évocation de la tradition du voyage aux États-Unis, des débuts de la colonisation à la conquête de l'espace et du temps ; les grands hommes qui ont célébré la démesure américaine, ainsi que les artistes qui, comme John Steinbeck ou Jack Kerouac, ont édifié la légende de la route.* » [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 4^{ème} de couverture. (BV.ny.le.15)].

Encore une fois, ce cas est bien minoritaire, puisqu'il n'apparaît qu'une seule fois sur près de 240. Et en ce sens, on ne s'y attardera pas pour le moment.

Le cas le plus fréquent, à près de 90 %, est celui du texte normal, c'est-à-dire, celui qui semble gouverner l'organisation de tous les textes dans le guide. Cette catégorie se divise en deux : celle pour laquelle le légendaire organise le texte normal sous la forme d'un titre, et celle pour laquelle le légendaire s'en tient à un niveau de texte de corps de texte. Le premier est largement minoritaire puisqu'il rassemble 3,4 % des cas [=7*100/204], alors que le second rassemble tous les autres.

Ainsi, en conclusion, on dira qu'il existe bien une présentation et un usage commun du légendaire dans les guides du corpus généralistes malgré la grande diversité éditoriale des individus de ce corpus. Cet usage commun ne procède ni d'une organisation de la lecture de l'ouvrage (taux de présence nul du légendaire dans les éléments constituant une aide à la

lecture comme les indexes, les sommaires ou autres), ni d'une orchestration de la description de l'espace (faible taux de présence dans les éléments constituant une aide à la description comme les titres, les encadrés, ou autres). En d'autres termes, le légendaire se manifeste essentiellement comme un texte de contenu dans les guides de voyage généralistes.

La question qui se pose alors est celle de son statut dans l'ensemble des textes dits « de contenu ». Autrement dit, le légendaire bénéficie-t-il d'un quelconque traitement spécifique par rapport aux autres types d'informations ? Pour répondre à cette question, on commencera par noter que dans seulement 6 % des cas, le légendaire fait l'objet d'un paragraphe. Autrement dit, dans 94 % des cas, le légendaire apparaît comme une information insérée à l'intérieur d'une unité de texte (celle du paragraphe) dont il ne fait pas l'objet. Il semble être ainsi une information parmi d'autres qui ne bénéficie pas de mise en évidence spécifique.

Pour affiner les conclusions d'une telle observation, j'ai choisi une approche qualitative. J'ai sélectionné des informations légendaires récurrentes dans plusieurs guides pour comparer les différents traitements de ces informations. Par ailleurs, afin de comprendre le statut du légendaire dans le texte, j'ai sélectionné des extraits plus grands que les corpus : je veux dire par là, que j'ai isolé des contextes plus grands, afin de voir comment le légendaire s'y insérait. Pour isoler ces contextes, j'ai fait le choix de l'unité d'expression dans laquelle les énoncés légendaires se manifestent.

Ont ainsi été rassemblés certains extraits. Ils concernent l'emblème de l'Écosse, le chardon, associé au légendaire dans trois guides différents (le Petit Futé, le Guide Vert et Le Routard). Ces extraits ont été retranscrits ci-dessous. Les individus du corpus général sont signifiés en gris.

a. *Extrait 1 :*

« *Chardon*
Symbole de l'Écosse, on raconte qu'un groupe de guerriers écossais dormaient dans un champ lorsqu'ils furent réveillés par des cris venant du champ voisin. Des Anglais avaient tenté de les attaquer par surprise pendant la nuit, ignorant que le terrain était infesté de chardons sauvages.
Par reconnaissance pour avoir provoqué l'alerte, les Écossais auraient décidé à la suite de cette légende de faire du chardon leur symbole de défense. » [Petit Futé Écosse, 2007 : 24. (PF.ec.le.03)].

Cet extrait constitue un paragraphe du Petit Futé inséré dans une présentation de l'Écosse en vingt mots-clés. Le chardon est l'un d'entre eux. Ici, le thème de l'unité d'information n'est donc pas le légendaire, mais le chardon. La première conclusion qui s'impose est bien que le légendaire ne constitue pas le cœur du sujet, mais il lui est subordonné.

b. *Extrait 2 :*

« [Encadré :] *Le chardon*

On ne sait pas exactement pourquoi le chardon est devenu l'emblème floral de l'Écosse. La légende raconte que les Scots furent avertis de l'attaque imminente des envahisseurs danois lorsque ces derniers mirent le pied sur des chardons et crièrent de douleur ; grâce à ces cris, les Scots purent résister aux envahisseurs. Cet incident se serait renouvelé sur différents champs de bataille (à Luncarty en l'an 990, à Largs en 1263, par exemple). Jacques III d'Écosse fut le premier à utiliser cette plante pour emblème au 15^{ème} siècle. Jacques VII d'Écosse (ou Jacques II d'Angleterre) fonda l'ordre du Chardon en 1687, qui disparut en 1688 et fut rétabli par la reine Anne en 1703. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 33. (GV.ec.le.01)].

Dans cet extrait, on peut distinguer deux niveaux de texte : le titre de l'encadré (« Le chardon ») et le corps de texte (qui représente tout le reste du texte). Dans le corps de texte, il existe trois ensembles de propositions :

- iv. Une première proposition introductive qui constate un manque de connaissances relatives à l'emblème de l'Écosse. Cette proposition est au présent, et son sujet principal est une forme impersonnelle à la troisième personne du singulier (« on ») ;
- v. l'ensemble de propositions légendaires (en gris) introduites par un discours rapporté au moyen du verbe « raconte » dont le sujet est « la légende » ;
- vi. enfin, un ensemble de propositions que l'on qualifiera d'historiques (temps du passé, dates exactes et présence de personnages historiques).

Aucun connecteur grammatical de coordination ou de subordination ne lie ces ensembles entre eux. Autrement dit, ils apparaissent consécutivement sans lien grammatical logique. Ce qui justifie leur présence à tous trois, c'est le rapport que les informations qu'ils délivrent entretiennent avec le thème de l'encadré, le chardon. Aucun type d'information ne semble être mis en évidence par rapport aux autres et ils existent dans un rapport de co-présence. Autrement dit, le légendaire n'est ni un attrait discursif majeur (comme le montre l'extrait 1), ni un attrait discursif différent de la masse des autres (comme le montre l'extrait 2). Passons au troisième et dernier extrait.

c. *Extrait 3 :*

« *La naissance de l'Écosse*
L'île est périodiquement razzziée par des pirates irlandais, les Scots, ainsi que par les Saxons, leurs collègues germaniques. Avec l'aide de peuples cousins – les Jutes et les Angles –, ces derniers vont dévorer peu à peu tout le territoire, en refoulant les Celtes dans les extrémités de l'île. Et particulièrement en Écosse ! Les Scots avaient déjà débarqué sur la côte ouest, chassant les Pictes "invincibles" dans le nord et le nord-est des Highlands. Maintenant les Bretons, fuyant les Germains, se pressent dans les Lowlands du Sud : un grand royaume germanique, la Northymbrie, s'édifie à leur porte... Durant six siècles, ils vont tous se disputer l'Écosse.

Il faut attendre le IX^e siècle pour que Kenneth MacAlpine, un Pict, réunisse sous une même bannière les différents royaumes. Il devient le premier roi d'Écosse et érige Dunkeld au rang de capitale ecclésiastique de son royaume. Depuis le VIII^e siècle, les Vikings mènent leurs raids en Europe. D'après la légende, les Norvèges (Vikings norvégiens) attaquent de nuit un camp écossais. Seul petit imprévu, le champ de chardons dans lequel ils avancent. Dommage pour l'effet de surprise, les cris de douleur réveillent les Écossais, qui infligent une sévère défaite aux attaquants. Le chardon devient l'emblème du pays (on lui devait bien ça !). Cette victoire ne représente qu'un simple répit : les Norvégiens conquièrent peu à peu le territoire (tout en s'intégrant complètement à leur nouveau pays).

En 1040, Macbeth, rendu célèbre par Shakespeare, assassine le roi scot Duncan I^{er} pour lui rafler le trône. Ce meurtre répond à plusieurs motifs : rétablir les Pictes à la tête du royaume et venger le meurtre de Kenneth III, le grand-père de sa femme, par Malcolm II, le grand-père de Duncan. [...]. »
[Le Routard Écosse : 79. (LR.ec.le.04)].

Cet extrait est tiré du chapitre introductif du guide consacré à l'histoire de l'Écosse. Il a pour objet la naissance du pays et revient ainsi sur les guerres que les Scots ont menées. On peut découper le contenu de cette présentation en trois ensembles :

- iv. un ensemble de propositions historiques (précédant la partie en gris). Il s'agit d'un discours à caractère narratif et plus précisément encore historique (temps du passé ou présent historique, dates, personnages et événements historiques, présentés dans un ordre chronologique) ;
- v. un ensemble de propositions légendaires introduit par la proposition « D'après la légende » qui module le discours sans faire de l'énonciateur le garant du contenu délivré ;
- vi. et à nouveau, un ensemble de propositions historiques présentant les mêmes caractéristiques que le premier ensemble de propositions.

Dans cet extrait, il n'y a pas, une fois encore, de connecteurs grammaticaux qui lient les ensembles les uns aux autres. Ceux-ci se succèdent et sur le plan logique aucun n'est subordonné aux autres. Ils se caractérisent donc, comme dans le cas précédant, par leur co-présence.

C'est sans doute cet extrait qui permet le mieux de se rendre à l'évidence : le légendaire est un type d'information délivré au même titre que tous les autres ; sans aucune mise en évidence et sans traitement spécifique. Le thème concerné par cet extrait n'est plus le chardon, mais la naissance de l'Écosse et plus particulièrement les luttes qui l'ont faite exister. En effet, le légendaire ne se résume ici qu'à une étape discursive, qu'un moment parmi d'autres moments. Il ne fait même pas l'objet du paragraphe auquel il est intégré, puisqu'il n'en constitue qu'une partie. Et il n'influe pas non plus sur l'objet général du discours puisqu'il est encadré de propositions historiques qui suivent le cours de l'histoire.

Ainsi, ce que montrent ces extraits, au-delà du fait qu'ils illustrent la variabilité de contenu des propositions légendaires (sont-ce des Anglais, des Vikings norvégiens ou bien des envahisseurs danois qui ont attaqué les Scots ?), c'est que le légendaire s'impose comme une simple information. Il n'est ni fondamental, ni central, ni marginal, ni exclus. Il est une information comme les autres, une information qui sert, au même titre que les autres, à produire du savoir sur les objets auxquels il s'applique. C'est ce que l'on retrouve par exemple dans ces deux autres extraits :

« Avec la construction du canal dans les années 1840 (reliant les Grands Lacs et le réseau hydraulique du Mississippi), puis le développement du chemin de fer, Chicago connut une croissance prodigieuse : les commerçants et les immigrants déferlèrent littéralement dans ses rues. En 1871, une vache brisa une lanterne (c'est du moins ce que dit la légende) et provoqua un incendie gigantesque. À la place de l'étable, partie en fumée depuis bien longtemps, s'élève la **Chicago Fire Academy**, ornée d'une sculpture représentant une flamme géante. (Les habitants de la ville apprécient d'ailleurs les sculptures, et tous les grands noms ont la leur : Oldenburg, Calder, Picasso, Miro ou Dubuffet, etc.) » [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 59. (BV.ny.le.01)].

« L'Ansonia Building appartient à la légende de l'Upper West Side. Sa façade est une explosion de détails décoratifs les plus fantaisistes : corniches, médaillons, balcons, tourelles (architecte Paul E. M. Duboy). Ses épais murs en maçonnerie, parfaits pour protéger du bruit, en ont fait la résidence de bien des musiciens (Stravinski, Toscanini, Yehudi Menuhin...). Il est aujourd'hui divisé en appartements. » [Guide Bleu New York, 2000 : 221. (GB.ny.le.02)].

Le légendaire est ici présent, pour ainsi dire, « l'air de rien », au milieu d'informations diverses (date de la construction du canal, conséquence de l'apparition du chemin de fer, goût des habitants pour l'art, incendie, etc., ou encore, localisation de l'Ansonia Building, considérations esthétiques, identité des « résidents », etc.).

Pour conclure on dira que le légendaire n'a pas de modalité scripto-visuelle spécifique de manifestation. Plus précisément, il en a, mais elle est neutralisée, pour ainsi dire. En effet, comme cela a été dit plus haut, les guides de voyage se caractérisent par leur pluralité de textes et par la diversité des modalités scripto-visuelles servant à l'identification de la nature et de la fonction de ces textes. La totalité de ces textes est soumise à l'organisation et à la bonne médiation de ce que l'on a appelé le « contenu », soit, les textes ayant pour objectifs premier de décrire l'espace de visite. Ces textes se caractérisent par le fait qu'ils correspondent au niveau de texte le plus bas. Cela ne veut pas dire qu'ils ne sont pas sémiotisés. Ils le sont, mais précisément, en tant que corps de texte.

Or, le légendaire, comme on l'a montré, est une information de corps de texte. Elle apparaît majoritairement dans le texte de contenu du guide, ou de la description d'espace. En ce sens, le légendaire se manifeste selon une modalité scripto-visuelle spécifique, mais celle-ci est pour ainsi dire neutre. On comprendra ce dernier terme en rapport aux autres types de textes produits par le guide. C'est-à-dire, que dans les guides généralistes, le légendaire n'a pas pour fonction d'organiser le texte de contenu, pas plus qu'il n'a pour fonction d'organiser les outils d'aide à la lecture du texte de contenu. Il est, tout simplement, un texte de contenu.

On dira ainsi, que du point de vue sémiotique, le légendaire est neutralisé. Et ce d'autant plus que dans les textes de contenu, il n'occupe qu'une place ordinaire. Il n'est ni mis en avant, ni mis en recul. Il se manifeste au même titre que toutes les autres informations, sans statut singulier.

2. ANALYSE DE L'ECONOMIE POETIQUE DU LEGENDAIRE

Si le légendaire est neutralisé du point de vue sémiotique dans les guides, il me semble qu'il est singularisé du point de vue poétique. Je veux dire par là qu'il procède d'une singularisation de l'information et qu'il singularise également l'information qu'il délivre. Pour pouvoir vérifier cette hypothèse et étant donné la diversité des contenus du corpus, j'ai souhaité organiser des ensembles cohérents. Ces ensembles ont pour objectifs de me permettre de traiter les informations du corpus tout en affinant la connaissance que l'on peut avoir du légendaire.

Pour ce faire, j'ai traité de façon distincte les occurrences de l'adjectif et du nom. Cependant, afin de mesurer cette différence d'usage, si elle existe, j'ai souhaité traiter les occurrences de ces deux termes selon des catégories communes. Les plus pertinentes me semblent être celles que permettent de constituer les dictionnaires.

Le Petit Robert donne trois groupes de sens pour le nom :

« I. RELIG. Récit de la vie d'un saint destiné à être lu à l'office de matines Recueil de ces récits.

II. COUR. 1. Récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, merveilleux [...]. 2. Représentation (de faits ou de personnages réels) accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité.

III. 1. Inscription d'une médaille, d'une monnaie [...]. 2. Texte qui accompagne une image et lui donne un sens [...]. 3. Liste explicative des signes conventionnels (lettres, chiffres, signes, couleurs figurant sur une carte, un plan) [...]. »

Le dernier groupe de sens ne nous intéresse pas ici. Quant au premier, la question se pose de savoir s'il faut en tenir compte. J'ai choisi de l'abandonner car il porte sur un usage qui accompagne la légende et qui se caractérise par son aspect religieux, celui de la récitation aux matines, sensiblement différent d'une quelconque pratique du voyage touristique. Il reste donc le deuxième groupe avec ses deux sens.

Le premier sens renvoie au récit populaire traditionnel et le second, à une forme de représentation plus ou moins déformée de la « réalité ». Ce sont les indicateurs que j'ai choisis pour classer les occurrences du nom : l'occurrence renvoie-t-elle à quelque chose qui serait de l'ordre d'un récit populaire traditionnel ou bien à une représentation issue d'un processus de déformation qu'un fait peut subir ? Les catégories seront donc : « forme narrative » et « représentation ».

Pour ce qui est de l'adjectif « légendaire », *Le Petit Robert* n'identifie qu'un seul groupe composé de trois sens :

« 1. Qui n'a d'existence que dans les légendes [...]. 2. Qui a rapport aux légendes ; qui est constitué par les légendes ou prend l'allure d'une légende [...]. 3. Qui est entré dans la légende par sa célébrité, sa popularité [...]. »

On retrouve ici les deux sens du nom. L'adjectif sert donc à qualifier quelque chose qui appartient à une forme narrative populaire et traditionnelle (sens 1) ou à qualifier quelque chose qui entretient un rapport de similitude avec ces formes narratives (sens 2). L'exemple qui est donné par le dictionnaire pour le sens 2 est d'ailleurs très explicite à cet égard : citant Romain Rolland, *Le Petit Robert* rapporte : « Les textes historiques trop connus finissent par

devenir inconnus : un brouillard légendaire les enveloppe ». À ces deux sens s'ajoute un troisième : celui qui s'applique à des objets ou des êtres qui ont atteint une grande notoriété ou encore qui sont connus par des nombreuses gens.

En rassemblant les sens du nom et ceux de l'adjectif, on peut donc distinguer trois types de sens du légendaire :

1. un sens qui concerne une forme narrative populaire et traditionnelle comme dans l'exemple suivant :

« *Le CBGB, autrefois en pointe pour révéler les nouveaux talents, n'est plus aujourd'hui qu'une vitrine de choix pour tous les combos désireux de montrer combien ils sont jeunes, bruyants et crâneurs. Ceci dit, la plupart des groupes cités plus haut ont enfilé son étroit corridor jusqu'à la petite scène construite, selon la légende, par les membres de Television qui préparaient leur premier concert ici, mais un concert en ce lieu tient davantage désormais du rite de passage que de l'événement qui fait date.* » [Lonely Planet New York, 2005 : 37. (LP.ny.le.01)].

2. un sens qui concerne une représentation déformée de la réalité comme dans l'exemple suivant :

« *Saint Ninian fut le premier à entreprendre l'évangélisation des Pictes, en 397. Son histoire demeure en partie légendaire, mais il ne fait aucun doute qu'il exerça une profonde influence sur ce peuple. Le christianisme séduisit les rois païens, car il semblait leur offrir des pouvoirs surnaturels.* » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 28. (LP.ec.la.01)].

3. un sens qui concerne un degré de notoriété de certains objets comme dans l'exemple suivant :

« *Zeckendorf Plaza se situe à l'emplacement d'un grand magasin légendaire : S. Klein, connu pour ses soldes et ses prix bas.* » [Guide Bleu New York, 2000 : 189. (GB.ny.la.01)].

Les catégories pour étudier les occurrences du corpus seront donc les suivantes :

1. forme narrative ;
2. représentation ;
3. notoriété.

Les résultats de cette catégorisation sont visibles dans les deux tableaux suivants :

Représentation		Forme narrative		Notoriété			
<i>New York</i>	<i>Écosse</i>	<i>New York</i>	<i>Écosse</i>	<i>New York</i>		<i>Écosse</i>	
BV.ny.la.03	LP.ec.la.01	LR.ny.la.01	BV.ec.la.04	BV.ny.la.01	LP.ny.la.08	VO.ny.la.02	BV.ec.la.01
	LP.ec.la.03		BV.ec.la.05	BV.ny.la.02	LP.ny.la.09	VO.ny.la.03	BV.ec.la.02
	LP.ec.la.09		LP.ec.la.02	BV.ny.la.04	LP.ny.la.10	VO.ny.la.04	BV.ec.la.03
	LR.ec.la.02		LP.ec.la.04	GV.ny.la.01	LP.ny.la.11	VO.ny.la.05	BV.ec.la.06
	GV.ec.la.04		LP.ec.la.08	GV.ny.la.02	LP.ny.la.12	VO.ny.la.06	BV.ec.la.08
	GB.ec.la.01		LP.ec.la.11	GV.ny.la.03	LP.ny.la.13	GB.ny.la.01	BV.ec.la.09
	BV.ec.la.07		LR.ec.la.01	GV.ny.la.04	PF.ny.la.01	GB.ny.la.02	LP.ec.la.05
			GV.ec.la.01	GV.ny.la.05	PF.ny.la.02	GB.ny.la.03	LP.ec.la.06
			GV.ec.la.06	GV.ny.la.06	PF.ny.la.03		LP.ec.la.07
			VO.ec.la.01	GV.ny.la.07	PF.ny.la.04		LP.ec.la.10
				GV.ny.la.08	PF.ny.la.05		GV.ec.la.02
				GV.ny.la.09	PF.ny.la.06		GV.ec.la.03
				GV.ny.la.10	PF.ny.la.07		GV.ec.la.05
				GV.ny.la.11	PF.ny.la.08		GV.ec.la.07
				GV.ny.la.12	PF.ny.la.09		VO.ec.la.02
				GV.ny.la.13	PF.ny.la.10		VO.ec.la.03
				GV.ny.la.14	PF.ny.la.11		PF.ec.la.01
				LP.ny.la.01	PF.ny.la.12		
				LP.ny.la.02	PF.ny.la.13		
				LP.ny.la.03	PF.ny.la.14		
				LP.ny.la.04	LR.ny.la.02		
				LP.ny.la.05	LR.ny.la.03		
				LP.ny.la.06	LR.ny.la.04		
				LP.ny.la.07	VO.ny.la.01		
TOTAL							
1	7	1	10	56		17	
	8		11			73	

Tableau de la répartition des sens de l'adjectif « légendaire » en usage dans les guides généralistes
Nombre total d'individus : 92

Ce tableau met en évidence le fait que l'adjectif « légendaire » est utilisé majoritairement pour qualifier la notoriété des êtres et des objets auxquels il s'applique, pour New York comme pour l'Écosse, avec cependant une très large avance dans le cas de la capitale culturelle américaine.

Pour ce qui est du terme « légende », le tableau obtenu est le suivant :

Représentation		Forme narrative				Notoriété	
<i>New York</i>	<i>Écosse</i>	<i>New York</i>	<i>Écosse</i>			<i>New York</i>	<i>Écosse</i>
BV.ny.le.04	BV.ec.le.04	BV.ny.le.01	BV.ec.le.02	LP.ec.le.14	LR.ec.le.01	LP.ny.le.02	BV.ec.le.01
BV.ny.le.10	LP.ec.le.02	BV.ny.le.02	BV.ec.le.03	LP.ec.le.15	LR.ec.le.02	LP.ny.le.03	BV.ec.le.19
BV.ny.le.14	LP.ec.le.05	BV.ny.le.03	BV.ec.le.05	LP.ec.le.16	LR.ec.le.03	LP.ny.le.04	
BV.ny.le.15	LP.ec.le.08	BV.ny.le.05	BV.ec.le.06	LP.ec.le.18	LR.ec.le.04	PF.ny.le.07	
PF.ny.le.05	LP.ec.le.12	BV.ny.le.06	BV.ec.le.07	VO.ec.le.01	LR.ec.le.05	PF.ny.le.08	
	LP.ec.le.17	BV.ny.le.07	BV.ec.le.08	VO.ec.le.02	LR.ec.le.06	PF.ny.le.09	
	PF.ec.le.01	BV.ny.le.08	BV.ec.le.09	VO.ec.le.03	LR.ec.le.07	PF.ny.le.10	
	PF.ec.le.02	BV.ny.le.09	BV.ec.le.10	VO.ec.le.04	LR.ec.le.08	VO.ny.le.02	
	LR.ec.le.10	BV.ny.le.11	BV.ec.le.11	VO.ec.le.05	LR.ec.le.09	VO.ny.le.04	
	LR.ec.le.12	BV.ny.le.12	BV.ec.le.12	VO.ec.le.06	LR.ec.le.11	VO.ny.le.05	
	LR.ec.le.13	BV.ny.le.13	BV.ec.le.13	GB.ec.le.01	LR.ec.le.14	GB.ny.le.01	
	GV.ec.le.17	GV.ny.le.01	BV.ec.le.14	GB.ec.le.02	GV.ec.le.01	GB.ny.le.02	
		GV.ny.le.02	BV.ec.le.15	GB.ec.le.03	GV.ec.le.02		

		GV.ny.le.03	BV.ec.le.16	GB.ec.le.04	GV.ec.le.03		
		LP.ny.le.01	BV.ec.le.17	GB.ec.le.05	GV.ec.le.04		
		PF.ny.le.01	BV.ec.le.18	GB.ec.le.06	GV.ec.le.05		
		PF.ny.le.02	BV.ec.le.20	GB.ec.le.07	GV.ec.le.06		
		PF.ny.le.03	BV.ec.le.21	GB.ec.le.08	GV.ec.le.07		
		PF.ny.le.04	BV.ec.le.22	PF.ec.le.03	GV.ec.le.08		
		PF.ny.le.06	BV.ec.le.23	PF.ec.le.04	GV.ec.le.09		
		LR.ny.le.01	BV.ec.le.24	PF.ec.le.05	GV.ec.le.10		
		VO.ny.le.01	LP.ec.le.01	PF.ec.le.06	GV.ec.le.11		
		VO.ny.le.03	LP.ec.le.03	PF.ec.le.07	GV.ec.le.12		
		GB.ny.le.03	LP.ec.le.04	PF.ec.le.08	GV.ec.le.13		
		GB.ny.le.04	LP.ec.le.06	PF.ec.le.09	GV.ec.le.14		
		GB.ny.le.05	LP.ec.le.07	PF.ec.le.10	GV.ec.le.15		
		GB.ny.le.06	LP.ec.le.09	PF.ec.le.11	GV.ec.le.16		
			LP.ec.le.10	PF.ec.le.12	GV.ec.le.18		
			LP.ec.le.11	PF.ec.le.13	GV.ec.le.19		
			LP.ec.le.13	PF.ec.le.14			
TOTAL							
5	12	27	89	12	2		
	17		116		14		

Tableau de la répartition des sens du nom « légende » en usage dans les guides généralistes
Nombre total d'individus : 147

Pour ce qui est du nom, l'usage majoritaire correspond à celui qui implique le sens de la forme narrative. Autrement dit, le nom désigne d'abord la forme narrative alors que l'adjectif est avant tout utilisé pour produire le sens d'une notoriété.

De manière générale, la répartition des usages des termes du légendaire en fonction des sens qui leur sont attribués peut être résumée sous la forme du tableau suivant :

	Représentation		Forme narrative		Notoriété	
	New York	Écosse	New York	Écosse	New York	Écosse
Légendaire	1	7	1	10	56	17
Légende	5	12	27	89	12	2
Sous total	6	19	28	99	68	19
Total	25		127		87	

Tableau de la répartition des sens de l'adjectif « légendaire » et du nom « légende » dans les guides généralistes
Nombre total d'individus : 239

Le corpus d'analyse peut donc être divisé en trois catégories renvoyant à des sens différents des termes du légendaire. Ce sont ces trois catégories que l'on manipulera pour la suite de l'analyse.

À propos du légendaire au sens de « notoriété » :

Il apparaît que les mots du légendaire signifiant la notoriété s'appliquent surtout à des individus, des lieux et des événements. En effet, 94 % des occurrences concernent un de ces trois objets (selon la répartition suivante : 53 % de ces occurrences pour des lieux, 37 % concernent des individus, et 10 % pour les événements).

Voici quelques exemples. Pour les lieux et leurs attributs :

« Un magasin mythique où la plupart des bijoux ou des pièces d'argenterie sont autant d'invitation au rêve, autrement dit, des gadgets abstraits. Il n'empêche que vous ferez comme tout le monde et vous

« mêlerez à la foule amassée devant la devanture de cet empire du diamant : Tiffany est une légende de New York ; 3000 personnes par jour en moyenne (25000 en période de Noël) viennent contempler sa vitrine. » [Petit Futé New York, 2005 : 316. (PF.ny.le.10)].

« Bien que moins grandiose que celle des lochs du Ross occidental, la légendaire beauté du "roi des lochs d'Écosse" a souvent été célébrée en vers et en chanson. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 352. (GV.ec.la.03)].

Pour les individus et leurs attributs :

« Le monde new-yorkais de la danse bat au rythme du Lincoln Center (p. 212) où le New York City Ballet, fondé par le légendaire Balanchine, présente ses créations au **New York State Theater** (p. 46). » [Guide Voir New York, 2005 : 334. (VO.ny.la.04)].

« Ces contradictions trouvent leur origine dans des conditions de vies difficiles – qui ont forgé le légendaire sens pratique des Écossais – mais sont également responsables de leur frugalité et de leur pessimisme constructif. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 22. (BV.ec.la.01)].

Enfin, pour les événements et leurs attributs :

« Quand l'Apollo ouvrit en 1914, c'était une salle d'opéra réservée exclusivement aux Blancs, jusqu'en 1935 où il s'ouvrit à tous. Il fut témoin de la montée de jeunes talents, comme Bessie Smith, Billie Holiday, Duke Ellington, etc. C'est également ici que furent découverts James Brown, Sarah Vaughan, Gladys Knight et Dionne Warwick, suivis quelques années plus tard de Charlie Parker et d'Aretha Franklin, lors des légendaires Wednesday Amateur Nights, une institution depuis 60 ans. » [Petit Futé New York, 2005 : 242. (PF.ny.la.09)].

« L'Empire State Building fut élevé en un temps record, 1 an et 45 jours (architectes Shreve, Lamb et Harmon, 1931). Mais il avait été commencé en 1929, un mois avant le krach et, malgré une inauguration en grande pompe, resta inoccupé plusieurs années ; on le baptisa même l'"Empty State Building" (le gratte-ciel vide). Dès 1933, King Kong (film de Schoedsack et Cooper) le faisait entrer dans la légende, avec cette scène surréaliste où le monstre, qui s'est réfugié sur le toit du bâtiment, est attaqué par des avions. » [Guide Bleu New York, 2000 : 193. (GB.ny.le.01)].

Les 6 % d'usages restant s'appliquent à des objets différents comme le montrent les extraits suivants

« [À propos de la Frick Collection] South Hall : de Vermeer, *Enfant à sa leçon de musique et Officier et Jeune Fille, avec leur légendaire lumière.* » [Le Routard New York, 2006 : 244. (LR.ny.la.03)]. »

« Avec l'ère des clipper (années 1850-1860), la ville [d'Aberdeen] acquiert une renommée internationale, ses chantiers s'étant spécialisés dans la construction de voiliers rapides. Les légendaires et élégants Stornoway, Chrysolite et Thermopylae permettent à la Grande-Bretagne d'acquiescer la suprématie dans le commerce du thé de Chine. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 365. (GV.ec.la.05)].

Comme on le voit, l'usage des termes ne varie guère par rapport aux exemples précédents. Il s'applique simplement à des objets différents. Quoi qu'il en soit, cet usage du nom « légende » et de l'adjectif « légendaire » pour signifier, de façon générale, la notoriété

d'un être, d'un objet ou autre permet toujours la même chose : à savoir de produire un univers culturel de référence.

En effet, ce qui est légendaire (ou de légende) ce sont des lieux, des individus, des événements, des objets ou autres, qui sont considérés comme étant très (re)connus. Ou plutôt, en qualifiant ces lieux, ces individus, ces événements, ces objets ou autres de légendaires, on leur attribue une fonction emblématique et/ou un statut fondateur. Autrement dit, ce sens du nom « légende » et de l'adjectif « légendaire » permet à chaque locuteur de signifier un positionnement singulier dans l'univers de la culture.

Comparons ici deux guides. J'ai choisi de prendre ceux qui présentaient le plus d'occurrences dans cette catégorie de sens. Il s'agit du Guide Vert New York et du Petit Futé New York.

Le Guide Vert New York emploie 14 occurrences de ce type. Elles se répartissent de la façon suivante :

Univers culturel	Extraits
Architecture	Situé au Cœur du quartier de la finance et des boutiques de luxe de Manhattan, le Four Seasons, vertigineuse spirale de 52 étages dessinée par le légendaire I. M. Pei, est l'hôtel le plus haut de New York. [Guide Vert New York, 2005 : 51. (GV.ny.la.01)]
Musique et danse	Période d'effervescence dans le domaine des arts et de la littérature au sein de la communauté noire, la « Harlem Renaissance » (<i>voir p. 209</i>) accueille des auteurs tels que Zora Neale Hurston et Langston Hughes, et de légendaires musiciens de jazz comme Duke Ellington et Cab Calloway. [Guide Vert New York, 2005 : 78. (GV.ny.la.03)] Le légendaire La Mama etc. (74A, 4 ^{ème} Rue E, entre les 2 nd et 3 ^{ème} Av. ; www.lamama.org , 212-475-7710), dirigé par Ellen Stewart, présente quant à lui des troupes venues des quatre coins du monde. [Guide Vert New York, 2005 : 178. (GV.ny.la.07)] Harlem connu son apogée durant les Années folles. Les fêtards venaient y terminer la nuit dans le bruit et l'alcool en fréquentant, à l'époque de la Prohibition, les débits de boissons clandestins et cabarets du genre du légendaire Duke Ellington, Count Basie et Cab Calloway. [Guide Vert New York, 2005 : 209. (GV.ny.la.11)] Le légendaire Apollo Theater (<i>voir p. 211</i>) dont les revues nègres ont fait la gloire dans les années 1930, propose divers spectacles et son Wednesday's Amateur Night attire les stars en herbe. [Guide Vert New York, 2005 : 210. (GV.ny.la.12)]
Cinéma	Il faut absolument prendre un verre au James Dean Lounge, où le légendaire acteur venait se réfugier avant d'être célèbre. (et lorsque les tarifs étaient plus abordables !). [Guide Vert New York, 2005 : 53. (GV.ny.la.02)] [À propos du 555 Edgecombe Avenue à Harlem] Il abrita quelques célébrités noires comme l'athlète Jesse Owens , la championne de tennis Athena Gibson , l'explorateur arctique Mathew Henson , le grand musicien de jazz Count Basie et l'acteur légendaire Paul Robeson . [Guide Vert New York, 2005 : 217. (GV.ny.la.13)]
Cuisine	Au 65 ^e niveau, le légendaire Rainbow Room* , salle de bal et restaurant gastronomique qui rouvrit ses portes en 1987 après deux ans de restauration, offre des vues panoramiques sur le quartier du Rockefeller Center et sur Manhattan. [Guide Vert New York, 2005 : 112. (GV.ny.la.04)] Dans ce légendaire établissement, il faut endurer le premier et savourer les seconds (mais pas trop : le célèbre gâteau au fromage blanc vaut qu'on lui garde une place). [Guide Vert New York, 2005 : 134. (GV.ny.la.06)] [À propos du Café des Artistes :] Doté d'un des décors les plus romantiques de New York et d'une adresse prestigieuse (le rez-de-chaussée du légendaire hôtel des Artistes), cet élégant restaurant est fréquenté par une clientèle riche et célèbre. [Guide Vert New York, 2005 : 193. (GV.ny.la.09)] La légendaire enseigne d'épicerie fine [Fauchon] a récemment ouvert sa troisième boutique dans l'Upper East Side. [Guide Vert New York, 2005 : 198. (GV.ny.la.10)] Pour un repas inoubliable, faites un arrêt chez Dominick's (n° 2334, 718-733-2807), le légendaire restaurant italien où les serveurs calculent mentalement la note (il n'y a ni

	menu, ni addition) et où la foule est toujours animée. [Guide Vert New York, 2005 : 277. (GV.ny.la.14)]
Hôtel/ Hébergement	[À propos de l'Hôtel Chelsea :] Beaucoup d'écrivains et d'artistes fréquentèrent ce légendaire établissement : Dylan Thomas, Mark Twain, Jackson Pollock et Andy Warhol, dont le film <i>Chelsea Girls</i> fut tourné sur les lieux. [(Guide Vert New York, 2005 : 186. (GV.ny.la.08)]
	Au coin Sud-Est de Broadway et de la 42 ^e Rue se trouvait le légendaire hôtel Knickerbocker (142, 42 ^e Rue O.) dont le King Cole Bar, alors très en vogue, contenait une fameuse composition murale de l'artiste Maxfield Parrish. [Guide Vert New York, 2005 : 130. (GV.ny.la.05)]

Tableau des univers culturels auxquels renvoient l'usage du terme du légendaire dans le Guide Vert New York

Ce tableau montre clairement que le légendaire renvoie avant tout aux univers de la restauration (cuisine et hébergement) ainsi qu'à celui du divertissement (musique, danse et cinéma). Or, dans le « Carnet d'adresses » du guide, les premières rubriques sont les suivantes : « Se restaurer », « Se loger » et « Spectacles et distraction ». On voit bien que l'emploi des termes du légendaire rend compte de représentations culturelles liées au voyage. Et en ce sens, on peut également conclure que l'emploi des termes du légendaire permet de produire des univers culturels de référence.

Qu'en est-il pour le Petit Futé New York ?

Univers culturel	Extraits
Vie nocturne	[À propos du Roxy:] Un nom légendaire et un club emblématique de la vie nocturne gay à New York. Madonna et Cher s'y sont produites, la soirée du samedi (organisée par John Blair) est l'une des plus anciennes du monde gay ! [Petit Futé New York, 2005 : 255. (PF.ny.la.12)].
Littérature	Jusqu'à la Grande Guerre, le Village ne fut-il pas le repaire d'anticonformistes notoires : la poétesse Edna Saint-Vincent Millay, dont les nombreuses liaisons amoureuses étaient légendaires, l'auteur dramatique Eugène O'Neill, l'écrivain-voyageur Mark Twain, le journaliste John Reed, témoin de la révolution bolchevique, le poète maudit Dylan Thomas, mort d'une crise d'éthylisme devant la White Horse Tavern ? [Petit Futé New York, 2005 : 145. (PF.ny.la.04)]. Au milieu des années 1920, quand elle ouvrit le Gotham, Frances Steloff, figure bientôt légendaire du monde de la littérature new-yorkaise, s'intéressait surtout aux arts et à la poésie. Elle se préoccupait aussi de la liberté d'expression puisqu'elle ramena de Paris, sous le manteau, 25 exemplaires du <i>Tropique du Cancer</i> de Henry Miller, interdit à l'époque aux États-Unis. La vieille dame, qui professait avoir autant d'estime pour les auteurs que pour les lecteurs, n'est plus. Le lieu lui survit, avec une vitrine superbement présentée ainsi que la meilleure sélection en matière de création contemporaine. [Petit Futé New York, 2005 : 328. (PF.ny.la.14)].
Site new-yorkais emblématique	[À propos de Midtown East :] Dans ce quartier d'affaires et de shopping chic (la légendaire 5th Avenue), les hôtels sont au diapason. Quelques rares établissements aux belles adresses mais aux prix doux et beaucoup d'hôtels « executive ». [Petit Futé New York, 2005 : 175. (PF.ny.la.05)]. <i>Photographie représentant un poteau avec les plaques de deux rues : Wall Street et Nassau</i> <i>Commentaire :</i> Un croisement légendaire [Petit Futé New York, 2005 : 320-321. (PF.ny.la.13)].
Cinéma	Les rôles légendaires du New-Yorkais [Robert De Niro] sont nombreux et évocateurs : le conquistador repentini de <i>Mission</i> , le vétéran du Viêt-Nam de <i>Voyage au Bout de l'Enfer</i> , le diabolique Louis Cyphre de <i>Angel Heart</i> , un monomane Al Capone dans <i>Les incorruptibles</i> , etc. [Petit Futé New York, 2005 : 95. (PF.ny.la.03)].
Cuisine	[À propos du Carnegie Hall :] Pour les gourmets, la dernière visite est suivie d'un arrêt thé pâtisseries au légendaire Russian Tea Room voisin. [Petit Futé New York, 2005 : 243. (PF.ny.la.10)].
Musique	Comme pour le hip-hop, New York est la capitale mondiale du jazz. Les noms des clubs sonnent comme autant de performances légendaires et des moments clés de l'évolution de cette musique. [Petit Futé New York, 2005 : 22. (PF.ny.la.01)].

	Apollo Theatre : à l'origine (1914) salle d'Opéra réservée exclusivement aux Blancs, l'Apollo connut ses heures de gloire en 1935, année où il s'ouvrit à tous. Y ont fait leurs débuts de jeunes talents désormais légendaires comme Bessie Smith, Duke Ellington, Charlie Parker, et des centaines d'artistes de renom. [Petit Futé New York, 2005 : 88. (PF.ny.la.02)].
	[À propos du Fez Under Time Café :] Chaque jeudi s'y produit le Mingus Big Band, formé par la crème des musiciens de jazz de New York, réunis pour interpréter les plus beaux morceaux du légendaire bassiste Charles Mingus. [Petit Futé New York, 2005 : 235. (PF.ny.la.06)].
	[À propos de Birdland :] Ce n'est pas le légendaire Birdland de Charlie Parker, mais c'est toujours un bon endroit pour écouter du jazz « upscale » (haut de gamme) venue de l'Upper West Side, du quartier de la Columbia University et de Harlem. [Petit Futé New York, 2005 : 237. (PF.ny.la.07)].
	Les meilleurs artistes internationaux se retrouvent à l'Iridium depuis 1994, dans une atmosphère sympathique très « classe » recommandée par le <i>New York Times</i> et le <i>New York Magazine</i> . Le légendaire Les Paul (inventeur de la guitare électrique et excellent joueur de guitare jazz) y joue tous les lundis soir. Deux concerts sont organisés tous les jours (sauf le lundi), à 20h et à 22h, avec un concert supplémentaire le vendredi et le samedi à minuit et quart. [Petit Futé New York, 2005 : 237. (PF.ny.la.08)].
	Quand l'Apollo ouvrit en 1914, c'était une salle d'opéra réservée exclusivement aux Blancs, jusqu'en 1935 où il s'ouvrit à tous. Il fut témoin de la montée de jeunes talents, comme Bessie Smith, Billie Holiday, Duke Ellington, etc. C'est également ici que furent découverts James Brown, Sarah Vaughan, Gladys Knight et Dionne Warwick, suivis quelques années plus tard de Charlie Parker et d'Aretha Franklin, lors des légendaires Wednesday Amateur Nights, une institution depuis 60 ans. [Petit Futé New York, 2005 : 242. (PF.ny.la.09)].
	La guest-house du légendaire Mel Cheren (patron du Paradise Garage dans les années 1970) est établie à Chelsea depuis 1985. Ce charmant immeuble des années 1850 a été entièrement rénové, sans rien enlever à son cachet mais pour aménager un lieu de résidence simple et confortable, aux chambres joliment colorées d'œuvres abstraites. [Petit Futé New York, 2005 : 252. (PF.ny.la.11)].

Tableau des univers culturels auxquels renvoient l'usage du terme légendaire dans le *Petit Futé New York*

Pour le *Petit Futé New York*, c'est la musique qui constitue la principale source de positionnement culturel légendaire. Concentrons-nous plus précisément sur cette catégorie. Il semblerait que ce soit le jazz qui y ait la part belle (comme le montrent les extraits (PF.ny.la.01), (PF.ny.la.02), (PF.ny.la.06), ou encore (PF.ny.la.07)). Or, une fois encore, dans son chapitre consacré à la musique, le *Petit Futé* ne parle que du jazz.

Pour conclure, on dira que le légendaire, en tant qu'il signifie la notoriété d'un objet ou d'un fait, s'impose comme un objet hors du commun dans les guides de voyage généralistes. C'est que le légendaire, en tant qu'il signifie la notoriété d'un objet ou d'un fait, s'applique, par le fait même de sa désignation à singulariser le contenu des objets ou faits auxquels il s'applique. On a vu, d'ailleurs, qu'il attribue aux lieux, aux événements ou aux individus un caractère spécifique. Plus précisément encore, le légendaire permet de constituer des univers culturels de référence en ce sens qu'il désigne ce qui « doit être (re)connu ». Ainsi, ce que le légendaire qualifie est un objet hors du commun en ce sens qu'il a le pouvoir de *faire référence*.

Par ailleurs, il fonctionne comme un opérateur de curiosité touristique. Cette fonction est sémiotisée dans certains cas pour lesquels l'adjectif ou le nom accompagne un mot en gras ou en italique dans le corps de texte, soit un mot qui, lui, est représenté comme ayant une forte valeur éditoriale. C'est le cas des exemples suivants :

« *A l'ouest de Pierre et de la Missouri River, l'US 14 apparaît comme un ruban d'argent coupant à travers l'herbe des vallonnements. La route coïncide avec une portion de l'Old Deadwood Trail,*

une piste légendaire de diligences. Ces dernières se rendaient peut-être dans des terres sauvages, elles n'en étaient pas moins des îlots de civilités où s'observaient des règles très strictes. "Si vous buvez, partager votre bouteille avec les autres"; chiquer du tabac était autorisé, mais il était recommandé de cracher : "... dans le sens du vent, jamais dans l'autre..." ». [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 79. (BV.ny.la.02)].

Ou bien :

*« Le légendaire **La Mama etc.** (74A, 4^{ème} Rue E, entre les 2nd et 3^{ème} Av. ; www.lamama.org, 212-475-7710), dirigé par Ellen Stewart, présente quant à lui des troupes venus des quatre coins du monde. »* [Guide Vert New York, 2005 : 178. (GV.ny.la.07)].

Ou encore :

*« Le légendaire **Actor's Studio** de Lee Strasberg pousse l'acteur à une complète identification avec son personnage. »* [Guide Voir New York, 2005 : 332. (VO.ny.la.03)].

À propos du légendaire au sens de « représentation issue d'une déformation de la réalité » :

Il convient avant tout de noter que ce sens peut définir son objet de façon soit positive, soit négative. Je veux dire par là, que le processus de déformation du réel supposé peut être chargé d'une valeur positive ou au contraire, négative comme dans les deux exemples qui suivent. Dans le guide Lonely Planet de l'Écosse, on peut lire :

« Après l'exécution de William Wallace, Robert Bruce, petit-fils du seigneur d'Annandale, pensa que son tour était venu. Il défia Edouard (avec lequel il s'était précédemment allié), assassina son rival John Comyn et se fit couronner roi à Scone, en 1306. Bruce se mit en campagne pour chasser les Anglais d'Écosse, mais il subit des revers à répétition. La légende raconte qu'alors qu'il fuyait, il reprit courage en voyant la persévérance avec laquelle une araignée tissait sa toile. Bien lui en prit : il allait remporter une solide victoire sur les Anglais à Bannockburn, en 1314. Cette célèbre bataille et les exploits légendaires qui lui sont associés comptent parmi les plus grands moments de la jeune histoire du pays. » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 31. (LP.ec.la.03)].

Et à propos de l'église Saint Mary dans le centre de l'Écosse :

« Notez la pierre sur la gauche du portail contre le pignon d'une jolie demeure de Market Gate. On raconte que le diable, entré dans une rage folle (Diable sait pourquoi !), lança une énorme pierre depuis l'île de May pour détruire l'église. Il la manqua et le rocher atterrit devant le portail. Légende, direz-vous ? Mais, fait inexplicable, cette blue stone (plutôt verdâtre d'ailleurs, mais il paraît qu'elle change de couleur avec le temps) ne se rencontre que sur l'île de May. Alors ! » [Le Routard Écosse, 2008 : 230. (LR.ec.le.10)].

Dans ces deux extraits se joue un certain type de rapport à une réalité présupposée. Dans le premier extrait, ce rapport est positif en ce sens que la déformation par rapport au réel produit une sorte de plus-value culturelle. Le légendaire apparaît en effet comme le résultat d'un enrichissement, notamment parce qu'il rend possible la production d'un folklore ou d'une tradition. Dans le second extrait, ce rapport se joue de façon négative en ce sens que le légendaire apparaît comme le résultat d'une perte : le mot « légende » devient presque le synonyme d'affabulation ou de délire. Le tableau suivant a pour objectif de rendre compte des différents usages de ce sens des termes du légendaire :

IMAGINATION	Après l'exécution de William Wallace, Robert Bruce, petit-fils du seigneur d'Annandale, pensa que son tour était venu. Il défia Edouard (avec lequel il s'était précédemment allié), assassina son rival John Comyn et se fit couronner roi à Scone, en 1306. Bruce se mit en campagne pour chasser les Anglais d'Écosse, mais il subit des revers à répétition. La légende raconte qu'alors qu'il fuyait, il reprit courage en voyant la persévérance avec laquelle une araignée tissait sa toile. Bien lui en prit : il allait remporter une solide victoire sur les Anglais à Bannockburn, en 1314. Cette célèbre bataille et les exploits légendaires qui lui sont associés comptent parmi les plus grands moments de la jeune histoire du pays. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 31. (LP.ec.la.03)].
	[À propos de plusieurs sites] Ces vestiges font revivre un passé tumultueux et souvent violent : grandes batailles, héros légendaires et mondes oubliés ressurgissent tour à tour, offrant aux visiteurs un aperçu fascinant de l'histoire du pays. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 274. (LP.ec.la.09)].
	C'est au poète Robert Burns, dont le destin légendaire fait partie du mythe écossais, que le sud-ouest reste éternellement associé. [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 177. (BV.ec.la.07)].
	En quelques pages, une évocation de la tradition du voyage aux États-Unis, des débuts de la colonisation à la conquête de l'espace et du temps ; les grands hommes qui ont célébré la démesure américaine, ainsi que les artistes qui, comme John Steinbeck ou Jack Kerouac, ont édifié la légende de la route. [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 4 ^{ème} de couverture. (B V.ny.le.15)].
	Parler de l'Écosse comme d'une « terre de légende » frise le stéréotype. Mais comment ne pas y céder à la découverte de massifs montagneux parmi les plus anciens du monde et d'une culture celtique venue du fond des âges ? Ajoutez à cela les falaises escarpées déchirées par les vents, les lochs aux eaux transparentes flanquées de châteaux, les cieux aux lumières surnaturelles, et vous finirez vous aussi par le dire ! [Petit Futé Écosse, 2007 : 25. (PF.ec.le.05)].
	Au XIX ^e siècle, les poèmes du barde écossais Ossian – qui avaient en fait été écrit par James Macpherson – connurent un succès immense à travers toute l'Europe et participèrent, ainsi que les romans de Sir Walter Scott, à propager l'image d'une Écosse de légende, plus proche de l'imaginaire romantique que de la vérité historique. [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 83. (BV.ec.le.04)].
	Afin de tirer quelques fils de l'histoire qui a contribué à façonner l'Écosse d'aujourd'hui, ce chapitre est organisé en deux sections : la chronologie, qui rappelle les principaux événements de l'histoire écossaise, et la présentation des faits historiques, qui se concentre surtout sur des thèmes : la religion, une bataille importante ou diverses figures emblématiques, souvent transformées par la légende, qui ont marqué l'histoire du pays. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 27. (LP.ec.le.02)].
	Contrairement à l'image idéalisée que donne de lui la légende, Bonnie Prince Charlie fut en partie responsable de la destruction de la culture des Highlands, du fait de la répression qui suivit l'échec de sa tentative pour récupérer la couronne. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 34. (LP.ec.le.05)].
DELIRE ET/OU INEXACTITUDE	<i>Le Dernier voyage</i> (George MacKay Brown, 1972, Phébus). Vers l'an mil, un jeune Viking embarque clandestinement à bord d'un navire qui, cinq siècles avant Colomb, touche l'Amérique. Un beau récit mêlant histoire et légende. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 44. (LP.ec.le.08)].
	Bien qu'il se soit taillé une réputation de Robin des Bois et que sa vie ait donné lieu à toutes sortes de légendes, ce fut incontestablement un fief bandit. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 204. (LP.ec.le.12)].
	Saint Ninian fut le premier à entreprendre l'évangélisation des Pictes, en 397. Son histoire demeure en partie légendaire, mais il ne fait aucun doute qu'il exerça une profonde influence sur ce peuple. Le christianisme séduisit les rois païens, car il semblait leur offrir des pouvoirs surnaturels. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 28. (LP.ec.la.01)]
	Bien que moins farouchement indépendants que par le passé, les Highlanders et insulaires cultivent passionnément leurs particularismes. Ils gardent vivaces leurs traditions linguistiques, claniques, musicales et sportives. Et offrent aux visiteurs une hospitalité bien moins légendaire que le monstre du loch Ness ! [Guide Vert Écosse, 2007 : 363. (GV.ec.la.04)].
	Inverness est traditionnellement le point de départ des excursions sur les bords du Loch Ness , célèbre pour la beauté de ses rives mais surtout par le monstre légendaire qui est supposé hanté ses eaux. [Guide Bleu Écosse, 1994 : 804. (GB.ec.la.01)].
	[À propos de Deadwood] Sachez que toutes les légendes qui sont attachées à la ville font désormais sourire ses habitants. Ainsi en témoigne une chaise placée devant un établissement et sur laquelle un écriteau dit : « <i>La seule chaise à Deadwood sur laquelle fut tué Wild Bill</i> ». [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 87. (BV.ny.le.04)].
	Le vieux phare a la réputation mystérieuse d'être hanté depuis qu'il s'y serait produit un meurtre.

TRANSFORMATION/DEFORMATION	On dit que les traces de brunes dans l'escalier du phare sont d'anciennes traces de sang qui reviennent en dépit des nettoyages successifs. Les incrédules prétendent que ce sont des traces de rouille provenant de fuite sur des tuyaux, mais la légende continue de courir... [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 299. (BV.ny.le.14)].
	[A propos de l'église Saint Mary] Notez la pierre sur la gauche du portail contre le pignon d'une jolie demeure de Market Gate. On raconte que le diable, entré dans une rage folle (Diable sait pourquoi !), lança une énorme pierre depuis l'île de May pour détruire l'église. Il la manqua et le rocher atterrit devant le portail. Légende, direz-vous ? Mais, fait inexplicable, cette <i>blue stone</i> (plutôt verdâtre d'ailleurs, mais il paraît qu'elle change de couleur avec le temps) ne se rencontre que sur l'île de May. Alors ! [Le Routard Écosse, 2008 : 230. (LR.ec.le.10)].
	[A propos du Loch Ness] Science et légende De nombreuses thèses ont continué à être élaborées, dont celle de l'ingénieur britannique, Robert P. Craig. Selon lui, les trois lacs « habités par des monstres » en Écosse, les lochs Ness, Morar et Tay, ont en commun d'être très profonds et d'être bordés de vieilles forêts de <i>Pinus sylvestris</i> . Il pense que les troncs de pins, tombant dans le lac, finissent par couler au fond, où règne une très forte pression : 25 kg/cm ² . Les composants du pin (résine, gaz phénique, etc.) protègent un temps le bois de l'éclatement, puis, en s'altérant, le bois et l'eau déclenchent l'apparition de gaz à l'intérieur du tronc, jusqu'à provoquer les bulles qui le remettent à flot. La remontée du tronc s'accompagne de « fuites de gaz » qui peuvent prendre l'apparence de véritables explosions de ballast provoquant ainsi une brutale apparition du « monstre ». Une fois vidé, le tronc, à nouveau plus lourd que l'eau, disparaît tout aussi vite au fond. Et maintenant, vous y croyez toujours ? Tout aussi technique, une autre thèse s'appuie sur la différence de température entre les masses d'air du lac et de l'eau, ce qui provoquerait une distorsion des objets en surface. À moins que ce ne soit tout simplement la vitalité d'un banc de saumon qui ne fasse bouillonner l'eau ? [Le Routard Écosse, 2008 : 317-318. (LR.ec.le.13)].
	Plusieurs personnalités de l'Ouest ont été enterrées ici, dont John Jeremiah Liver-eating Johnston, un personnage légendaire interprété par Robert Redford dans le film <i>Jeremiah Johnson</i> . [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 96. (BV.ny.la.03)].
	[A propos de Mary Queen of Scots House] Dans une tour en L, évocation de la vie tragique de Marie Stuart, reine légendaire qui échoua un beau jour de 1566 dans cette maison (propriété de la famille Ker), après une folle chevauchée de 80 km pour rejoindre Bothweel, son mari ayant été blessé à Hermitage Castle. Tombée gravement malade (on la crut morte), elle y passa plusieurs semaines de convalescence. Vous y trouverez des objets qui lui ont appartenu (et notamment une mèche de cheveux), ainsi qu'un masque mortuaire. [Le Routard Écosse, 2008 : 172. (LR.ec.la.02)].
	En suivant cette route, on rejoint bientôt les Superstition Mountains , propices aux légendes. Les Espagnols les appelaient « Les Montagnes d'Écume » à cause de leurs pics volcaniques. Les Apaches, qui semèrent la terreur au siècle dernier dans ces montagnes, pensaient qu'elles étaient habitées par des démons. À la fin de ce même siècle, un Hollandais du nom de Jacob Walz découvrit un immense filon d'or. Mais personne ne put retrouver la fameuse <i>Lost Dutchman Mine</i> (« La mine perdue du Hollandais »), et l'on ne revit jamais ceux qui suivirent Walz dans ses expéditions. [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 251. (BV.ny.le.10)].
	[A propos des îles des Orcades] La distinction entre histoire et mythes et légendes demeure résolument floue dans ces archipels qui furent peuplés avant le reste du pays. Isolément, culture spécifique d'origine scandinave et géographie insulaire confèrent à chacun d'eux une identité propre, vibrant encore des échos du passé. [Lonely Planet Écosse, 2008 : 412. (LP.ec.le.17)].
	Au détour d'un chemin, ce sont l'histoire et les légendes qui se mêlent aux éléments ; le spectacle d'un loch embrumé au beau milieu duquel on aperçoit un château procure alors une sensation magique. [Petit Futé Écosse, 2007 : 1. (PF.ec.le.01)].
	Histoire et légendes Qu'elle ait été mise au goût du jour par les films <i>Braveheart</i> ou <i>Highlander</i> , l'histoire de l'Écosse est passionnante et témoigne de l'identité d'un peuple aux traditions bien marquées. À vous d'imaginer les scènes épiques qui ont eu lieu près de Stirling du temps de William Wallace et Robert Bruce. À vous aussi d'observer combien l'histoire a modelé le patrimoine et l'architecture des villes écossaises. Monuments et musées se font l'écho de ce riche passé et l'entre est le plus souvent gratuite alors profitez-en ! [Petit Futé Écosse, 2007 : 9. (PF.ec.le.02)].
	[A propos de Cawdor Castle] La tour centrale date du milieu du XIV ^e siècle et les salles remontent aux XVII ^e et XVIII ^e siècles. Quant aux magnifiques tilleuls à l'entrée, ils veillent sur les lieux depuis 1720. Ce château nous donne rendez-vous avec l'Histoire et la légende. [Le Routard Écosse, 2008 : 316. (LR.ec.le.12)].
	[A propos du Château de Cawdor] Légende et réalité – La légende veut que le comte de Cawdor

vit en rêve le site de son nouveau château. Il devait envoyer un âne chargé d'or à l'endroit en question et construire le château au point même où l'animal s'arrêterait. L'âne se coucha sous une aubépine ! Selon la datation du carbone 14, l'arbrisseau remonterait à 1372. [Guide Vert Écosse, 2007 : 429. (GV.ec.le.17)].

Tableau de la répartition des usages des termes du légendaire en tant qu'ils signifient « représentation issue d'une déformation de la réalité »

On voit apparaître trois usages : le premier est positif, le second négatif, et du dernier, on pourra dire qu'il est neutre. En effet, comme cela a été dit plus haut, la représentation issue d'une déformation de la réalité peut être chargée d'une valeur positive et une valeur négative, mais aussi d'une valeur neutre. C'est le cas des huit derniers extraits du tableau ci-dessus dans lesquels les termes du légendaire ne qualifient pas ce qu'ils désignent (positivement ou négativement), mais le désignent simplement.

Ces usages neutres sont minoritaires par rapport aux usages chargés positivement ou négativement. Pour préciser un peu plus ces derniers, on dira que dans le cas de l'usage positif ou mélioratif, le légendaire est associé à l'imagination, à la créativité ou encore au romantisme comme le montre l'exemple suivant :

« *Au XIX^e siècle, les poèmes du barde écossais Ossian – qui avaient en fait été écrits par James Macpherson – connurent un succès immense à travers toute l'Europe et participèrent, ainsi que les romans de Sir Walter Scott, à propager l'image d'une Écosse de légende, plus proche de l'imaginaire romantique que de la vérité historique.* » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 83. (BV.ec.le.04)].

Dans le second cas, celui de l'usage négatif ou péjoratif, on assimile le légendaire à une erreur, un mensonge, une aberration, ou encore une superstition comme le montrait l'extrait de l'église Saint Mary ci-dessus.

On remarque par ailleurs, que le légendaire en tant que représentation déformée, s'il engage un rapport au réel, c'est notamment un réel historique et/ou scientifique. En effet, sur 26 occurrences correspondant à ce sens du nom et de l'adjectif, 15 font directement référence à l'histoire ou à la science.

Détaillons deux exemples plus précisément. Dans la rubrique « Histoire » du Lonely Planet de l'Écosse, on peut lire :

« *Afin de tirer quelques fils de l'histoire qui a contribué à façonner l'Écosse d'aujourd'hui, ce chapitre est organisé en deux sections : la chronologie, qui rappelle les principaux événements de l'histoire écossaise, et la présentation des faits historiques, qui se concentre surtout sur des thèmes : la religion, une bataille importante ou diverses figures emblématiques, souvent transformées par la légende, qui ont marqué l'histoire du pays.* » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 27. (LP.ec.le.02)].

Ou encore, à propos du Loch Ness dans le guide du Routard :

« Science et légende

De nombreuses thèses ont continué à être élaborées, dont celle de l'ingénieur britannique, Robert P. Craig. Selon lui, les trois lacs « habités par des monstres » en Écosse, les lochs Ness, Morar et Tay, ont en commun d'être très profonds et d'être bordés de vieilles forêts de *Pinus sylbestris*. Il pense que les troncs de pins, tombant dans le lac, finissent par couler au fond, où règne une très forte pression : 25 kg/cm². Les composants du pin (résine, gaz phénique, etc.) protègent un temps le bois de l'éclatement, puis, en s'altérant, le bois et l'eau déclenchent l'apparition de gaz à l'intérieur du tronc, jusqu'à provoquer les bulles qui le remettent à flot. La remontée du tronc s'accompagne de « fuites de gaz » qui peuvent prendre l'apparence de véritables explosions de ballast provoquant ainsi une brutale apparition du « monstre ». Une fois vidé, le tronc, à nouveau plus lourd que l'eau, disparaît tout aussi vite au fond. Et maintenant, vous y croyez toujours ? Tout aussi technique, une autre thèse s'appuie sur la différence de température entre les masses d'air du lac et de l'eau, ce qui provoquerait une distorsion des objets en surface. À moins que ce ne soit tout simplement la vitalité d'un banc de saumon qui ne fasse bouillonner l'eau ? » [Le Routard Écosse, 2008 : 317-318. (LR.ec.le.13)].

Ces deux exemples montrent donc que le réel présupposé par ce sens du légendaire correspond à un réel reconstituer par un savoir historique ou, plus généralement, scientifique. L'écart par rapport à ce réel historique ou plus largement scientifique produirait parfois des choses positives (de l'imagination, de la création, ou autre) et parfois des choses négatives (de l'inexacte, de la superstition, ou autre).

Plus généralement, il apparaît que le légendaire est ici convoqué comme un indice, ou un signe sursignifiant du folklore des peuples ; un folklore qui peut être connoté positivement, il devient génie créatif, ou connoté négativement, il devient alors superstition et croyance non rationnelle. Ainsi, le légendaire aurait le pouvoir le *stigmatiser* ou de *sursignifier* la tradition populaire, ou le folklore des peuples.

À propos du légendaire au sens de « forme narrative » :

Il existe au moins deux usages des termes du légendaire quand ils signifient une « forme narrative populaire ». Le premier usage est *anaphorique*, le second est *explicite*. L'usage explicite consiste à entrer dans la forme narrative désignée par la production d'un discours à caractère narratif. Voici deux exemples d'usage explicite :

i. « Le **golf** aurait été inventé, selon la légende, par un berger écossais qui tapait son bâton dans des cailloux pour les envoyer dans un terrier de lapin. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 77. (GV.ec.le.05)].

ii. « Ce loch est le plus grand lac d'eau douce en Écosse. À son extrémité nord-ouest, là où il se fraye un chemin difficile entre les défilés des monts Ben Cruachan pour se jeter dans le loch Etive par le col de Brander, son aspect est aussi sombre que son nom (avec signifie « terreur ») le laisse présager. Une légende circule au sujet de **Pass of Brander**, si étroit et escarpé qu'une vieille femme armée d'une simple faux aurait, dit-on, réussi à en défendre l'accès à toute une armée. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 219. (BV.ec.le.13)].

Ces deux extraits se caractérisent par le fait qu'ils explicitent la forme narrative à laquelle ils font référence. À l'inverse, l'usage anaphorique se contente simplement de signifier la forme narrative sans l'amorcer pour autant comme dans les exemples suivants :

iii. « À l'image de ses héros légendaires, l'Écosse possède une histoire tumultueuse. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 48. (GV.ec.la.01)].

iv. « En plein cœur de la péninsule s'élèvent les *Olympic Mountains*, dont les sommets sont couverts de neiges éternelles. Ces montagnes, inexplorées jusque dans les années 1890, ont été longtemps le sujet de mythes et de légendes. La première expédition, partie de Seattle, pensait qu'elle allait découvrir des sauvages cannibales. Les Indiens qui vivaient sur le littoral de la péninsule évitaient de s'aventurer à l'intérieur, persuadés qu'ils allaient subir les foudres de la colère d'un personnage tout-puissant, Thunderbird, qui vivait au sommet du Mont Olympus. » [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 123. (BV.ny.le.07)].

Dans l'exemple iii, on évoque des figures légendaires d'un hypothétique récit sans en raconter les péripéties. Et dans l'exemple iv, on fait référence au type de récit que sont les légendes sans que des événements singuliers ne soient mis en récit. Ainsi, l'usage anaphorique de la forme narrative est l'usage qui ne tente pas de produire un discours à caractère narratif bien qu'il serve à désigner une forme narrative.

On peut résumer la répartition de ces usages sous la forme du tableau suivant :

Usage explicite				Usage anaphorique		
BV.ny.le.01	BV.ec.le.05	LP.ec.le.16	GV.ec.le.09	LR.ny.la.01	BV.ec.la.04	PF.ec.le.05
BV.ny.le.02	BV.ec.le.06	PF.ec.le.03	GV.ec.le.14	BV.ny.le.05	BV.ec.la.05	PF.ec.le.07
BV.ny.le.03	BV.ec.le.07	PF.ec.le.06	GV.ec.le.18	BV.ny.le.07	LP.ec.la.08	PF.ec.le.13
BV.ny.le.06	BV.ec.le.09	PF.ec.le.08	VO.ec.le.02	BV.ny.le.12	LP.ec.la.11	LR.ec.le.01
BV.ny.le.08	BV.ec.le.10	PF.ec.le.09	VO.ec.le.03	GV.ny.le.01	LR.ec.la.01	LR.ec.le.02
BV.ny.le.09	BV.ec.le.11	PF.ec.le.10	VO.ec.le.04	GV.ny.le.03	GV.ec.la.01	LR.ec.le.03
BV.ny.le.11	BV.ec.le.12	PF.ec.le.11	VO.ec.le.05	PF.ny.le.04	GV.ec.la.06	LR.ec.le.07
BV.ny.le.13	BV.ec.le.13	PF.ec.le.12	VO.ec.le.06	LR.ny.le.01	VO.ec.la.01	LR.ec.le.14
GV.ny.le.02	BV.ec.le.14	PF.ec.le.14	GB.ec.le.02	VO.ny.le.03	BV.ec.le.02	GV.ec.le.02
LP.ny.le.01	BV.ec.le.15	LR.ec.le.04	GB.ec.le.03	GB.ny.le.05	BV.ec.le.03	GV.ec.le.07
PF.ny.le.01	BV.ec.le.16	LR.ec.le.05	GB.ec.le.04	GB.ny.le.06	BV.ec.le.08	GV.ec.le.10
PF.ny.le.02	BV.ec.le.17	LR.ec.le.06	GB.ec.le.05		BV.ec.le.20	GV.ec.le.11
PF.ny.le.03	BV.ec.le.18	LR.ec.le.08	GB.ec.le.06		BV.ec.le.22	GV.ec.le.12
PF.ny.le.06	BV.ec.le.21	LR.ec.le.09	GB.ec.le.07		BV.ec.le.23	GV.ec.le.13
VO.ny.le.01	BV.ec.le.24	LR.ec.le.11	GB.ec.le.08		LP.ec.le.01	GV.ec.le.15
GB.ny.le.03	LP.ec.le.03	GV.ec.le.01			LP.ec.le.07	GV.ec.le.16
GB.ny.le.04	LP.ec.le.04	GV.ec.le.03			LP.ec.le.09	GV.ec.le.19
	LP.ec.le.06	GV.ec.le.04			LP.ec.le.11	VO.ec.le.01
	LP.ec.le.10	GV.ec.le.05			LP.ec.le.13	GB.ec.le.01
	LP.ec.le.14	GV.ec.le.06			LP.ec.le.18	LP.ec.la.02
	LP.ec.le.15	GV.ec.le.08			PF.ec.le.04	LP.ec.la.04
Total						
17		57		11		42
		74				53

Tableau de la répartition des usages des termes du légendaire dans le sens de « forme narrative populaire »
Nombre total d'individus : 127

On voit que dans les guides de voyage, l'usage explicite est plus présent que l'usage anaphorique. Autrement dit, lorsque les termes du légendaire sont convoqués dans le sens de « forme narrative », l'usage dominant est celui de la production d'un discours à caractère narratif (dans 58 % des cas contre 42 % pour l'usage anaphorique).

Plus précisément, pour ce qui est de l'usage explicite, on peut remarquer que les termes du légendaire ont une fonction singulière. En effet, dans 91 % des cas (soit 67 fois sur

74), c'est le légendaire qui prend en charge l'énonciation de la forme narrative, et ce, au moyen de deux modalités grammaticales :

- i. les termes du légendaire peuvent prendre la fonction d'un sujet grammatical commandant la conjugaison d'un verbe déclaratif comme dans les exemples suivants :

« [À propos du Loch Maree] Les légendes locales évoquent la présence de druides sur l'île dans les temps anciens et, autour de la chapelle du saint, les chênes, un de leurs arbres sacrés, sont soigneusement conservés. » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 784. (GB.ec.le.05)].

« On ne sait pas exactement pourquoi le chardon est devenu l'emblème floral de l'Écosse. La légende raconte que les Scots furent avertis de l'attaque imminente des envahisseurs danois lorsque ces derniers mirent le pied sur des chardons et crièrent de douleur ; grâce à ces cris, les Scots purent résister aux envahisseurs. Cet incident se serait renouvelé sur différents champs de bataille (à Luncarty en l'an 990, à Largs en 1263, par exemple). » [Guide Vert Écosse, 2007 : 33. (GV.ec.le.01)].

« [À propos de Floors Castle] La légende rapporte que, dans le parc du château, à l'endroit précis où Jacques II d'Écosse fut tué par un boulet de canon, pousse aujourd'hui un houx. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 171. (BV.ec.le.07)].

- ii. les termes du légendaire peuvent être intégrés à une proposition qui prend la fonction d'un modalisateur d'énoncé, comme dans les exemples suivants :

« [À propos de Aberdeen] Derrière la bibliothèque de Town House, immédiatement à droite de Chanonny Street, Don Street par laquelle on peut gagner, à 1500 mètres environs, l'**Auld Brig o'Don*** ou Bridge of Balgownie, construit au début du XIV^e siècle, en partie refait en 1605. Suivant une légende à laquelle Lord Byron fait allusion dans Don Juan (Chant X), le pont s'écroulera le jour où il sera traversé par le "fils unique d'une mère montant l'unique poulain d'une jument". » [Guide Bleu Écosse, 1994 : 732. (GB.ec.le.02)].

« [À propos des Highland Games] Les concours de danses sont surtout l'occasion pour les jeunes filles de montrer leur dextérité dans la plus célèbre d'entre elles : la danse des épées. Celle-ci aurait été créée, d'après la légende, à la suite d'une danse exécutée par Malcolm III, au-dessus de son épée et de celle d'un ennemi vaincu croisées sur le sol. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 75. (GV.ec.le.04)].

« [À propos de Culross] Si l'on en croit la légende, c'est ici que naît saint Kentigern (le saint Mungo de Glasgow) après que sa mère eut fui Traprain (Lothian). » [Guide Vert Écosse, 2007 : 281. (GV.ec.le.09)].

Le tableau ci-dessous rend compte de ces différents usages :

Selon/suivant/d'après la légende....			La légende raconte/rapporte/relate/dit/fait/prétend/veut/ attribue...*					
Selon...			raconte...	Rapporte...	relate...	Attribue...	évoque...	débute...
BV.ny.le.08	LP.ec.le.10	VO.ec.le.05	GV.ec.le.01	BV.ec.le.24	PF.ec.le.09	BV.ec.le.11	GB.ec.le.05	LR.ec.le.08
GV.ny.le.02	LP.ec.le.15	VO.ec.le.06	LR.ec.le.11	BV.ec.le.09				
LP.ny.le.01	LP.ec.le.16	GB.ec.le.03	PF.ec.le.14	BV.ec.le.07				
PF.ny.le.02	PF.ec.le.12	GB.ec.le.04	PF.ec.le.11					

PF.ny.le.03	LR.ec.le.09	GB.ec.le.06	PF.ec.le.10				
PF.ny.le.06	GV.ec.le.05	GB.ec.le.07	LP.ec.le.14				
BV.ec.le.05	GV.ec.le.08	GB.ec.le.08	LP.ec.le.04				
BV.ec.le.14	GV.ec.le.14		BV.ec.le.15				
BV.ec.le.17	VO.ec.le.02		BV.ec.le.10				
BV.ec.le.21	VO.ec.le.03		BV.ec.le.06				
LP.ec.le.03	VO.ec.le.04		BV.ny.le.06				

Suivant...	D'après...	Si l'on en croit...	veut...	fait...	dit...	prétend...	parle...
GB.ec.le.02	GV.ec.le.04	GV.ec.le.09	GV.ec.le.18	GV.ec.le.03	GB.ny.le.03	VO.ny.le.01	BV.ny.le.03
	LR.ec.le.04	BV.ny.le.02	GV.ec.le.06		PF.ny.le.01		
	PF.ec.le.06		LR.ec.le.05		BV.ny.le.01		
	BV.ec.le.16		LP.ec.le.06				
	BV.ec.le.12						
	GB.ny.le.06						
	BV.ny.le.13						

Tableau de la répartition des usages explicites des termes du légendaire qui gouvernent l'énonciation de la forme narrative

* Afin de produire ces catégories, les verbes ont ici été conjugués à la troisième personne du présent de l'indicatif bien que dans le texte d'origine leur temps et mode diffèrent parfois

On voit clairement que les termes du légendaire, ici, servent soit à prendre la fonction de sujet de l'énonciation, soit celle de modélisateur d'énoncé. Dans ces deux cas, ce n'est pas le guide qui prend en charge l'énonciation de la forme narrative, mais le légendaire. Autrement dit, le guide se désengage presque systématiquement du discours qu'il médiatise, du moins lorsque ce dernier est explicité. Il rapporte alors le discours d'un autre (l'autre étant le phénomène légendaire dans son ensemble). Cette mise en situation de deux énonciations différentes imbriquées l'une dans l'autre correspond précisément au principe du discours rapporté. En somme, on dira que dans la grande majorité des cas où la forme narrative est explicitée, c'est au moyen d'un discours rapporté qui fait parler le légendaire.

Dans les 9 % des cas restant, soit huit occurrences, les termes du légendaires ont diverses fonctions grammaticales. Comme le montre la liste de ces occurrences :

- i. [À propos de Bruce Canyon] A la tombée de la nuit, une douzaine de visiteurs partent, accompagnés, pour le canyon et visitent au clair de lune. On rejoint un endroit où sont disposés quelques bancs en bois, après avoir vu les plus beaux *hoodoos* (terme local pour désigner ces monolithes sculptés). Là, on a droit aux **légendes** des Indiens paiutes sur la Lune et le grand esprit Coyote, dont le pouvoir s'étendait sur toute la région. [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 243. (BV.ny.le.09)].
- ii. Il existe à **Pismo Beach** une légende célèbre : celle des palourdes grosses comme une assiettes. « *C'était il y a bien longtemps* », a-t-on l'habitude de vous répondre avec une nuance de nostalgie dans la voix si vous poser la question. [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 278. (BV.ny.le.11)].
- iii. [À propos du Charbon] Symbole de l'Écosse, on raconte qu'un groupe de guerriers écossais dormaient dans un champ lorsqu'ils furent réveillés par des cris venants du champ voisin. Des Anglais avaient tenté de les attaquer par surprise pendant la nuit, ignorant que le terrain était infesté de charbons sauvages.
Par reconnaissance pour avoir provoqué l'alerte, les Écossais auraient décidé à la suite de cette légende de faire du chardon leur symbole de défense. [Petit Futé Écosse, 2007 : 24. (PF.ec.le.03)].
- iv. [À propos du Loch Awe] Ce loch est le plus grand lac d'eau douce en Écosse. À son extrémité nord-ouest, là où il se fraye un chemin difficile entre les défilés des monts Ben Cruachan pour se

jeter dans le loch Etive par le col de Brander, son aspect est aussi sombre que son nom (*awe* signifie « terreur ») le laisse présager. Une légende circule au sujet de **Pass of Brander**, si étroit et escarpé qu'une vieille femme armée d'une simple faux aurait, dit-on, réussi à en défendre l'accès à toute une armée. [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 219. (BV.ec.le.13)].

- v. Près de là, avant l'embranchement pour Milton, un petit monument en bronze célèbre le lieu de naissance de Flora MacDONald. Les habitants de la région estiment cependant que le véritable héros de la légende de Charles Edouard Stuart est un certain Neil MacEachan, natif de Howbeg. Flora n'était sans doute pas la fervente jacobite que l'histoire se plaît à dépeindre, car son beau-père était commandant dans les troupes royales au moment du soulèvement de 1745. [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 249. (BV.ec.le.18)].
- vi. [À propos de Greyfriars Church] C'est ici que Robert Bruce a poignardé le Red Comyn, son rival pour la Couronne, qui l'avait trahi au profit des Anglais. Une excommunication s'ensuivit. La persévérance et l'ingéniosité de Bruce, traits caractéristiques du tempérament écossais, sont illustrées par deux légendes. La première raconte qu'au moment de sa fuite, Bruce aurait enfourché son cheval à l'envers pour faire croire à ses poursuivants qu'il allait dans la direction opposée. L'autre légende relate que Robert Bruce, démoralisé, se cacha un jour dans une grotte. Il y remarqua une araignée qui, pour tisser sa toile à la perfection, dut s'y reprendre à sept fois. Cette anecdote lui redonna la force et le courage de continuer la lutte. [Petit Futé Écosse, 2007 : 151. (PF.ec.le.08)].
- vii. [À propos du Palace de Holyroodhouse] Et comme tout ici commence par une légende, on raconte que lors d'une chasse, le roi David 1er aperçut un cerf dont les bois enserraient une croix. Signe du ciel ? Il fit aussitôt ériger une abbaye à l'endroit même de sa vision. D'où le nom d'*Holyrood*, la sainte croix. Nous sommes alors au XII^e siècle, mais les premiers travaux du palais ne débiteront qu'à la fin du XV^e siècle, sous le règne de Jacques IV. [Le Routard Écosse, 2008 : 122. (LR.ec.le.06)].
- viii. [À propos des tapisseries de La Chasse à la Licorne du Cloisters Museum] Ces tapisseries révèlent une foule de détails sur les costumes et les plantes de l'époque. La légende de la licorne est riche en symboles : au-delà de la simple histoire de la chasse et de la capture de l'animal, on a souvent établi un parallèle avec la Passion du Christ. La première raconte le début de la chasse. Dans la deuxième, la licorne purifie l'eau qui a été empoisonnée par un serpent, c'est-à-dire Satan. Dans les troisièmes et quatrièmes scènes, les chasseurs tentent vainement de capturer la bête, invincible par l'homme. À la cinquième scène (très fragmentaire), la licorne vient reposer au pied d'une vierge ; elle se laisse apprivoiser et capturer comme le Christ qui, en apparence, renonça à sa nature divine pour se faire homme à travers la Vierge Marie. Dans la sixième, la licorne morte est ramenée au château et, dans la septième, on la voit ressuscitée, enchaînée sous un grenadier. [Guide Bleu New York, 2000 : 258. (GB.ny.le.04)].

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que dans tous ces cas, le légendaire est associé d'une façon ou d'une autre à une forme de discours rapporté. En effet, on trouve :

- a. du discours narrativisé : i. Le guide de voyage rapporte les paroles d'un prétendu accompagnateur (qui doit certainement prétendre raconter les légendes indiennes telles qu'elles lui ont été racontées). Le texte nous indique ici qu'il y a eu acte de parole par un locuteur secondaire, mais le contenu n'est pas décrit.
- b. du discours direct : ii.
- c. du discours indirect : iv., v., vi., vii., viii.
- d. et enfin, du discours indirect libre : iii.

Autrement dit, dans près de 100 % des cas des occurrences du légendaire au sens « forme narrative » et à usage explicite de cette forme, le guide se défait de la parole pour attribuer l'énoncé à un tiers, que ce tiers soit la légende même ou le peuple qui la fait circuler.

Quant aux cas restant, ceux qui se réfèrent aux termes du légendaire au sens de forme narrative populaire, mais sans expliciter cette forme, c'est-à-dire, aux usages anaphoriques, ils fonctionnent en partie sur le même principe. En effet, se référer à une légende, sans l'expliquer, cela présuppose qu'il existe une forme narrative populaire. C'est ce que l'on voit dans les exemples suivants :

« ***Calton Hill**, à l'extrémité orientale de Prince Street, offre le plus beau point de vue sur la ville, mais c'est sans doute **Arthur's Seat**, le vieux volcan de Queen's Park, qui reste l'endroit le plus étonnant d'Édimbourg. Comme beaucoup d'autres lieux en Grande-Bretagne, il tire son nom du légendaire (et peut-être même imaginaire) roi Arthur. Ce nom si galvaudé est pourtant justifié ici : en effet, Edimbourg a longtemps fait partie des royaumes des Britons avant de passer aux mains des Angles et des Scots.* » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 159-160. (BV.ec.la.05)].

« *Walter Scott a relancé, presque à lui seul, l'intérêt pour l'histoire et les légendes écossaises.* » [Lonely Planet Écosse, 2008 : 44. » (LP.ec.le.07)].

« Contes et légendes des Trossachs

Le folklore local comprend des créatures surnaturelles et aquatiques comme le taureau du loch Katrine et le cheval du loch Venachar. Un ministre d'Aberfoyle, le révérend Robert Kirk répertoria leurs secrets dans The Secret Commonwealth of Elfs, Fawns and Fairies (1691), après avoir séjourné longuement avec les fées. Un autre récit se rattache à la première tentative de navigation commerciale sur les eaux du loch Katrine : le vapeur Water Witch sombra, dit-on, sous le nombre de lutins et de monstres, et les galères à huit rames des Highlanders purent poursuivre leurs florissants trafics. » [Guide Vert Écosse, 2007 : 357. (GV.ec.le.11)].

Par ailleurs, on peut classer la totalité des énoncés légendaires à caractère narratif en six catégories. J'ai emprunté cinq de ces catégories à Roland Barthes et à son analyse des faits divers [Barthes, 1964]. Avant d'explicitier ce choix, je propose de présenter ces catégories. Lorsque Roland Barthes établit une typologie des faits divers, il en distingue deux grands ensembles : ceux qui mettent en évidence un rapport de causalité et ceux qui mettent en évidence un rapport de coïncidence entre deux faits. La causalité, pour qu'elle produise un fait digne d'être divers, se doit d'être bancale : « Chaque fois donc que l'on veut voir fonctionner à nu la causalité du fait divers, c'est une causalité légèrement aberrante que l'on rencontre. » [Barthes, 1964 : 196-197]. La fêlure s'obtient selon trois procédés possibles : la carence, la déviation et ce que Roland Barthes appelle la surprise par le nombre.

La carence désigne l'inexplicable (non du point de vue scientifique, mais du point de vue du sens commun) en ce sens que la relation entre les deux notations tarde à être mise au jour, ou bien ne l'est pas du tout. La déviation, quant à elle, joue sur les stéréotypes et les présupposés. Elle propose ainsi une cause inattendue à certains effets connus. Enfin, la surprise par le nombre se résume à la règle suivante : « petite cause, grand effet » et s'accompagne souvent du « miracle du détail », c'est-à-dire d'un détail prosaïque qui accentue la distance entre les causes et les effets.

Le second type de relations que peuvent entretenir les notations est désigné par Roland Barthes sous le terme de coïncidence. La coïncidence, c'est une rencontre dont le sens semble avoir prise sur le hasard. Il existe deux procédés de production de la coïncidence : la répétition et l'antithèse. La répétition, en ce qu'elle s'oppose au hasard, est signifiante. Quant à l'antithèse, elle consiste à rapprocher deux contenus qualitativement distants, voire opposés.

Ces catégories supposent que l'énoncé met en relation au moins deux faits. Elles définissent ainsi le rapport que l'énoncé établit entre ces deux faits. Elles permettent de classer presque la totalité des énoncés légendaires à caractère narratif, excepté, bien sûr, ceux qui ne reposent pas sur une construction binaire. Pour ce dernier cas, j'ai ajouté une dernière catégorie : celle du notable qui désigne simplement le caractère remarquable, au sens littéral, du fait rapporté.

En choisissant d'importer des catégories construites pour les faits divers, je ne cherche pas à nier la spécificité ni de ce type d'énoncé ni des énoncés légendaires à caractère narratif. Ce que je cherche à mettre en évidence, c'est une stratégie de discours qui prive l'énoncé d'un élément d'intelligibilité. Autrement dit, ces catégories classent les stratégies d'évitement d'explicitation du discours à l'œuvre dans les énoncés légendaires comme le montre le tableau suivant :

	Déviation	Carence	Surprise par le nombre	Antithèse	Répétition	Notable
Nombre d'individus	16	10	8	20	1	19

Tableau du classement des énoncés légendaires à caractère narratif (énoncés explicites)

Pour chacune de ces catégories, je souhaite donner un exemple.

a) la carence :

« Non loin se trouve le port **Brig o' Balgownie** que la ville doit à Robert Bruce. Selon la légende, le pont s'écroulera le jour où il sera traversé par le fils unique d'une mère montant l'unique poulain d'une jument. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 276. (BV.ec.le.21)].

Ici, on trouve deux « notations » : « le pont s'écroule », « il est traversé par le fils unique d'une mère montant l'unique poulain d'une jument ». Rien ne vient expliciter le rapport de cause à effet entre les deux faits bien que pourtant, ils soient liés.

b) la déviation :

« En 1871, une vache brisa une lanterne (c'est du moins ce que dit la légende) et provoqua un incendie gigantesque. » [Bibliothèque du voyageur New York, 2001 : 59. (BV.ny.le.01)].

On remarque qu'il existe ici deux « notations » : « la vache brise une lanterne » et « un incendie gigantesque ravage la ville ». Le rapport de causalité entre les deux faits semble incongru. On savait que Chicago avait été la victime d'un incendie destructeur. On était loin de s'imaginer que le coupable était une vache.

c) la surprise par le nombre :

« Selon l'une des plus vieilles légendes de New York, le premier gouverneur de la nouvelle colonie, Peter Minuit, acheta la totalité de l'île pour 60 guinées (\$24). » [Petit Futé New York, 2005 : 54. (PF.ny.le.02)].

Deux notations ici aussi : « Peter Minuit achète l'île de Mahnattan », « elle lui a coûté 24 dollars ». Le caractère remarquable de cette proposition vient du montant ridiculement faible que le gouverneur a donné en échange de ce qui est devenu une capitale culturelle mondiale.

d) l'antithèse :

« Selon la légende, les oies sauvages de l'île descendent en droite ligne des survivants du naufrage de l'Invincible Armada en 1588. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 239. (BV.ec.le.17)].

Deux notations : « il existe des oies sauvages sur l'île », « elles sont les descendantes des naufragés de l'Invincible Armada ». Ce qui étonne ici, c'est le caractère totalement antithétique de cette proposition : si l'on sait que les hommes descendent de l'animal, on est loin de s'imaginer que les animaux puissent à leur tour descendre de l'homme. En somme, le rapprochement de ces deux termes « oies » et « naufragés » crée un espace d'incompréhension qui rend la proposition remarquable précisément parce qu'elle est incongrue.

e) la répétition :

« Pardon ? Un mot que l'on prononce souvent lors de conversation avec les Écossais. Leur accent particulier ne tient pas uniquement au "r" qu'ils roulent, mais également à un phrasé fort éloigné de celui de nos méthodes d'anglais ! D'après une légende, urbaine cette fois-ci, un étranger venu apprendre l'anglais à Glasgow aurait découvert avec stupeur qu'il n'était guère compris en Angleterre... Et guère plus à Édimbourg ! Ne pas hésiter à demander à vos hôtes de se répéter, ils ne se comprennent pas toujours entre eux... » [Petit Futé Écosse, 2007 : 25. (PF.ec.le.06)].

« Un homme parle anglais », « il n'est jamais compris dans les pays anglophones ». C'est le fait que l'expérience de l'incompréhension se répète qui attribue à ce fait un caractère remarquable puisque la répétition permet d'évacuer la solution la plus simple : cet homme ne sait vraisemblablement pas parler anglais.

f) le notable :

« Selon la légende, c'est d'Arran que Robert Bruce aurait aperçu sur la côte de l'Ayrshire le feu lui signalant qu'il pouvait retourner sans risque sur le continent et lancer sa campagne contre les Anglais. » [Guide Voir Écosse, 2008 : 114. (VO.ec.le.04)].

Ici, l'énoncé légendaire ne repose pas sur deux notations, mais sur une seule : « c'est d'Arran que Robert Bruce aurait aperçu [...] ». Cette information semble remarquable en ce sens qu'elle est énoncée comme un détail signifiant.

D'une manière générale, le fait que l'on puisse classer la totalité de ces énoncés au moyen des catégories définies ci-dessus montre que l'énoncé légendaire à caractère narratif procède d'une stratégie de discours qui met en intrigue un événement légendaire. En somme, l'énoncé se manifeste pour dire l'événement en même temps qu'il produit le caractère remarquable de l'événement en procédant à une stratégie d'évitement d'explicitation des rapports de causalité ou de coïncidence ou encore en réalisant une stratégie de discours qui permet de dire le caractère remarquable de l'événement.

Par ailleurs, dans l'usage anaphorique se joue donc une forme de commentaire discret du légendaire. Il est appelé à la présence, mais pas épuisé. Quoi qu'il en soit, il existe par référence. En ce sens, l'usage anaphorique produit lui aussi de l'événement, bien que ce dernier ne soit pour ainsi dire « que » poétique.

En somme, on dira que le légendaire, en tant qu'il définit une forme narrative populaire, s'impose comme un objet hors du commun dans les guides de voyage généralistes, en ce sens qu'il crée de l'événement par et dans le discours. Le légendaire produit, en effet, de l'événement, toujours poétique, parfois discursif.

SYNTHESE

J'ai distingué trois sens des termes du légendaire : celui de « notoriété », celui de « représentation issue d'une déformation de la réalité », et celui de « forme narrative populaire ». Cette distinction, bien que je la pense fondée, n'établit en aucun des catégories exclusives. En effet, il me semble que chacun de ces sens est présent à chaque emploi des termes du légendaire, comme le montre l'exemple suivant :

« **Calton Hill**, à l'extrémité orientale de Prince Street, offre le plus beau point de vue sur la ville, »

mais c'est sans doute *Arthur's Seat*, le vieux volcan de Queen's Park, qui reste l'endroit le plus étonnant d'Édimbourg. Comme beaucoup d'autres lieux en Grande-Bretagne, il tire son nom du légendaire (et peut-être même imaginaire) roi Arthur. Ce nom si galvaudé est pourtant justifié ici : en effet, Edimbourg a longtemps fait partie des royaumes des Britons avant de passer aux mains des Angles et des Scots. » [Bibliothèque du voyageur Écosse, 2007 : 159-160. (BV.ec.la.05)].

Ici, il est en effet difficile de choisir entre ces trois sens. L'adjectif peut renvoyer à la notoriété du roi, tout comme au récit de la Table-ronde, ou encore à la déformation par la circulation. Il me semble que c'est bien au carrefour de ces trois sens que l'adjectif prend son sens. Cependant, l'un d'entre eux peut sembler plus prédominant. Il s'agit du sens de « forme narrative ».

Quoi qu'il en soit, on voit bien que le classement que j'ai proposé se fonde sur ce que j'ai considéré être le sens prédominant des termes du légendaire. Et en ce sens, les caractéristiques mises au jour au cours de l'analyse par rapport à chacune des catégories me semblent s'appliquer à l'ensemble du corpus.

Pour revenir à mes conclusions, il me semble que le légendaire s'impose en effet comme un objet hors du commun. En effet, l'analyse du légendaire lorsqu'il signifie « notoriété », a montré que le légendaire avait le pouvoir de *faire référence*. Il permet de constituer des univers culturels dans le cadre de la médiation touristique, positionnant ainsi l'énonciateur, et par conséquent, l'énonciataire. En outre, l'analyse du légendaire, lorsqu'il signifie « représentation issue d'une déformation de la réalité », a montré que le légendaire est l'enjeu d'un positionnement de l'énonciateur qui, le plus souvent, glorifie ou condamne cette représentation ; le légendaire devenant ainsi tour à tour créativité ou superstition. Enfin, l'analyse du légendaire lorsqu'il définit « une forme narrative populaire », a montré que le légendaire se constitue, plus généralement comme un événement discursif, et parfois poétique, lorsque le récit y est explicité.

Autrement dit, le légendaire est, de façon générale, un enjeu de l'énonciation : soit elle s'y affirme et devient normative (en produisant des univers culturels de référence, ou en émettant des jugements – vrai/faux, créatif/naïf, génie/superstition), soit elle s'en désolidarise et laisse place à une forme narrative énoncée par un tiers. À la fois neutralisé et singularisé, le légendaire se voit donc attribuer un statut original dans les guides de voyage généraliste. Ce statut, il me semble qu'il procède du « geste anecdotique » comme le donne à voir cette citation de Marie-Pascale Huglo :

« Illustrative, distrayante, curieuse ou triviale, l'anecdote s'affirme dans son insignifiance, mais cela ne veut pas dire qu'elle soit insignifiante pour autant. Le geste anecdotique qui consiste à isoler un petit événement tout en le greffant dans le corps de nos discours n'a, en l'occurrence, rien d'anodin. » [Huglo, 1997 : 4^{ème} de couverture].

Ainsi, pour reprendre la terminologie de l'auteur (que l'on ne discutera pas ici), le légendaire, dans les guides de voyage procède plus généralement et presque systématiquement d'une « économie de l'insignifiance ».

DOCUMENT 2 : ANALYSE DU TRAITEMENT DU MONSTRE DU LOCH NESS DANS LES GUIDES D'ÉCOSSE

J'ai souhaité analyser la façon dont les guides d'Écosse traitent un phénomène légendaire afin de voir s'il existait des points communs d'un guide à l'autre, points communs qui seraient dès lors le fait de la circulation du légendaire dans un cadre touristique. J'ai choisi le monstre du Loch Ness comme phénomène légendaire, car étant donné la notoriété de Nessie, le monstre est a priori traité par une grande partie des guides, et car, étant donné cette même notoriété, Nessie est un élément légendaire singulier.

Le monstre du Loch Ness est, en effet, déjà impliqué dans l'univers touristique : sont ainsi organisées de nombreuses excursions sur le loch, un centre d'exposition a été également créé (le Official loch Ness Exhibition dont le nom laisse supposer qu'il en existe d'autres qui seraient moins « officiels »). Bref, Nessie appartient déjà à l'univers touristique. Mon objectif est donc de voir comment cette spécificité du légendaire associé au Loch Ness est traitée : comprendre ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas afin de comprendre aussi dans quelle mesure l'implication dans un circuit touristique permet de maintenir la teneur légendaire de certains faits¹⁵⁹.

J'ai retenu cinq guides pour procéder à cette analyse. Il s'agit du Lonely Planet, du Routard, du Guide Bleu, du Guide Voir et du Guide Vert. Si j'ai choisi ces guides, c'est que ceux-là seulement ont traité la question du monstre de façon isolée. Je veux dire par là que ces guides ont choisi de dédier un espace spécifique au monstre et à son histoire, plutôt que de le mentionner sous une forme anecdotique entre deux autres informations. Je trouve ce choix intéressant dans la mesure où il attribue un certain statut au monstre différent de celui des autres phénomènes légendaires. C'est cette différence qui m'intéressera donc ici.

J'ai procédé à une analyse de discours de chacun des cinq textes. Étant donné la diversité des traitements éditoriaux, je n'ai pas systématisé l'analyse en fonction d'indicateurs spécifiques. J'ai, au contraire, cherché à comprendre les logiques singulières de chacun de ces textes. Dans le document qui suit, je présente donc de façon séparée l'analyse de ces textes. La conclusion, en fin de document, est conçue comme une synthèse des résultats obtenus dans le cadre de chaque analyse.

Avant de présenter les résultats de cette analyse, il convient de préciser que j'ai choisi ce corpus, non pas en partant d'une quelconque qualification par les guides (qui définiraient le contenu de leur discours comme légendaire) ; mais bien en posant a priori que le Loch Ness est un élément du légendaire. Cette remarque a son importance étant donné, comme on va le voir, la façon dont les guides qualifient – ou plutôt ne qualifient pas – le contenu de leur discours comme légendaires.

Notons enfin qu'on trouvera au début de chacune des cinq sous-parties de ce document (qui correspondent à l'analyse du traitement du monstre dans chacun des cinq guides retenus) l'extrait analysé.

¹⁵⁹ L'idée présupposée est que le légendaire procède d'un certain régime culturel qui serait celui de l'authentique et qui s'opposerait à celui du touristique. Cela nécessite sans aucun doute d'être précisé, mais ce n'est pas ici le lieu de le faire.

1. LONELY PLANET

ÉTRANGE SPECTACLE SUR LE LOCH NESS

Le folklore des Highlands regorge d'histoires de créatures étranges vivant dans les lochs et les cours d'eau, tel le *kelpie* (cheval aquatique) qui trompe les voyageurs mal avisés pour mieux les conduire à une issue fatale. Plus récente, l'allusion à un "monstre" remonte à un article publié dans l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933 sous le titre "Strange Spectacle on Loch Ness".

L'article narre l'aventure d'Aldie Mackay et de son époux, témoins de turbulences sur le loch : "La créature s'est ébrouée avant de plonger pendant une bonne minute ; son corps ressemblait à celui d'une baleine et l'eau écumait et bouillonnait comme dans un chaudron."

L'anecdote fut bientôt reprise par les journaux de Londres, déclenchant toute une série d'"apparitions" cette année-là, dont la rencontre faite sur la terre ferme le 22 juillet 1933 par des touristes, M. et Mme Spicer, rapportée cette fois encore l'*Inverness Courier* :

"C'était horrible, tout à fait effrayant. A moins de 500 m de nous ondulait une sorte de long cou, bientôt suivi d'un énorme corps massif. L'ensemble devait mesurer entre 7 et 9 m, d'une couleur gris foncé type éléphant. Il a traversé la route par-à-coups, mais nous ne pouvions pas voir ses membres. J'ai eu beau courir vers lui, il avait disparu dans le loch avant que j'arrive sur place. Dans l'eau, rien ne bougeait. Je suis un homme sensé, mais je suis prêt à jurer sous serment que nous avons vu la bête du Loch Ness. Je suis sûr que cette créature est un animal préhistorique."

La tentation était trop forte pour les journaux londoniens. En décembre 1933, le *Daily Mail* envoie sur place Marmaduke Wetherall, cinéaste et chasseur de gros gibier, chargé de traquer la bête. Il trouve très rapidement des empreintes de pas "reptiliennes" sur les bords du loch, qui se révéleront avoir été fabriquées grâce à un pied d'hippopotame naturalisé (sans doute un porte-parapluies pour l'anecdote). Puis, en avril 1934, paraît la célèbre photo d'un "monstre au long cou", prise par le colonel Kenneth Wilson, un chirurgien de Harley St, pourtant de bonne réputation. La presse se déchaîne. La suite de l'histoire, tout le monde la connaît.

Mais voilà qu'en 1994, le beau-fils de Wetherall, Christian Spurling, âgé de 90 ans, révèle que le fameux cliché de Nessie est le résultat d'un canular monté par son beau-père avec l'aide du bon docteur Wilson. Il y en a bien, aujourd'hui, pour affirmer que la révélation de Spurling est elle-même un canular. Et, ironie de l'histoire, le chercheur à l'origine de la révélation de la supercherie continue à croire mordicus en l'existence du monstre.

Canular ou pas, l'histoire la plus rocambolesque reste sans doute celle de cette mini-industrie touristique apparue sur les bords du Loch Ness autour d'un monstre fantasmagorique.

Extrait du Lonely Planet sur le monstre du Loch Ness [2008 : 332]

Cet extrait traitant du monstre du Loch Ness apparaît sous la forme d'un encadré dans le guide. Il porte le titre suivant : « Étrange spectacle sur le Loch Ness ». Le texte peut être considéré comme un texte de taille moyenne pour un encadré (un peu plus de 450 mots, soit près de 3000 signes). Il n'est accompagné d'aucun élément iconique.

Le texte peut être découpé en trois parties :

- une première partie qui annonce le sujet « monstre du Loch Ness » en le situant dans le folklore écossais (premier paragraphe) ;
- une seconde partie qui raconte l'histoire du monstre (du deuxième au sixième paragraphe) ;
- une troisième et dernière, composée d'une phrase seulement, est une partie conclusive qui revient sur l'appropriation et l'exploitation touristiques du loch et de son monstre (dernier paragraphe).

C'est la partie narrative qui est la plus importante puisqu'elle représente la très grande majorité du texte. Le récit associé au monstre que le guide propose est à plusieurs égards singulier.

Le texte raconte en effet l'histoire du monstre, mais du point de vue médiatique. Je m'explique : il fait remonter la première « allusion » au monstre à l'article de l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933, et plus précisément à l'article intitulé « Strange Spectacle on Loch Ness ». Or, selon la légende, les premières apparitions du monstre remonteraient à quelques siècles (saint Columba l'aurait vu en personne). Quoi qu'il en soit, c'est la naissance médiatique de Nessie qui intéresse ici le guide, à condition de préciser que celle-ci est confondue avec la naissance, pour ainsi dire, biologique du monstre.

Le texte cite l'article de l'*Inverness Courier*. Et à partir de là, se met en place une chronologie des faits qui repose sur des événements médiatiques. Voici comment on peut synthétiser les étapes narratives du récit :

1. L'allusion au monstre de l'*Inverness Courier* en mai 1933.
2. Le monstre est rencontré sur la terre ferme et non plus dans l'eau comme le rapporte, une fois encore l'*Inverness Courier* en juillet 1933.
3. En décembre 1933, le *Daily Mail* envoie un cinéaste chargé de traquer la bête.
4. En avril 1934, paraît la célèbre photo du monstre au long cou.
5. En 1994, on révèle que le cliché est un faux.

Ainsi, le récit est construit à partir d'une chronologie médiatique, c'est-à-dire d'une chronologie faite d'annonces médiatiques. *Le guide raconte donc ici l'histoire de la construction médiatique d'un phénomène légendaire.* Il faut également noter que cette construction médiatique s'accompagne d'un phénomène de contagion des idées qui semble avoir largement participé à la production du monstre, du moins, selon le guide. En effet, le premier témoignage dans l'*Inverness Courier* a « déclenché » une « série "d'apparitions" » qui ont à leur tour permis de produire des témoignages exploitables par les médias.

Par ailleurs, si l'on se concentre sur la progression narrative de la figure de « l'histoire » du monstre, on remarquera que le terme « légende » n'apparaît pas. On remarquera également que cette histoire est nommée de diverses façons : elle est d'abord « anecdote », puis elle devient événement médiatique pour s'avérer en fin de compte « canular », « fantasmagorie », « histoire rocambolesque ». C'est donc l'histoire d'un *canular médiatique* qui est ici racontée, l'histoire d'une *fausse tradition*, montée de toutes pièces par le système médiatique.

Et d'ailleurs, la légende est abordée comme un fait de l'histoire contemporaine (puisque'elle « commence » avec l'article de l'*Inverness Courier*). Elle n'est donc pas tout à fait folklorique. En effet, revenons sur le premier paragraphe de ce texte :

« Le folklore des Highlands regorge d'histoires de créatures étranges vivant dans les lochs et les cours d'eau, tel le kelpie (cheval aquatique) qui trompe les voyageurs mal avisés pour mieux les conduire à une issue fatale. Plus récente, l'allusion à un "monstre" remonte à un article publié dans l'*Inverness Courier* du 2 mai 1933 sous le titre "Strange Spectacle on Loch Ness". »

Le fait d'avoir commencé ce texte en se référant au folklore montre ainsi que le monstre tient de cette catégorie, mais l'imprécision du terme « allusion » montre aussi que le monstre ne devrait pas relever de la seule catégorie du folklore, que son histoire est d'une

nature plus complexe. En effet, le folklore est ici abordé comme un univers du monde intemporel, puisqu'il s'agit d'un monde naturel (loch, cours d'eau). Et lorsqu'on en vient à parler de Nessie, donc lorsqu'on entre dans le système médiatique contemporain, on n'est déjà plus dans le folklore, mais dans quelque chose de l'ordre de « l'allusion ».

Ainsi, ce texte raconte l'histoire de la construction médiatique de la figure du monstre, soit de ce qui apparaît comme une fausse tradition. Objet de croyance associé au contemporain (notamment au système médiatique ainsi qu'à celui de la contagion des idées qu'il engendrerait) et non à l'ancestral ou à l'intemporel, le monstre ne peut ainsi être tout à fait considéré comme un élément du folklore écossais. Et ce d'autant plus qu'il n'a cessé d'être investi par l'univers marchand du tourisme.

2. LE ROUTARD

LA NAISSANCE DE NESSIE

Le Loch Ness se révèle plus profond que la mer du Nord et maints secteurs de l'océan Atlantique (jusqu'à 230 m de profondeur) et il abriterait le fameux Nessie. Si les témoignages sur l'existence d'une grosse bête dans ces eaux datent du VII^e siècle, tout commence vraiment en 1934, lorsque le *Daily Mail* publie la photo du monstre prise par un certain M. Wilson. La publicité faite autour de l'événement attire les foules, désireuses elles aussi d'apercevoir la queue de *Nessie*. Le matériel le plus sophistiqué est utilisé (sonar, sous-marin de poche, etc.) pour prouver son existence. On sait maintenant que la photo du *Daily Mail* était une supercherie montée par cinq plaisantins, dont le dernier a révélé l'astuce en mourant (le "monstre" saisi par la photo était en fait un petit sous-marin mécanique doté d'une tête de serpent en plastique d'une quinzaine de centimètres), cela n'a néanmoins pas diminué le pouvoir d'attraction du lac et de son monstre.

SCIENCE ET LEGENDE

De nombreuses thèses ont continué à être élaborées, dont celle de l'ingénieur britannique, Robert P. Craig. Selon lui, les trois lacs "habités par des monstres" en Écosse, les lochs Ness, Morar et Tay, ont en commun d'être très profonds et d'être bordés de vieilles forêts de *Pinus sylvestris*. Il pense que les troncs de pins, tombant dans le lac, finissent par couler au fond, où règne une très forte pression : 25 kg/cm². Les composants du pin (résine, gaz phénique, etc.) protègent un temps le bois de l'éclatement, puis, en s'altérant, le bois et l'eau déclenchent l'apparition de gaz à l'intérieur du tronc, jusqu'à provoquer les bulles qui le remettent à flot. La remontée du tronc s'accompagne de "fuites de gaz" qui peuvent prendre l'apparence de véritables explosions de ballast provoquant ainsi une brutale apparition du « monstre ». Une fois vidé, le tronc, à nouveau plus lourd que l'eau, disparaît tout aussi vite au fond. Et maintenant, vous y croyez toujours ? Tout aussi technique, une autre thèse s'appuie sur la différence de température entre les masses d'air du lac et de l'eau, ce qui provoquerait une distorsion des objets en surface. À moins que ce ne soit tout simplement la vitalité d'un banc de saumon qui ne fasse bouillonner l'eau ?

LA SURVIE D'UN MYTHE

Et si, pour compléter toutes les thèses scientifiques tentant d'expliquer les soudaines "apparitions monstrueuses" dans le Loch Ness, on faisait simplement appel à notre bon sens. En effet, l'environnement même du loch s'avère hostile à la survie de toute reptile ou autre grand animal. D'abord parce que l'eau y est trop froide, ensuite parce que la chaîne alimentaire du lac est trop courte pour subvenir aux besoins d'un hypothétique monstre. Mais les mythes ont la vie dure et il faut bien plus que quelques théories fondées sur la simple raison pour décourager les nombreuses et coûteuses expéditions organisées chaque année pour repérer ce cher Nessie.

Extrait du guide du Routard portant sur le monstre du Loch Ness [2008 : 317-318]

Cet extrait se compose de trois éléments textuels. Deux paragraphes de texte normal et un paragraphe encadré. Chacun de ces éléments porte un titre. Ainsi les deux paragraphes de texte normal sont intitulés « La naissance de Nessie », pour le premier et « Science et légende » pour le second. Le paragraphe encadré porte, lui, le titre de « La survie d'un mythe ». Ces trois ensembles forment un tout puisqu'ils sont encadrés, pour ainsi dire, les uns dans les autres, dans l'espace de la page. La taille de ce texte est à peu près la même que celui du Lonely Planet (environs 500 mots et 3000 signes). Ici encore, aucun élément de nature iconique n'accompagne le texte.

Ce texte se divise en trois unités :

- Une partie portant sur le monstre et s'intéressant notamment à sa « naissance » (« La naissance de Nessie ») ;

- Une partie présentant quelques thèses scientifiques invalidant l'existence du monstre (« Science et légende ») ;
- Une partie qui condamne le phénomène de croyance engendré par le loch (« La survie d'un mythe »).

Dans la première partie portant sur le monstre, le guide brasse une histoire très rapide de la légende qui s'achève à notre époque. Ainsi, le guide commence en mentionnant les premiers témoignages (du VII^e siècle), puis poursuit avec la publication en 1934 dans le *Daily Mail* la prise de vue du monstre (qui a su fixer l'iconographie du monstre jusqu'à nos jours) ainsi que la révélation de la supercherie. Il conclut enfin sur le pouvoir d'attraction actuel du lac.

Dans cette chronologie très sommaire, tous les éléments n'ont pas le même poids. En effet, le guide qui mentionne les premières apparitions s'empresse d'ajouter :

« Si les témoignages sur l'existence d'une grosse bête dans ces eaux datent du VII^e siècle, tout commence vraiment en 1934, lorsque le Daily Mail publie la photo du monstre prise par un certain Mr Wilson. »

Comment comprendre que tout commence réellement en 1934 quand cela a commencé au VII^e siècle ? C'est qu'en réalité, le guide raconte, non pas l'histoire du monstre, mais l'histoire d'un canular. La moitié de ce texte met, d'ailleurs, en discussion la « véracité » du phénomène : d'abord en faisant appel aux scientifiques et à leurs techniques ; ensuite en décrivant le dispositif qui permet de prendre une « fausse » photo du monstre. Et le guide de conclure : « cela n'a néanmoins pas diminué le pouvoir d'attraction du lac et de son monstre ». Il rend ici un grand service aux sciences de l'information et de la communication en démontrant l'opérativité sociale, culturelle et surtout économique du symbolique ainsi que sa pérennité. Quoi qu'il en soit, on commence ici à voir s'opposer « construction médiatique » et « croyance » d'un côté, à « science et technique » de l'autre.

Dans la seconde unité textuelle, intitulé « Science et légende », cette opposition est instituée dès le titre, puis déclinée dans le texte. Le guide présente longuement la thèse de l'ingénieur britannique Robert P. Craig (celle des troncs qui remontent à la surface à la suite de fuite de gaz), puis plus brièvement deux autres thèses (celle de la différence entre les masses d'air du lac et de l'eau, et celle du banc de saumon). On voit se mettre en place toute une panoplie scientifique (ou d'ordre scientifique), avec des chiffres « compliqués » (« 25 kg/cm² »), des termes techniques (« pression », « masse », « gaz phénique »), des figures scientifiques comme celle de l'ingénieur britannique, et des mots très savants (« *Pinus sylberstris* »).

La puissance rhétorique de ce langage « scientifique » est travaillée frontalement puisqu'entre deux théories dites scientifiques, le guide apostrophe directement son lecteur pour lui demander : « Et maintenant, vous y croyez toujours ? ». Ainsi, cette panoplie aurait eu pour fonction de convaincre un certain lecteur crédule de sa propre stupidité et de l'incongruité de sa croyance afin qu'il la répudie au profit d'une thèse scientifique. On voit donc ici des représentations très fortes du pouvoir de la raison, de la science et même du langage : du point de vue de la science, la croyance serait un système de rapport au monde qui s'opposerait essentiellement à celui de la science, et qui devrait donc être contredit par le développement d'un langage proprement scientifique qui permettrait de dissiper les « malentendus ».

La troisième unité textuelle (« La survie d'un mythe ») poursuit dans cette voie, en faisant cette fois appel au « bon sens » :

« Et si, pour compléter toutes les thèses scientifiques tentant d'expliquer les soudaines "apparitions monstrueuses" dans le Loch Ness, on faisait simplement appel à notre bon sens. »

Le guide fournit alors une série d'arguments « de bon sens » visant à mettre en œuvre une logique de la démystification : l'environnement du loch est trop hostile pour qu'un reptile (ou tout autre animal de grande taille) puisse y vivre (cela suppose que l'iconographie circulante autour du monstre soit effectivement celle du monstre impossible) ; l'eau est trop froide ; mais aussi la chaîne alimentaire du lac serait trop courte pour subvenir aux besoins d'un animal de grande taille.

Ce passage conclut sur une dénonciation de la croyance liée au monstre, qui semble-t-il nécessite « bien plus que quelques théories scientifiques fondées sur la simple raison ». Et surtout, le guide dénonce une forme de fausse science qui s'applique à tenter de démontrer l'existence du monstre au moyen de « nombreuses et coûteuses expéditions organisées chaque année pour repérer ce chez Nessie ».

Ainsi, d'un côté il y aurait la croyance naïve (« vous y croyez toujours ? »), de l'autre la science, la technique, le bon sens et la raison éprouvés. La première serait le fait d'un manque de savoir, d'information ou de bon sens, quand la seconde serait le fruit du travail de la raison scientifique. Il s'agirait de deux systèmes opposés qui seraient liés par le fait que le second (celui de la rationalité) permet de délier et de rendre obsolète le premier (celui de la croyance).

Mais attention, les choses ne sont pas si simples : la pratique scientifique (des expéditions) peut elle aussi relever du système de la croyance. Ainsi, le guide fonde également un « bon » usage de la raison et un « mauvais » usage de la raison scientifique. Et plus généralement, ce n'est pas le système de la croyance qu'il dénonce, mais celui de la *croyance au monstre*. Nessie tout entier devient ainsi le lieu d'un débat et selon le Routard, tout ce qu'il engage doit être rejeté, parce que quoi qu'il en soit, Nessie est un canular.

Ici, le monstre n'est pas l'indice d'une forme de tradition ou de folklore. Il est le signe d'une forme de modernité dégénérée qui ne prend pas le temps de faire un « bon » usage de sa raison. Le légendaire s'impose donc comme un lieu du débat, un lieu discursif investi par un acteur socioculturel (le guide) dans un rapport nécessitant un positionnement (« j'y crois », « j'y crois pas »). *Le légendaire devient dès lors le lieu d'un positionnement socioculturel que soulève une problématique de la croyance.*

3. GUIDE BLEU

Nessie, le monstre du Loch Ness

La présence d'une "aqualis bestia" dans le Loch Ness fut, semble-t-il, signalée pour la première fois dans la biographie de saint Columba. Nessie fit ensuite d'autres apparitions qui, à partir de 1930, se multiplièrent, précisément, au moment où la rive N.-O. du loch fut creusée à la dynamite pour permettre la construction de l'A82. En 1933, sur une photographie, prise près d'Urquhart Castle, apparut au-dessus de l'eau un long cou terminé par une petite tête, très mobile, tandis que sur une autre, se dessinait une longue masse arrondie. On en déduisit que Nessie ressemblait à un plésiosaure et c'est sous cette forme que "le monstre" fut désormais représenté. À partir de 1970, les scientifiques s'emparèrent de l'affaire. Des plongeurs équipés de caméras électroniques se mirent à évoluer dans les eaux sombres et épaisses du loch. On utilisa le sonar. On fit tant de relevés que le fond du loch et ses rives furent bientôt connus, au centimètre près... On y trouva beaucoup de choses, on remarqua combien le loch était poissonneux et on étudia les espèces qui s'y trouvaient. Mais on n'a encore jamais relevé le moindre indice prouvant l'existence de Nessie : les mythes ont la vie dure.

Extrait du Guide Bleu portant sur le monstre du Loch Ness [1994 : 781]

Cet extrait est présenté dans le guide sous la forme d'un encadré. Il est intitulé « Nessie, le monstre du Loch Ness ». Il s'agit d'un texte bref (un peu plus de 200 mots et de 1200 signes). Et une fois encore, aucun élément de nature iconique n'accompagne le texte.

Le guide raconte ici l'histoire du monstre, de ses origines à nos jours, en la faisant commencer à l'époque de saint Columba. On ne trouve pas de rupture profonde entre le premier témoignage lié au saint et la médiatisation que le monstre connut au début du XX^e siècle :

« La présence d'une "aqualis bestia" dans le Loch Ness fut, semble-t-il, signalée pour la première fois dans la biographie de saint Columba. Nessie fit ensuite d'autres apparitions qui, à partir de 1930, se multiplièrent, précisément, au moment où la rive N.-O. du loch fut creusée à la dynamite pour permettre la construction de l'A82. »

Ces deux faits, celui du témoignage de saint Columba et celui de 1930, sont liés par le simple fait d'une histoire commune, celle de la bête. En effet, l'élément linguistique qui les associe est l'adverbe « ensuite », produisant, entre ces deux faits, un rapport simplement chronologique de continuité. Ainsi, le guide ne s'intéresse pas spécifiquement à la construction médiatique ou la médiatisation du monstre, contrairement au Lonely Planet et au Routard.

Par ailleurs, le guide revient sur la mémoire iconographique du monstre liée au cliché qu'il date de 1933 qui aurait fixé les représentations en circulation du monstre sous la forme d'un animal proche du plésiosaure (long cou, corps arrondi et longue).

Enfin, le guide s'intéresse particulièrement aux pratiques scientifiques liées au monstre qui apparurent dans les années soixante-dix pour conclure sur le fait qu'aucun scientifique n'a pu prouver l'existence du monstre. On retrouve ici le monstre engagé dans un débat (« le Loch Ness : vérité ou affabulation ? »). Dans ce débat, le Guide Bleu ne se positionne pas comme le Routard (soit comme le héraut de la « bonne » rationalité), mais comme un simple sceptique qui n'attendrait que la preuve pour y croire. Quoi qu'il en soit, le résultat est à peu

près le même : on retombe dans la logique d'un fait de croyance (celui lié au monstre) qui n'attend que son avènement scientifique pour pouvoir s'imposer comme fait.

Cette logique, on peut la mettre au jour notamment par l'analyse du signe de ponctuation ouvrant sur la dernière proposition de l'encadré. Le texte mentionne les expéditions scientifiques menées dans le loch pour trouver Nessie et conclue de la façon suivante :

« On y trouva beaucoup de choses, on remarqua combien le loch était poissonneux et on étudia les espèces qui s'y trouvaient. Mais on n'a encore jamais relevé le moindre indice prouvant l'existence de Nessie : les mythes ont la vie dure. »

Ces deux points sont vraisemblablement employés ici pour mettre en évidence une relation de cause ou de conséquence entre la proposition qu'ils ouvrent et celle qu'ils closent. Mais le lien logique est difficile à cerner si l'on se limite aux énoncés. En effet, comment le fait que l'on n'ait pas encore prouvé l'existence de Nessie peut constituer la cause ou la conséquence du fait que les mythes aient la vie dure ?

C'est qu'il existe une idée implicite qui n'est donc pas énoncée ici, mais simplement sous-entendue, et qui pourtant est nécessaire pour comprendre le lien de cause ou de conséquence introduit par la ponctuation. Cette idée, c'est celle de la circulation de la croyance au monstre : si la science n'a toujours pas prouvé l'existence de Nessie, *et que pourtant beaucoup de gens continuent d'y croire*, c'est que les mythes ont la vie dure.

4. GUIDE VOIR

LE MONSTRE DU LOCH NESS



Aperçu pour la première fois au VI^{ème} siècle par saint Columba, "Nessie" a suscité une curiosité mondiale depuis son apparition dans les années 1930 sur des photos ambiguës. Les enquêtes sérieuses sont souvent faussées par les mauvais plaisants, mais les recherches pas sonar ont donné des résultats énigmatiques. L'Official loch Ness Exhibition, à Drumnadrochit, présente au public des photos-témoins et les nombreuses hypothèses scientifiques avancées au fil des ans.

Extrait du guide Voir portant sur le monstre du Loch Ness [2008 : 149]

Ce texte se présente sous la forme d'un encadré. Il s'agit d'un texte court (70 mots pour moins de 500 signes) accompagné d'une photographie du monstre : la soi-disant photographie qui fut prise par Wilson au début des années trente.

Le texte se compose de trois phrases : la première porte sur les témoignages, la seconde sur les expéditions scientifiques et la dernière sur l'Official loch Ness Exhibition de Drumnadrochit. Ces phrases sont toutes construites sur des oppositions, ou du moins, des balancements :

« Aperçu pour la première fois au VI^{ème} siècle par saint Columba, "Nessie" a suscité une curiosité mondiale depuis son apparition dans les années 1930 sur des photos ambiguës. »

Ici, on voit s'opposer d'un côté l'aperception et le témoignage de saint Columba contre l'ambiguïté de photographie des années trente de l'autre. Quoi qu'il en soit, le guide ne dit pas que la photographie est un canular, mais que les photographies du loch sont ambiguës, donc interprétables selon au moins deux orientations distinctes.

« Les enquêtes sérieuses sont souvent faussées par les mauvais plaisants, mais les recherches pas sonar ont donné des résultats énigmatiques. »

Il semble que des « enquêtes sérieuses » soient menées, mais que celles-ci soient « souvent faussées par les mauvais plaisants ». Quoi qu'il en soit, on ne peut ni conclure en disant que le monstre existe, ni conclure qu'il n'existe pas, car le mystère reste entier : les recherches ayant donné « des résultats énigmatiques ».

« L'Official loch Ness Exhibition, à Drumnadrochit, présente au public des photos-témoins et les nombreuses hypothèses scientifiques avancées au fil des ans. »

Ce que l'on comprend ici, c'est que l'Official loch Ness Exhibition présente à la fois les théories scientifiques réfutant la thèse de l'existence d'un monstre, mais aussi les photos qui permettraient d'attester de l'existence de celui-ci.

Ainsi, le texte est construit selon un balancement qui prend bien soin d'éviter de se positionner sur la question du monstre. Et ce faisant, il démontre que le légendaire circule comme un objet ouvrant un débat qui porte sur la véracité des faits énoncés. Le Guide Voir construit ainsi un discours neutre dans le cadre d'un débat qu'il tente de neutraliser tout en le réitérant.

5. GUIDE VERT

NESSIE
C'est un moine qui vit ce monstre pour la première fois, au 8 ^{ème} s. En dépit de nombreuses expéditions, certaines lourdement équipées en sous-marins, hélicoptères et caméras sonars électroniques, le loch Ness n'a toujours pas révélé son secret, à savoir la véritable identité de Nessie. Cette tradition surprend peu venant d'un pays où le <i>kelpie</i> , ou cheval de mer, se retrouve communément dans les contes et légendes du passé. Les expositions sur le monstre du loch Ness à Drumnadrochit expliquent de façon claire l'histoire de Nessie. Et traduisent surtout la phénoménale utilisation mercantile de l'énigme.

Extrait du Guide Vert portant sur le monstre du Loch Ness [2007 : 426]

Ce texte constitue un encadré ayant pour titre « Nessie ». Il s'agit d'un texte court (100 mots que composent un plus peu de 600 signes) et n'est accompagné d'aucun élément de nature iconique.

Pour le guide, « Nessie » est le nom générique du phénomène mystérieux du loch :

« En dépit de nombreuses expéditions, certaines lourdement équipées en sous-marins, hélicoptères et caméras sonars électroniques, le loch Ness n'a toujours pas révélé son secret, à savoir la véritable identité de Nessie. »

Le guide ne remet pas en question l'idée d'un mystère du loch (d'un « secret » et plus loin d'une « énigme »), puisque le présupposé de cette phrase est que Nessie (en tant qu'il est mystère) existe bien, quelle que soit sa nature. Ainsi, le guide semble vouloir l'accepter, mais reste sceptique sur une éventuelle nature monstrueuse. Il parle ainsi de « véritable » identité. Quoi qu'il en soit, il s'agit du seul guide qui i) ne mentionne pas le rôle des médias dans la construction du légendaire, et ii) identifie Nessie comme un élément de tradition :

« Cette tradition surprend peu venant d'un pays où le kelpie, ou cheval de mer, se retrouve communément dans les contes et légendes du passé. »

En effet, le guide fait référence à un moine du VIII^e siècle qui, le premier, aurait vu le monstre, et s'arrête là pour ce qui est des témoignages. Aucune mention de la photographie truquée ni des témoins des années trente auxquels tous les autres se réfèrent. En revanche, contrairement à tous les autres textes cités, celui-ci qualifie frontalement Nessie comme un être de tradition qui s'inscrit dans un contexte traditionnel dense aux côtés d'une autre créature, le kelpie (ou cheval de mer), que font circuler les récits (contes et légendes).

Par ailleurs, le guide revient sur l'exploitation économique de Nessie en se référant au centre d'expositions de Drumnadrochit :

« Les expositions sur le monstre du loch Ness à Drumnadrochit expliquent de façon claire l'histoire de Nessie. Et traduisent surtout la phénoménale utilisation mercantile de l'énigme. »

Le guide considère que le monstre est devenu un prétexte pour la production économique, qu'il a été investi par les industries culturelles à des fins commerciales. Ainsi, le monstre se voit associé à tout un univers marchand. Il est dès lors impliqué dans le circuit de la productivité.

SYNTHESE

En conclusion, on remarquera d'abord à quel point le symbolique peut avoir une opérativité socioculturelle forte et structurante. En effet, ces textes mentionnent non seulement le travail de mise en tourisme du site du loch (avec la création du centre d'exposition et les expéditions en bateaux sur le loch), mais aussi la construction du loch comme objet d'étude scientifique (expédition, usage de sonar, ou encore élaboration de thèses scientifiques). Et ce n'est pas tout : ces textes mentionnent aussi tout le travail médiatique qui a accompagné le monstre depuis les années trente. Cela montre que le symbolique, s'il est saisi, peut engendrer de nouvelles pratiques (touristiques, scientifiques ou autres) et s'engager dans de nouveaux circuits (économiques, sociaux, médiatiques ou encore culturels).

Par ailleurs, on remarquera également que les faits sont racontés selon différentes versions. Pour ne prendre qu'un exemple, le premier témoignage lié au monstre remonte i) selon le Guide Voir, au VI^e siècle, ii) selon le Routard, au VII^e siècle, et iii) selon le Guide Vert au VIII^e siècle. Mais ce sont là des remarques qui, bien qu'elles soient intéressantes, ne portent pas directement sur l'analyse. Concentrons-nous donc sur l'étude qui a été menée et sur ses résultats.

La première chose à noter est le rapport ambigu que le légendaire entretient ici avec le scientifique. D'abord, le légendaire s'oppose au scientifique en ce qu'il est l'indice d'une croyance, donc d'un manque de raison ou de bon sens. Mais le légendaire est aussi, un lieu que la science peut investir. C'est ce que montrent toutes les allusions ou les références aux

expéditions et travaux de recherche portant sur le loch. L'investissement scientifique du loch est, des deux types de rapports entre science et légendaire, le plus récurrent dans ces extraits. Ainsi, ces textes associent la bête aux sciences et techniques de nos sociétés contemporaines.

Par ailleurs, ces textes associent également le monstre à la mise en tourisme du loch. On trouve, en effet, à trois reprises, des associations entre Nessie et le monde marchand qui semblent jouer en défaveur du monstre, puisqu'il est entré dans le circuit économique de la consommation. Le monstre s'institue comme un objet marchand, il devient un prétexte pour alimenter la machine économique.

En outre, ces textes reviennent principalement sur l'existence médiatique du monstre et non sur son histoire pré-médiatique, pour ainsi dire. Le monstre se voit alors défini comme le résultat d'une construction médiatique et Nessie est dès lors associée au système médiatique de la production d'information et de la construction d'événements qui rendent possible la contagion des idées à grande échelle.

Plus généralement, le monstre se trouve associé plus volontiers à des valeurs liées à la contemporanéité qu'à la tradition : science, médias, tourisme. Et ce qu'on remarque, c'est que les guides rechignent à qualifier l'histoire de ce Nessie (lié au scientifique, au médiatique et au touristique) de légendaire. C'est que toutes ces valeurs semblent s'opposer directement à celles que porte la tradition :

Contemporanéité	Tradition
Science	Savoir-faire / croyance
Mise en tourisme – économie	Gratuité de l'échange – culturel
Construction médiatique	Circulation populaire (oralité)
<i>Valeurs associées à la notion de contemporanéité et à celle de tradition</i>	

Ainsi, si la place du Loch Ness dans le folklore écossais ne semble pas aller véritablement de soi, c'est que le légendaire se présente ici sous la forme d'un objet d'actualité, c'est-à-dire d'un objet vivant, en partage et en usage. C'est donc parce qu'il n'est pas « silencieux », « oublié », « secret », « populaire », ou encore « naïf », (puisqu'il est « médiatique », « économique et touristique » et impliqué dans le « scientifique ») qu'il n'est pas reconnu comme un fait traditionnel, bien qu'issu d'une histoire longue puisant ses sources parmi les saints.

DOCUMENT 3 : ANALYSE DES INTRODUCTIONS DES GUIDES SPECIALISES

L'objectif de cette analyse est d'identifier la représentation du type de contrat de communication que les guides spécialisés dans le légendaire proposent à leurs lecteurs/voyageurs. L'introduction d'un guide apparaît comme un des lieux privilégiés pour procéder à une telle analyse dans la mesure où elle se propose de définir précisément le projet global de l'ouvrage. Mon intention est ainsi de comprendre la façon dont le guide représente le contrat de communication qu'il cherche à mettre en évidence dans son introduction. Pour ce faire, j'ai choisi de travailler selon trois axes. J'ai ainsi cherché à analyser :

- la représentation du lecteur/voyageur ;
- la représentation du guide lui-même ;
- et la représentation du territoire à visiter.

Il s'agissait d'identifier les relations qui sont données à lire à l'intérieur de chacune des introductions des guides spécialisés du corpus entre :

- le lecteur/voyageur et le guide (comme dispositif organisant une pratique de lecture et une pratique de visite) ;
- le lecteur/voyageur et le territoire ;
- le guide et le territoire.

Ainsi, je me suis intéressée plus particulièrement aux déictiques utilisés pour désigner le lecteur/voyageur et le guide, mais aussi aux termes employés pour désigner ces derniers ainsi que le territoire décrit. Par ailleurs, lorsque mes observations m'ont amenée à formuler des propositions que je n'étais pas en mesure de confirmer ou de réfuter sur la seule base des déictiques et des termes « synonymes », je suis allée chercher dans le texte des éléments permettant de trancher.

L'objectif de cette analyse n'est pas de comparer les guides entre eux, mais de comprendre les spécificités de chacune des introductions qui les présente afin de voir s'il existe des traits communs malgré les différences et les singularités.

1. L'INTRODUCTION DU GUIDE DES *SITES MYSTERIEUX ET LEGENDES DE NOS PROVINCES FRANÇAISES*

L'introduction de ce guide est brève comparée à celle des autres guides spécialisés : à peine plus d'une demie page. Elle se compose de quatre paragraphes :

- i. un paragraphe qui « donne le ton » du guide en esquissant l'espace qu'il donne à lire ;
- ii. un paragraphe qui explique l'organisation de l'ouvrage ;
- iii. un paragraphe qui en vente les atouts ;
- iv. et enfin, un paragraphe qui constitue une invitation à la lecture et/ou au voyage.

La représentation du lecteur/voyageur

Dans cette introduction, ce qui caractérise le lecteur/voyageur, c'est qu'il dispose d'un espace d'actions toujours à venir. En effet, si l'on procède à un relevé systématique des verbes

conjugués et qu'on les classe par temps, on se rendra compte que le futur est le temps dédié au lecteur/voyageur :

Passé	Présent de l'indicatif	Futur de l'indicatif
-	Est connue	Foulerez
	Oublie	Rencontrerez
	Est	Serez confrontés
	Se dévoile	Frôlerez
	Se double	Apprendrez
	Veut	Découvrirez
	Recèle	Aideront
	Est présenté	Découvrirez
	Sont placées	Serez
	Sont localisés	
	Répertorient	
	Réservent	
	Suivez	

Tableau répartissant les verbes conjugués par temps dans l'introduction du guide des Sites de nos provinces mystérieuses et légendaires

Remarquons d'abord que le seul mode de conjugaison des verbes de l'introduction du guide est celui de l'indicatif. Ensuite, presque la totalité des verbes au futur sont conjugués à la deuxième personne du pluriel, c'est-à-dire « vous » (excepté le verbe « aider »). Quant au présent, seul un verbe est conjugué à la deuxième personne du pluriel (il s'agit du verbe « suivre » dans l'expression « suivez le guide »). Autrement dit, le futur semble être le temps du « vous » et le « vous » trouve son lieu dans le temps et l'espace à venir du futur.

La représentation du guide

Le guide utilise plusieurs termes pour se désigner lui-même :

- « C'est cette France du merveilleux et de l'étrange que cet ouvrage veut vous faire découvrir »,
- « Le texte est présenté région par région, et les différentes localités y sont placées par ordre alphabétique »,
- « En fin de volume, des index répertorient les sites par départements »,
- « 12 thèmes pour couvrir cette insolite encyclopédie régionale »,
- « Suivez le guide ».

Le guide ne se représente donc pas au moyen d'une première personne du pluriel (« nous ») ou du singulier (« je »). Il choisit de se représenter lui-même sous une forme qui l'impliquerait moins du point de vue de l'énonciation, celle de la troisième personne du singulier (« il »).

Dans toute l'introduction, il n'existe d'ailleurs qu'un seul déictique à la troisième personne du singulier. Il s'agit du pronom « nos » que l'on rencontre dans l'extrait suivant : « Vous apprendrez que le sol de nos régions recèle encore des trésors à découvrir. » – usage qui fait certainement écho au titre même de l'ouvrage : *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*. En somme, si le guide établit une distance dans sa relation au lecteur/voyageur, il cherche en revanche à entretenir un rapport de proximité ou de connivence avec ce dernier en tant qu'il est français. Autrement dit, le guide ne choisit pas, comme terrain de sa relation au touriste, la pratique touristique elle-même (pratique de lecture

et pratique d'espace), mais l'intérêt culturel pour la France qu'il partage, en tant que patrie, avec celui-ci.

Par ailleurs, quand on observe attentivement les termes que le guide utilise dans cette introduction pour se désigner lui-même, on remarque qu'ils appartiennent pour la très grande majorité d'entre eux au champ lexico-sémantique de l'écrit et, plus précisément encore, du livre (« ouvrage », « texte », « volume », « encyclopédie »). Autrement dit, la rencontre qu'il propose avec cette France dont il parle est avant tout pensée pour être achevée à travers le texte et la lecture. On retrouve cette idée à différents endroits de l'introduction comme, par exemple, dans l'extrait suivant :

« Au fil des pages, vous foulerez des lieux inconnus, maudits ou sacrés, rencontrerez des êtres de légende, merveilleux ou terribles. Vous serez confrontés à des miracles, prodiges et faits extraordinaires. Vous frôlerez l'essence évanescence des fantômes et spectres, ou la présence inquiétante du Diable. »
[Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 7].

On remarque, dans cet extrait, un léger glissement de sens qui fait du lecteur un voyageur. En effet, les verbes employés entretiennent une imprécision sur le statut du lecteur. Leur usage métaphorique donne à penser que le lecteur sera actuellement en présence des objets décrits par le simple fait de la lecture : « vous foulerez », « rencontrerez », « serez confrontés », et « vous frôlerez ». Ces verbes engagent un rapport au corps en mouvement, différent de celui d'un corps en position de lecture attentif « au fil des pages ». Ainsi, il semble que le guide se propose, par le texte, au moment de sa lecture, de mettre en présence, métaphoriquement du moins, le lecteur (« vous ») et le territoire qu'il décrit (le nôtre).

En somme, le guide se représente avant tout comme un livre à lire et moins comme un dispositif d'aide à la pratique de visite. Il construit sa relation au touriste sur le terrain de la nationalité et de l'identité plus que sur celui de la pratique touristique (qu'il s'agisse de la pratique de lecture et/ou de celle d'espace). Le choix du terme « encyclopédie » le montre de même qu'il permet de définir plus précisément la façon dont le guide prétend avoir conçu son ouvrage, à savoir comme une sorte de compilation de notices ayant pour fonction de rendre compte d'un état de la connaissance sur un certain objet : celui de la France mystérieuse et légendaire.

La représentation du territoire

Quant au territoire, ce sont surtout trois aspects qui sont mis en évidence : la localité et l'identité, son caractère étrange et la portée de la circulation qui s'y rapporte (entre le connu et l'inconnu) comme on va le voir.

En effet, c'est ce qui apparaît quand l'on prélève les termes utilisés pour nommer l'espace et ses unités en général, ainsi que les adjectifs qui y sont associés. Le tableau suivant rend compte de ce prélèvement :

Noms	Nombre d'occurrences	Adjectifs
Régions	4	-
France	3	→ connue / méconnue
Lieux	3	→ inconnus, maudits, sacrés
Localités	2	-
Site	2	→ étrange, passionnant

Cités	1	→ légendaires
Départements	1	-
Pays	1	-
Sentiers	1	-
Sol	1	-
Territoire	1	→ français

Tableau des noms se rapportant à l'espace et aux adjectifs qualifiant les noms de cas échéant dans l'introduction du guide des Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises

Les substantifs servant à désigner des unités spatiales permettent de mettre en évidence le fait que le guide s'intéresse à l'espace avant tout dans sa dimension locale (4 occurrences de « régions » et 2 de « localités »). Par ailleurs, les adjectifs qui viennent qualifier les termes de l'espace peuvent être classés en trois catégories : celle de l'identité (française) qui vient confirmer l'importance de la dimension locale et identitaire, celle de l'étrange et celle d'une forme de dialectique entre le connu et l'inconnu.

En ce qui concerne la catégorie de l'étrange, on la rencontre tout au long de l'introduction. Et pour preuve, on trouvera dans le tableau ci-dessous la liste des termes qui composent le champ lexico-sémantique de cette catégorie que l'on a appelée « l'étrange » :

<i>Étrange(/Fantastique)</i>	
Insolite (*3)	Fée
Étrange (* 3)	Légende / légendaire
Merveilleux (* 2)	Lutin
Miracle (*2)	Maudit
Prodige (*2)	Mythe
Curieux	Sacré
Diable	Spectre
Extraordinaire	Terrible
Fantôme	Troublant

Tableau des termes appartenant au champ lexico-sémantique de l'étrange dans l'introduction du guide des Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

Cette catégorie de l'étrange, je l'ai nommée ainsi en m'inspirant du guide lui-même. On remarque en effet que trois adjectifs ont été substantivés dans cette introduction. Il s'agit des adjectifs suivants : « insolite », « merveilleux » et « étrange ». Ce procédé semble produire des sortes de nouvelles catégories socioculturelles prétendument identifiables et connues de tous (usage de l'article défini – « l'insolite », « le merveilleux » et « l'étrange »). Lorsqu'il décrit l'espace, le guide prétend donc se référer à ces univers socioculturels que j'ai choisi de rassembler sous le terme d'« étrange » pour plus de simplicité.

Quant à la représentation de la dispersion ou de la circulation des savoirs concernant cette France de l'étrange que le guide prétend décrire, elle prend forme à travers une dialectique du connu et de l'inconnu qui revient à plusieurs reprises tout au long de l'introduction comme le montre cette liste des termes composant le champ lexico-sémantique du connu et de l'inconnu :

Connu/inconnu
Oublié *2
Connu
Inconnu
Méconnu
Oubli

-
Découvrir (*5)
Découverte (*2)
Retrouver
Rencontrer
Dévoiler
Apprendre

Tableau des termes appartenant au champ lexico-sémantique du connu et de l'inconnu dans l'introduction du guide Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

J'ai choisi de diviser ce tableau en deux pour une raison. À l'intérieur du champ lexico-sémantique du connu et de l'inconnu, on peut en effet identifier un autre champ lexico-sémantique : celui de la découverte et de l'apprentissage. Avant d'interpréter la présence de ce champ à l'intérieur du champ plus général du connu et de l'inconnu, je souhaite revenir d'abord sur ce dernier.

D'une manière générale, on retrouve tout au long de l'introduction une opposition forte entre une France qui serait connue et une France qui serait inconnue, le guide cherchant à médiatiser la seconde. Ainsi, le premier paragraphe de l'introduction, celui qui donne à lire l'espace décrit par le guide, fonctionne principalement sur un système d'oppositions. La première phrase est là pour le prouver : il s'agit d'une proposition subordonnée introduite par la conjonction de subordination « si » servant ici à présenter deux faits dans leur simultanéité pour mieux insister sur leurs oppositions :

« Si la France est bien connue pour ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques, on oublie souvent qu'elle est aussi un pays où, au détour des sentiers, se dévoile souvent l'insolite, où l'Histoire officielle se double d'une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité ».
[Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises, 2006 : 7].

Ce qui est opposé en premier lieu, c'est la connaissance et l'oubli. En effet, l'opposition, du point de vue grammatical, porte sur les deux verbes « connaître » et « oublier ». Mais plus généralement, cette proposition construit tout un système d'oppositions. Ainsi, d'un côté il y a la « France » et « ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques », de l'autre, il y a « un pays » de « l'insolite » ; d'un côté, il y a « l'Histoire officielle » (avec une majuscule) et de l'autre, « une histoire parallèle et troublante ». On peut résumer l'ensemble de ces oppositions sous la forme du tableau suivant :

France « touristique »	France des Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises
Connaissance	Oubli

la France	un pays
ses richesses naturelles, artistiques, culturelles ou gastronomiques	l'insolite
L'Histoire officielle	une histoire parallèle et troublante, entre mythe et réalité

Tableau des oppositions produites par la première proposition de l'introduction du guide Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

On remarque d'abord que l'opposition entre connaissance et oubli est renforcée par l'usage des articles : définis dans le cas de ce que l'on a nommé la « France "touristique" » (« la France » et « l'Histoire officielle »), indéfinis dans celui de la France du guide (« un pays » et « une histoire parallèle [...] »). Dans le premier cas, l'article participe à la production d'une forme identifiable et identifiée, donc circonscrite, alors que dans le second cas, on insiste sur l'idée d'une indétermination de l'objet dont on parle.

Cette France inconnue de l'étrange et du local, le guide propose au lecteur de la découvrir grâce à lui. Autrement dit, le guide « promet » à son lecteur de participer à l'augmentation de son capital de savoir sur la France, l'étrange et le local.

2. L'INTRODUCTION DU GUIDE DU PARIS MYSTÉRIEUX

Le texte introductif de ce guide est présenté comme un avant-propos. Il est intitulé « Conseils au voyageur imprudent ». Le texte est long (quatorze pages) et il est illustré de quelques photos et d'images d'archives. Il se divise en huit parties.

- i. une introduction générale ;
- ii. une partie intitulée « Les métamorphoses du cercle » qui présente la structure interne concentrique de la capitale et revient sur l'histoire de sa création ;
- iii. une brève partie intitulée « Une toile aux cinq mille rues », qui dresse un portrait du réseau des rues parisiennes ;
- iv. une partie intitulée « Tout commence par des chansons » dans laquelle l'auteur explique au lecteur à la rigueur de la « flânerie » ;
- v. une autre partie intitulée « Les vraies vacances » qui propose des expériences de tourisme alternatif ;
- vi. une partie intitulée « Sous le regard des statues » qui propose au lecteur de partir en quête des statues parisiennes, toujours présentes ou disparues ;
- vii. une partie intitulée « Un homme dans la foule » qui invite le lecteur à se trouver une place parmi la foule parisienne ;
- viii. et une dernière partie intitulée « Les itinéraires du mystère » qui donne un avant-goût des itinéraires proposés par le guide, et prend le soin de présenter chacun des coauteurs de l'ouvrage.

La représentation du lecteur/voyageur

On remarque une présence constante du lecteur/voyageur à l'intérieur du texte convoqué, dans la très grande majorité des cas, au moyen de la deuxième personne du pluriel. Ainsi, plus de 80 verbes s'accordent à la deuxième personne du pluriel et plus généralement, on trouve dans cette introduction de nombreux pronoms associés au « vous », comme le montre le tableau suivant :

	« votre »	« vôtre »	« vos »	« vous »
Nombre d'occurrences	15	4	7	101
Total	127			

Tableau recensant les pronoms à la deuxième personne du pluriel dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux

Le guide implique ainsi directement son lecteur/voyageur à travers l'énonciation et, qui plus est, de façon constante. Par ailleurs, si l'on prélève les termes qui servent à désigner ce dernier à la troisième personne du pluriel ou du singulier, on remarque que le guide construit une figure du lecteur/voyageur à la fois comme lecteur et comme voyageur. La liste suivante rend compte de ces termes :

- « Voyageur imprudent »
- « Voyageur »
- « Parisiens »
- « Derniers "Parisiens de Paris" »
- « Pèlerin passionné »
- « Hypocrites lecteurs »

Ces termes révèlent plusieurs choses. D'abord, ils confirment que le lecteur/voyageur est appelé tour à tour « voyageur » et « lecteur ». Ainsi, comme je le notais ci-dessus, le guide s'adresse à lui, à la fois en tant que médiateur d'espace et en tant que dispositif de lecture. Par ailleurs, on remarque qu'à deux reprises, le guide parle du lecteur/voyageur comme d'un Parisien. Ainsi, ce guide s'adresse à des lecteurs/voyageurs dont la spécificité est d'être Parisiens. Cela ne signifie pas que ceux-ci sont nés dans la capitale, mais qu'ils y habitent ou cherchent à la découvrir comme le montre l'extrait suivant :

« Si vous sentez en vous monter la nostalgie de votre province, alors n'hésitez pas : entrez en spectateur dans une gare, ce grand tourbillon de l'absurde quotidien, et vous y contracterez à jamais le dégoût des voyages. » [Guide du Paris mystérieux, 1985 (1966) : 22].

Par ailleurs, le guide construit une figure de lecteur/voyageur à la fois « passionné » et « imprudent », c'est-à-dire qu'il représente celui-ci comme un aventurier. Enfin, on remarquera qu'il emploie un style lyrique. C'est ce que révèlent par exemple les expressions « pèlerin passionné », ou « derniers "Parisiens de Paris" » ou encore « hypocrites lecteurs ». On retrouve ces caractéristiques du style d'écriture quand le guide en vient à se représenter lui-même.

La représentation du guide

Le guide affirme sa présence de façon récurrente tout au long du texte en utilisant la première personne du pluriel, à savoir le « nous » et ses représentants comme le montre le tableau suivant :

	« notre »	« nos »	« nous »
Nombre d'occurrences	4	11	40
<i>Total</i>	55		

Tableau recensant les pronoms à la première personne du pluriel dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux

Il est ainsi présent dans toute l'introduction et s'adresse directement au lecteur/voyageur. Notons que l'usage des pronoms à la première personne du pluriel permet tantôt au guide de s'assimiler au lecteur/voyageur tantôt de se distancier de ce dernier comme le montre le tableau suivant :

« Nous » inclusif	« Nous » exclusif
« Notre mémoire »	« Nous avons cherché »
« Nous visiterons ensemble »	« Nos histoires »
« Nous nous égarerons »	« Nos manies »
« Nous reviendrons »	« Nos goûts »
« Nous ouvrirons »	« Nous avons réuni »
« Nous avons rencontré »	« Nous avons fait »
« Notre Paris »	« Nous aussi »
« Nos nouveaux boulevards »	« Nous vous invitons »
« Nous sommes »	« Nous vous guiderons »
« Nous avons apporté »	« Nous saurons vous apprendre »
« Avec nous »	« Nous avons dû »
« Nos légendes »	« Nous avons retracé »
« Nos superstitions »	« Nous avons choisi »
« Nos croyances »	« Nous avons constaté »
« Nos rencontres »	« Notre guide »
« Nous ne les voyons pas »	« Nous sommes-nous rencontrés »
« Nous mœurs »	« Notre maître »
« Nous surprendra »	« Avons-vous »
« Nous nous refusons »	« Nous ne le savons pas »
« Nous haussons »	« Nous être trouvé »
« Savons-nous »	
« Nous »	
« Il nous faut »	
« Nous reconnaître »	
« Nous devons »	
« Nous rendre »	
« Nous a laissées »	
« Nous dévoile »	
« Nous invite »	
« Nous conte »	

Tableau répertoriant et classant les usages (inclusif ou exclusif) des pronoms à la première personne du pluriel dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux

Ce tableau montre le guide cherche à la fois à établir un rapport de connivence avec le lecteur/voyageur et à la fois à asseoir et mettre en évidence sa différence. Le rapport de connivence se joue dans le fait que les auteurs du guide se reconnaissent tous comme Parisiens à l'instar de leurs lecteurs/voyageurs comme le montrent les extraits suivants :

« Nous sommes tous des paysans venus d'ailleurs, d'ici, de là, et nous avons apporté avec nous nos légendes, nos superstitions, nos croyances.

Et nos rencontres, à Paris, ne peuvent qu'en créer de nouvelles, inédites, évidentes, si évidentes que nous ne les voyons pas. L'ethnographe qui étudiera nos mœurs nous surprendra fort. Nous nous refusons à le croire, et nous haussons les épaules. Au fond, Parisiens, que savons-nous de nous ? Il nous faut beaucoup d'humilité pour nous reconnaître dans un miroir.

Vous marchez les yeux au sol, ou à hauteurs des signaux lumineux des carrefours. Vous en oubliez Paris. Levez les yeux ! Éveillez-vous en regardant les balcons et les jardins suspendus, la courbure bleue des toits de zinc et la couleur changeante du ciel. » [Guide du Paris mystérieux, 1985 (1966) : 15].

Ainsi, ce que le guide cherche à mettre en avant en utilisant les pronoms de la troisième personne du pluriel, c'est la proximité culturelle entre lui et le lecteur/voyageur auquel il s'adresse prétendument, à savoir leur identité parisienne. Quant au rapport de distanciation, il établit une frontière entre ceux qui ont écrit le guide et ceux qui le lisent comme le montre l'extrait suivant :

« Nous vous invitons au voyage horizontal. Nous vous guiderons dans le temps, confortablement assis dans la machine de Wells [...]. Traversés les miroirs, nous saurons vous apprendre à ne plus revenir sur vos pas. » [Guide du Paris mystérieux, 1985 (1966) : 13].

Ainsi, le guide joue sur un double rapport au lecteur/voyageur : d'un côté, il affirme que ce dernier lui ressemble puisqu'il est lui aussi Parisien ; de l'autre, il institue sa différence puisqu'il a procédé à des recherches pour permettre au dernier de découvrir ce que lui sait déjà. La liste des termes servant par ailleurs à désigner le guide confirme cette dernière idée :

- « Les auteurs de ce guide »
- « Chiffonniers de l'Histoire »
- « Glaneurs du passé »
- « Bons "Paysans de Paris" »
- « Livre » * 2
- « Bouteille »
- « Notre guide »

Le guide recourt volontiers à l'expression d'un pluriel ayant pour objectif de signifier le collectif d'auteurs qui a participé à l'élaboration du guide. Le « nous » et les pronoms qui lui correspondent, quand ils ont pour fonction d'exclure le lecteur/voyageur, cherchent à signifier que le guide est le fruit du travail d'une équipe soudée et solidaire.

Par ailleurs, on remarquera à propos de ces termes qui permettent au guide de se désigner lui-même sous une autre forme que celle de la première personne du pluriel, que le style est ici encore lyrique. Ainsi, les termes de « chiffonniers » et de « glaneurs » sont mobilisés dans un sens métaphorique, de même que celui de « bouteille » (le guide explique qu'il a mis le « ressac » parisien en bouteille invitant le lecteur/voyageur à déboucher cette dernière).

Enfin, on notera la fréquence des impératifs présents dans cette introduction. Le guide utilise en effet de nombreux impératifs à la deuxième personne du pluriel comme le montre le tableau suivant :

Impératifs		
Débouchez	Desserrez	Partez
Levez	Détournez-vous	Imitez
Éveillez-vous	Laissez	Prenez
Cherchez	Rentrez	Hésitez
Prenez	Couchez	Entrez
Ayez	Tirez	Croyez
Stationnez	Écoutez	---
Ouvrez	Imaginez	

Tableau recensant les impératifs à la deuxième personne du pluriel dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux

Le guide construit donc un rapport injonctif à son lecteur/voyageur qui renforce la différenciation entre l'énonciateur et le destinataire : d'un côté celui qui connaît les mystères parisiens et sait les voir ; de l'autre celui qui veut s'y voir initier. D'une manière générale d'ailleurs, le guide se représente lui-même comme une sorte d'éveilleur comme le montrent des expressions telles que :

« *La geôle la plus nue s'anime à des heures secrètes, toute la vie nocturne se réveille, se peuple de cauchemars et de rêves.* » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 12].

Ou bien :

« *Vous aurez, le lendemain matin, la surprise de vous réveiller ailleurs.* » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 20].

Ou encore :

« *Vous découvrirez une vie nouvelle, un nouveau réveil.* » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 20].

Ainsi, cette introduction montre que le guide s'attribue la mission d'un « éveilleur de conscience », d'un diseur de mystères et d'un initiateur de savoir-découvrir. L'objectif de ce guide, tel qu'il le définit lui-même, est clairement d'éveiller le lecteur en lui apprenant une nouvelle façon de voir Paris. C'est ce que révèle ce bref texte présent à la huitième page de l'ouvrage, avant l'avant-propos.

« "Paris est une sorte de puits perdu", écrivait Victor Hugo. "L'histoire de Paris a des couches d'alluvions, des alcôves de syringe, des spirales de labyrinthe. Disséquer cette ruine à fond semble impossible. Une cave nettoyée met à jour une cave obstruée. Sous le rez-de-chaussée il y a une crypte, plus bas que la crypte une caverne, plus avant que la caverne un sépulcre, au-dessus du sépulcre le gouffre. Le gouffre, c'est l'inconnu celtique." Aller en vagabond du côté de ce gouffre. Découvrir, au revers des lieux familiers, les "draperies noires et blanches" de l'étonnement. Dire l'insolite, le saugrenu, d'un très long, très surprenant rêve collectif. Telles sont les intentions de ce guide, tel est le but qu'il propose à ses lecteurs : descendre, pour le plaisir, l'escalier sans fin de tous les Paris. » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 8].

La représentation du territoire

Le guide représente le territoire à visiter, c'est-à-dire Paris, au moyen d'une accumulation de termes qui désignent différents types d'unités spatiales, parfois génériques (« rues », « jardins », « quais »), parfois spécifiques (« Les Halles », « Belleville », « Le Louvre ») comme le montre le tableau suivant qui recense l'ensemble de ces termes :

Paris		Type d'objet ou d'unité spatiale		Objet ou unité spatiale déterminée	
Paris	45	Rue(s)	7	Seine	7
Ville	13	Boulevards	5	Belleville	3
Cité(s)	4	Cimetière(s)	5	Enceinte des Fermiers généraux	3
Agglomération	1	Gare(s)	4	Centre	2
		Jardins	4	Enceinte bastionnée (de 1841)	2
		Places	3	Montmartre	2
		Ponts	3	Montparnasse	2
		Rives (droite et/ou gauche)	3	Nation	2
		Arrondissements	2	Père-Lachaise	2
		Bistro	2	Batignolles	1
		Carrefours	2	Bibliothèque de la Ville de Paris	1
		Hotel	2	Bicêtre	1
		Marchés aux Puces	2	Boulevard Raspail	1
		Quartier	2	Boulevard Saint Germain	1
		Remparts	2	Boulevard Saint Michel	1
		Allée	1	Canal Saint Martin	1
		Antiquaires	1	Charonne	1
		Avenues	1	Château de Sceaux	1
		Bars	1	[Ile de la] Cité	1
		Berges	1	Denfert-Rochereau	1
		Chapelles	1	Enceinte Charles V	1
		Collines	1	Enceinte Philippe Auguste	1
		Cours	1	Etoile	1
		Culs de sac	1	Grenelle	1
		Enceinte	1	Hôtel-Dieu	1
		« Fortifs »	1	Jardin du Luxembourg	1
		Faubourgs	1	La Chapelle	1
		Galeries d'art	1	La « Mouffe »	1
		Hameaux	1	La Villette	1
		Hôpitaux	1	Le Louvre	1
		Impasses	1	Les Gobelins	1
		Lieux	1	Les Halles	1
		Murailles	1	Maison de Balzac	1
		Passages	1	Marché aux fleurs	1
		Pays	1	Montreuil	1
		Quais	1	Musée de Cluny	1
		Routes	1	Musée de la ville	1
		Square	1	Neuilly	1
		Terrain vague	1	Notre-Dame	1
		Villas	1	Palais de Justice	1
		Voies	1	Passy	1
				Petite ceinture	1
				Place Maubert	1
				Place Victor Hugo	1
				Porte Dauphine	1
				Porte des Lilas	1
				Porte d'Orléans	1
				Porte de Vanves	1

			Préfecture de Police	1
			Rempart Louis XIII	1
			République	1
			Saint-Ouen	1
			Ternes	1
			Tranchée Henri II	1
			Vaugirard	1
			Vincennes	1

Tableau des noms se rapportant à l'espace parisien dans l'introduction du Guide du Paris mystérieux

Ce tableau permet de mettre en évidence le fait que le guide choisit de procéder à ce que l'on pourrait appeler une représentation kaléidoscopique de Paris. Il accumule ainsi une série de lieux (identifiés ou non) ou encore des fragments d'espace qui permettent de produire l'image d'un Paris aux nombreuses facettes. On remarquera par ailleurs la très forte fréquence du terme « Paris » comparé à celle du terme « ville » ou encore celle, nulle, du terme « capitale ». Ce chiffre montre que le guide entre dans Paris pour y chercher les spécificités et les singularités propres à la ville considérée comme une entité culturelle, et non comme unité administrative ou politique par exemple, ainsi que le montre par ailleurs la personnification que la ville subit tout au long de l'introduction (« Paris tourne... », « Paris a jeté ses vieux pots... », « Paris prend peur... », etc.).

En outre, on remarquera que, tout au long de l'introduction, Paris est associée à l'univers de la campagne et de la Province. On peut identifier deux types de rapports construits entre Paris et la campagne ou plus généralement la province : un rapport d'opposition et un rapport de similitude. Pour illustrer le premier, voici quelques extraits :

« Il faut avoir renoncé au monde, à la province, à ses arbres et à ses oiseaux pour accepter Paris. » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 12].

« Le provincial, à peine débarqué à Paris, se trouve en proie à mille associations, bienfaites ou malfaites, qui s'offrent à le sauver ou à le perdre. Paris donne le vertige par son anonymat. » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 22].

La métaphore agricole et la comparaison florale ci-dessus illustrent, quant à elles, le rapport de similitude construit par le guide entre Paris et la campagne. Voici deux autres extraits :

« Paris a sa faune et sa flore qu'ignore le voyageur. » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 12].

« En bons "paysans de Paris", nous avons fouillé l'humus frais, au gré de nos manies ou de nos goûts. » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 12].

Ainsi, ce rapport Paris/campagne est présent dans toute l'introduction. Il sert parfois à opposer les deux termes du rapport, parfois à les rapprocher. Ce jeu d'attraction/répulsion semble assez curieux. Afin de mieux le comprendre, essayons de voir à quoi renvoie la représentation de la campagne telle qu'elle est construite par l'introduction. Dans l'extrait que j'ai sélectionné pour conduire cette analyse, on remarque que l'univers de la campagne se rattache à des nombreuses choses.

La campagne est ainsi associée aux « dolmens », aux « menhirs », aux « sirènes », aux « korrigans », aux « dragons », aux « dames blanches », au « sabbat », ou encore, à la « faune [et la] flore insolites ». Plus généralement, elle est associée au rapport que les paysans

entretiennent avec ces objets. Elle est donc affaire de « mystère », de « légendes », de « superstitions », mais aussi de « croyances ». C'est cette campagne qui semble s'opposer à Paris :

« *On vous dira qu'il n'y a pas de mystère à Paris [...].* » [*Le Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 15].

Plus précisément, comme le suggère la présence des marqueurs grammaticaux du discours rapporté, et qui plus est sous forme impersonnelle (« on vous dira que »), cet extrait commence par affirmer que les gens pensent souvent que Paris et la campagne sont deux choses totalement différentes en ce sens que la campagne est gorgée de mystères, quand Paris en est vide. La présence du discours rapporté laisse supposer que l'énonciateur n'est pas d'accord avec cette proposition. Voilà qui se vérifie au début du paragraphe suivant :

« *Il faut laisser dire. Tous ces mystères sont sous vos pas.* » [*Le Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 15].

Autrement dit, la thèse de l'énonciateur est ici que Paris est semblable à la campagne en ce sens que Paris comme la campagne possèdent leurs mystères, leurs légendes, leurs superstitions et leurs croyances. Ainsi, l'enjeu du rapprochement Paris/campagne est celui de la définition d'un cadre de la tradition parisienne et du folklore parisien : Paris n'est pas la campagne et Paris a ses spécificités (bitumes, foules, anonymats, etc.) ; mais Paris est comme la campagne mystérieuse et Paris a son folklore qu'il faut savoir trouver.

« *Le paysan non plus ne sait pas quel est le passé du monument mégalithique qui encombre son champ ; il en a même souvent oublié la légende. Nous sommes tous des paysans venus d'ailleurs, d'ici, de là.* » [*Le Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 15].

Enfin on remarquera que dans ce guide se joue également une sorte de la dialectique de la connaissance et de l'oubli. Elle est elle aussi un pilier de la représentation de Paris, ou plutôt du Paris que le guide médiatise. Cette dialectique repose une idée forte présente dès la première page de l'introduction, à savoir que le mystère échappe à l'Histoire :

« *Le temple de l'Histoire est maçonné de livres : ils sont la sagesse d'une vie innombrable dont l'origine est notre mémoire. Ils ne cherchent pas à transgresser leurs devoirs. Au pied du temps, chiffonniers de l'Histoire, glaneurs du passé, nous avons cherché nos histoires ; en bons "paysans de Paris", nous avons fouillé l'humus frais, au gré de nos manies ou de nos goûts. Nous avons réuni nos trouvailles et nous en avons fait, nous aussi, ce livre.* » [*Le Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 15].

Il existe ainsi deux histoires : la première est une et institutionnelle (il s'agit de l'« Histoire ») ; la seconde est plurielle et personnelle (il s'agit de « nos histoires »). La grande Histoire ne s'intéresse pas à « nos » petites histoires qui sortent de ses prérogatives. Ainsi, « nos » petites histoires n'ont pas de lieu institutionnel qui assure leur transmission. Il faut savoir se faire « chiffonniers » ou « chasseur de champignons » pour mettre la main dessus. C'est que « nos » petites histoires tombent dans l'oubli.

« *Saviez-vous que les rois de France et les éléphants de Belleville empruntaient, à peu de choses près, le même itinéraire pour se rendre à la Seine ? Vous doutiez-vous que Victor Hugo, amoureux du Paris ancien, avait changé, sur les épreuves d'imprimerie des Misérables, les noms des rues de*

l'itinéraire de fuite de Jean Valjean et de Cosette, sans souci de la réalité ? Oubliez-vous que Balzac fut avant tout un citoyen de Paris ? » [Le Guide du Paris mystérieux, 1984 (1966) : 24].

Et le guide est là pour nous les rappeler, ou nous les apprendre, pour nous faire « découvrir » des « nouveaux quartiers », des « nouvelles vies », des « nouveaux réveils » ([*Le Guide du Paris mystérieux*, 1984 (1966) : 20]). En somme, le *Guide du Paris mystérieux* se propose de mettre en évidence la dimension rurale de la capitale française des années cinquante. Et pour faire découvrir cet aspect de la ville au lecteur/voyageur, il construit sa relation à ce dernier sur un rapport d'initiation aux mystères parisiens.

3. L'INTRODUCTION DU *GUIDE DE LA FRANCE MYTHOLOGIQUE*

L'introduction de ce guide représente un texte moyen (environ sept pages). Elle se divise en six parties séparées par une série de trois astérisques :

- i. définition de la mythologie française ;
- ii. justification des choix présidant à l'organisation de l'ouvrage et présentation du statut de spécialistes des auteurs ;
- iii. approche de trois thèmes transversaux dans l'ouvrage, chacun des thèmes illustrant un argument :
 - iii.a. *les personnages mythologiques* : il existe des récits mythologiques partout en France, et certains éléments de ces récits se retrouvent dans plusieurs localités (personnages ou motifs, notamment) ;
 - iii.b. *les fêtes mythologiques* : la mythologie française est un très vieil héritage culturel. Elle est constituée d'un ensemble de survivances celtiques (notamment) ayant été modifiées par l'histoire romaine puis chrétienne (notamment) pour parvenir jusqu'à nous.
 - iii.c. *les templiers* : l'histoire ne suffit pas toujours à épuiser le mystère de certaines légendes, et celles qui sont associées aux templiers en font partie ;
- vi. et enfin, une partie double présentant les influences disciplinaires de l'ouvrage ainsi que des informations pratiques d'ordre général (quel public de lecteur est concerné ?, quand et combien de temps partir ?, que fournit le guide ?, ou autre).

La représentation du lecteur/voyageur

Le lecteur/voyageur est présent à plusieurs reprises dans le texte. Il est ainsi quatre fois convoqué au moyen d'une deuxième personne du pluriel et désigné par ailleurs au moyen de noms comme le montrent les deux listes suivantes (la première recensant les déictiques à la deuxième personne du pluriel et la seconde, celle des noms employés pour désigner le lecteur/voyageur) :

- « Préparez-vous à quelques heures »,
- « Suivez les parcours »,
- « Aidez-vous des photographies et des cartes »,
- « Les promenades que vous êtes invités à suivre maintenant ».

- « Le lecteur »,
- « Le curieux »,
- « Le lecteur ».

Comparativement au *Guide du Paris mystérieux*, la présence du lecteur/voyageur est moins importante dans l'introduction. Cependant, on remarquera que le guide s'adresse directement à lui, et quand il le fait, c'est essentiellement de façon injonctive (sur quatre déictiques à la deuxième personne du pluriel trois renvoient à l'expression d'un impératif).

Par ailleurs, si l'on s'intéresse aux termes qui servent à désigner le lecteur/voyageur de façon débrayée, on verra que le terme de lecteur est employé deux fois et celui de curieux une fois. Autrement dit, le guide construit une figure du lecteur/voyageur avant tout comme lecteur et moins comme voyageur. En outre, ce lecteur se caractérise par sa curiosité.

Notons un fait étonnant : d'un côté le guide est injonctif et s'adresse directement au lecteur/voyageur et plus précisément à ce dernier en tant qu'il est voyageur (« préparez-vous », « suivez », « aidez-vous ») ; de l'autre, il cherche à établir un rapport distancié (débrayé) à celui-ci en tant que lecteur. En somme, le guide construit un rapport double à son lecteur/voyageur : quand il le reconnaît comme lecteur avant tout, il le convoque dans le texte de façon débrayée ; quand il le reconnaît comme voyageur avant tout, il le convoque dans le texte de façon embrayée et institue un rapport injonctif entre eux.

La représentation du guide

Quant au guide, il semble occuper une position ambiguë ou plus précisément pluriel. En effet, on observe quatre formes embrayées à la première personne du pluriel dont le statut peut être questionné. Il s'agit des formes suivantes :

- « Sans remonter jusqu'au paléolithique et aux cavernes peintes, rappelons que l'époque des mégalithes (menhirs et dolmens) est proche dans le temps (quelques millénaires seulement) »,
- « N'anticipons pas »,
- « La fête appelée Samain, fête des guerriers, et de mise en contact de notre monde avec l'autre monde »,
- « Notre mythologie se rattache en effet par mille liens à cette religion dominante ».

Dans ces quatre cas, et plus particulièrement dans les deux premiers, on pourrait penser que le guide se désigne lui-même au moyen de la première personne du pluriel. Cependant, il faut remarquer que les formulations impliquant la première personne du pluriel rappellent le style de l'écriture de recherche. Autrement dit, le guide utiliserait cette forme non pas pour s'impliquer dans le discours, mais pour définir un univers de discours : celui de la recherche scientifique.

Cette idée se trouve confirmée quand on observe que, tout au long du texte, le soin apporté au style argumentatif. On remarque en effet que le texte présente de nombreux connecteurs logiques, conjonction de coordination ou adverbess de liaison qui expriment des rapports logiques d'ordre argumentatif. Il en va ainsi, par exemple des rapports de cause, de conséquence, de restriction ou de concession que mettent en évidence les extraits suivants :

- cause :

*« De ce point de vue, le présent livre expose ce qu'est la mythologie française sur le terrain, **car** elle consiste, avant tout, en traditions vivantes, orales, notées aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles dans toute la France, souvent oubliées ensuite : départ des ruraux, mobilité de la population,*

influence de la télévision, rationalisme naïf de bien des décideurs sont certaines causes principales de ce déclin. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 18].

- conséquence :

*« Il paraît **donc** acquis que les anciens rituels celtiques n'ont pas été abolis, mais intégrés, par les Romains d'abord, par le christianisme ensuite, et qu'ils forment la base de l'étude des fêtes (héortologie) française. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 18].*

- Ou encore, restriction et concession :

*« La gloire du nom et de l'aventure de Mélusine remonte à deux récits, un long poème et un aussi long récit en prose, rédigés l'un et l'autre aux alentours de 1400. **Mais** l'histoire de Mélusine, **sinon** son nom, sont bien antérieurs à 1400. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 16].*

La présence de ces coordonnants révèle un souci du raisonnement logique par le discours. Par ailleurs, les idées sont étayées d'exemple comme il en va de l'extrait suivant :

« Il existe bien des raisons de penser que Gargantua est antérieur au XVI^{ème} siècle, car des noms proches du sien sont portés par les héros de récits médiévaux, et la toponymie enseigne que des villages du Moyen Age se sont appelés Gargantuas, Gorgontuas. En bien des régions, on dit que, par exemple, telle colline est la dépâture (la chute de boue) de la chaussure de Gargantua, et que la colline en face, de l'autre côté de la rivière, est issue de la boue de l'autre chaussure ; Gargantua aurait bu telle rivière, ou, inversement, l'a créée en urinant. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 16].

Ce dernier exemple illustre clairement la dimension argumentative de l'introduction du *Guide de la France mystérieuse*. Il se compose de trois unités logiques : l'idée (« Il existe bien des raisons de penser que Gargantua est antérieur au XVI^{ème} siècle. ») ; la preuve (« Car des noms proches du sien sont portés par les héros de récits médiévaux, et la toponymie enseigne que des villages du Moyen Age se sont appelés Gargantuas, Gorgontuas. ») ; et l'exemple (« En bien des régions, on dit que, par exemple, telle colline est la dépâture (la chute de boue) de la chaussure de Gargantua, et que la colline en face, de l'autre côté de la rivière, est issue de la boue de l'autre chaussure ; Gargantua aurait bu telle rivière, ou, inversement, l'a créée en urinant. »).

Par ailleurs, le guide convoque l'univers scientifique à plusieurs reprises. Il mentionne ainsi de nombreuses disciplines comme le montre l'extrait suivant :

« Accéder à toutes les portes mythiques relève de l'enquête transdisciplinaire : recherche bibliographique, étude de la toponymie, des calendriers, de la littérature, de l'art (peinture, architecture, arts populaires), ethnologie, sociologie. L'archéologie permet d'enrichir et d'approfondir le regard. L'histoire a tous temps été sollicitée pour expliquer ou étayer le fond mythique. La linguistique est susceptible de fournir des clés, parce que la pensée mythique s'élabore en grande partie à travers les mots, le langage du peuple. La géographie est elle aussi essentielle, car les légendes s'inscrivent dans un terrain bien particulier, où l'on s'aperçoit que légendes et traditions sur les êtres mythiques organisent le territoire. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 19].

Par ailleurs, on notera que le style se fait par moment « pédagogique » (on entendra ce dernier terme dans un sens très large) comme le montrent les extraits suivants :

« La mythologie étudie les personnages, les récits légendaires et merveilleux portés par des croyances, les traditions, les rites, les superstitions. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 13].

« Les saints céphalophores portent leur tête. [...] Les saints sauroctones tuent ou soumettent des dragons, tarasques, gargouilles ou autres monstres. Parfois ils convertissent l'animal. [...] Les saints thaumaturges [...] se livrent à des miracles, résurrections par exemple, constructions extraordinaires ». [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 17].

Le guide semble donc vouloir exploiter des termes complexes pour mieux les définir ce qui laisse supposer qu'il procède à une sorte de discours de vulgarisation scientifique. Autrement dit, il présupposerait une recherche en amont qu'il se proposerait de médiatiser pour les « curieux ». Quelle serait alors la thèse scientifique derrière le discours ? Au début de l'introduction, on peut lire :

« Souvent, quand on parle de mythes, on évoque spontanément la Grèce antique, Rome, l'Égypte ancienne... En somme, des religions disparues, et toujours celles des "autres". La mythologie française existe pourtant bien. Elle est née de la superposition des cultures au fil du temps. » [Le Guide de la France mythologique, 2007 : 13].

La thèse est donc celle que porte depuis sa création la Société de mythologie française (SMF), à savoir, celle de l'existence d'une mythologie proprement française. Le plan de l'introduction est d'ailleurs là pour soutenir cette thèse, et l'explicitier dans toute sa complexité (métissages et survivances culturelles, permanence de certains personnages et/ou motifs, etc.).

Par ailleurs, notons qu'il existe d'autres types de déictiques qui méritent notre attention. Il s'agit de ceux qui définissent le lieu et le temps de l'énonciation et qui sont rassemblés dans la liste suivante :

- « En somme, des religions disparues, et toujours celles des "autres" »,
- « Sans remonter jusqu'au paléolithique et aux cavernes peintes, rappelons que l'époque des mégalithes (menhirs et dolmens) est proche dans le temps (quelques millénaires seulement) ; plus tard, les Celtes (appelés "Gaulois" par ici) laissent une empreinte durable, les Romains une autre »,
- « Le lecteur découvrira donc un monde enchanté très récemment encore, si ce n'est toujours actuellement. »,
- « La fête appelée Samain, fête des guerriers, et de mise en contact de notre monde avec l'autre monde »
- « Les promenades que vous êtes invités à suivre maintenant ».

On peut en effet classer ces déictiques en plusieurs catégories : celle du temps (« proche [dans le temps] », « très récemment », « actuellement », « maintenant ») ; celle de l'espace (« ici ») ; et celle qu'on pourra appeler de la culture définie par l'espace et le temps en question (« autres », « l'autre »).

Il semblerait ainsi que l'énonciateur s'octroie une place singulière dans son discours. Il parle aujourd'hui (« actuellement »), depuis la France (« les Celtes (appelés "Gaulois" par ici) »), et surtout en tant que Français (« les autres »). Il signifie ainsi à la fois son appartenance culturelle et un engagement personnel dans la défense de la mythologie française, défense qui devient dès lors une *cause*. L'introduction est en ce sens un texte

complexe, entre vulgarisation scientifique et plaidoyer en faveur de la reconnaissance de la mythologie française. Et d'ailleurs ne traduit-il pas le triple statut du directeur de l'ouvrage et auteur de l'introduction, Bernard Sergent : chercheur en histoire et archéologie au sein du CNRS également engagé auprès de la SMF en tant que président chargé de diriger, au nom de la SMF, un guide de la France mythologique ?

Enfin, le guide, quand il ne se représente pas de façon embrayée, choisit de se désigner lui-même au moyen des termes suivants :

- « Le livre »,
- « Les textes »,
- « Le guide ».

On retrouve ici l'importance et la reconnaissance de la dimension écrite du guide déjà évoquée plus haut. On notera simplement le nom « textes » dont le pluriel renvoie au fait que le guide est le produit d'un collectif d'auteurs.

La représentation du territoire

Le territoire est essentiellement perçu comme un territoire naturel comme le montre la liste des noms utilisés pour le décrire, dans sa totalité ou par fragments :

France	7	Bord de mer	1
Régions	6	Château	1
Endroits	4	Département	1
Lieux	4	Églises	1
Rivière	4	Est	1
Territoire	3	Étang	1
Terroir	3	Nord	1
Campagne	2	Rivage	1
Colline	2	Rive	1
Villages	2	Sources	1
Villes	2	Terrain	1
Autoroutes	1	Zones	1

Tableau des noms se rapportant à l'espace parisien dans l'introduction du Guide de la France mythologique

On remarque une forte présence des espaces naturels (« rivière », « colline », « source », etc.). Par ailleurs, on notera également que le caractère traditionnel et rural du territoire décrit (occurrences nombreuses des termes de « terroir », « campagne » ou encore « villages » contre deux occurrences seulement renvoyant à la « ville »).

En somme, le territoire décrit est essentiellement représenté comme un espace naturel, le plus souvent rural et traditionnel. Il est pensé comme le marqueur d'une épaisseur historique profonde capable, si on la creuse, de livrer les secrets de la « mythologie française ».

Enfin, on notera qu'on retrouve ici encore la dialectique de l'oubli et de la connaissance qui s'accompagne de la thématique de la découverte et que l'on avait par ailleurs rencontrée dans les introductions des deux autres guides du corpus. Ainsi, on apprend que la mythologie « consiste, avant tout, en traditions vivantes, orales, notées aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles dans toute la France, souvent oubliées ensuite » [*Le Guide de la France*

mythologique, 2007 : 18]. Elle concerne des lieux « souvent quasi secrets » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 15] dont elle parvient à « retrouver les traces » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 14]. Cette culture, parce qu'elle est oubliée, doit être rappelée à la mémoire des individus. C'est ce que se propose de faire le guide en rendant possible une découverte de la mythologie française. Ainsi « chaque auteur ayant participé à ce livre a eu pour ambition de faire découvrir au lecteur les circuits ou parcours qu'il a sélectionnés dans sa propre région » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 14] et « les itinéraires proposés permettent de découvrir les traditions de chacune des régions concernées » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 14].

D'une manière générale, ce guide propose deux choses au moins. Il veut d'une part définir la mythologie française (une culture à la fois ancienne et vivante, locale et nationale, oubliée et marginale mais pas moins fondamentale selon lui). Et d'autre part, il veut faire la démonstration de la pertinence de cette catégorie culturelle qu'est la mythologie française. Comment comprendre sinon le choix du terme « terrain » pour désigner le territoire ainsi que la dernière phrase de l'introduction : « Les promenades que vous êtes invités à suivre maintenant constituent un florilège de la mythologie française, et invitent à la juger sur place » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 20] ?

SYNTHESE

Par souci de clarté, j'ai choisi de rassembler la plus grande partie de mes observations sous la forme du tableau synthétique suivant :

	<i>Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises</i>	<i>Guide du Paris mystérieux</i>	<i>Guide de la France mythologique</i>
Le lecteur/voyageur	- adresse directe (« vous ») - lecteur - voyageur en tant que lecteur - français	- adresse directe - Parisien - lecteur et voyageur - aventurier	- adresse directe - lecteur et voyageur - curieux
Le guide	- distancié (pas de « nous ») - ouvrage / compilation de notices - français	- impliqué (« nous ») - Parisien - éveilleur (initiateur) - collectif d'auteurs - ouvrage	- impliqué (« nous ») - Français - « mythologue » - vulgarisateur - ouvrage de médiation - collectif d'auteurs
Le territoire	- local - étrange - identité et culture françaises - oubli/connaissance	- représentation kaléidoscopique - Paris rural et folklorique - oubli/connaissance	- naturel - traditionnel - oubli/connaissance

Tableau synthétique rassemblant les principales observations de l'analyse portant sur les introductions des guides spécialisés du corpus

D'une manière générale, on remarque que les guides dits « spécialisés » se représentent volontiers en tant qu'ouvrages. Ils cherchent ainsi à mettre en évidence la pratique de la production de textes qu'ils ont achevée en vue de la production du guide. Par ailleurs, le déplacement dans l'espace n'est pas considéré comme une nécessité pour le voyage dès lors considéré du point de vue métaphorique.

Par ailleurs, ces trois guides donnent à voir leur territoire à partir d'une dialectique de la connaissance et de l'oubli : on aurait oublié les traditions, les auteurs de ces guides seraient

allés les retrouver pour nous, et nous les livreraient de sorte que l'on puisse les (re)connaître. Cette dialectique de l'oubli s'accompagne souvent de l'idée du secret : il faut savoir débusquer l'information pour l'identifier comme telle et apprécier le territoire légendaire décrit. Mais elle est s'accompagne également de l'idée de la découverte et de l'apprentissage. En somme, peu sont ceux qui connaissent ces territoires légendaires. Le guide en fait partie et le lecteur/voyageur aussi en fera partie après avoir lu l'ouvrage et pourquoi pas parcouru les espaces décrits. Le légendaire institue en ce sens une forme de rapport de connivence.

Ce rapport entre le guide et le lecteur/voyageur, on le retrouve par ailleurs dans le traitement de la dimension culturelle et identitaire des guides. En effet, ceux-ci s'adressent clairement à des habitants des territoires qu'ils décrivent (la France ou Paris) de même qu'ils se définissent eux-mêmes comme tels. Ils établissent alors un rapport de proximité entre eux et leurs lecteurs/voyageurs qui se joue dans l'idée d'une culture et d'une identité en partage. Le territoire devient alors le terrain de la reconnaissance et de la construction d'une culture et d'une identité.

DOCUMENT 4 : ANALYSE DES TEXTES DE MEDIATION DE L'ESPACE LEGENDAIRE DANS LES GUIDES SPECIALISES

L'objectif de cette analyse est de comprendre le rapport qui se joue, dans les guides spécialisés, entre l'ouvrage, l'espace et le légendaire. Il s'agit en somme de comprendre comment l'espace légendaire est médiatisé, du point de vue éditorial comme du point de vue poétique, en identifiant les stratégies de discours utilisées.

J'ai choisi de me concentrer sur deux aspects uniquement : le brayage et le discours rapporté. Avant de justifier ces choix, je souhaite rappeler ce que j'entends par brayage. C'est à Jacques Fontanille que j'emprunte la notion. Dans sa *Sémiotique du discours* [Fontanille, 2003 (1999)], l'auteur revient sur ces deux procès énonciatifs pour montrer que l'analyse de ce que l'on appelle l'embrayage ne peut aller sans une analyse du débrayage. C'est que l'énonciateur s'énonce à travers un jeu discursif, le brayage.

« L'embrayage a été en général défini comme un ensemble de rupture d'isotopies (ruptures spatiales, temporelles et actuelles), opposant le Je et le Il, le maintenant et l'alors, l'ici et l'ailleurs. Cette description est juste, mais ne cerne que les conséquences superficielles, et, pour tout dire, que les conséquences textuelles et morphologiques du débrayage. En outre, elle exploite une opération à valeur générale, la rupture d'isotopie, sans spécifier ce qu'il y a de spécifique dans le brayage, c'est-à-dire le changement de position de l'instance de discours. La "prise de position" étant considérée comme le premier acte de discours, instituant un "champ de présence", et le débrayage étant défini comme "changement de position", les diverses ruptures d'isotopies (actuelles, spatiales, temporelles, cognitives, affectives, etc.) associées au débrayage, apparaîtront alors comme des manifestations superficielles de l'opération de base. » [Fontanille, 2003 (1999) : 99].

Le brayage est donc un changement de position, c'est-à-dire un dé- ou un em-brayage par rapport à la situation, disons, initiale ou encore par rapport au « champ de présence ». C'est pourquoi il est fondamental d'aborder de front l'embrayage comme le débrayage afin d'étudier en profondeur la façon dont l'instance d'énonciation construit son discours et de comprendre les liens qu'elle entretient avec lui.

Si j'ai choisi de m'intéresser au brayage, c'est pour comprendre comment le guide négocie sa double nature d'ouvrage et d'outil de médiation mais aussi pour analyser la place qu'occupe le légendaire dans chacune de ces fonctions et éventuellement dans leur négociation.

Quant au discours rapporté, je m'y suis intéressée à partir du moment où j'ai remarqué qu'il pouvait s'agir d'une spécificité du dire légendaire. En effet, j'ai observé que les énoncés légendaires apparaissaient souvent comme des discours rapportés et j'ai donc souhaité comprendre plus précisément ce phénomène en faisant l'hypothèse qu'il est constitutif du légendaire des guides de voyage.

Pour chaque guide, j'ai isolé des fragments de texte traitant du légendaire. En fonction des spécificités éditoriales de chacun des trois guides, j'ai été amenée à choisir des fragments différents. Le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* ne décrit l'espace que sous la forme de listes. J'ai, en conséquence, choisi de prélever trois unités discursives traitant de l'espace à visiter. Le *Guide du Paris mystérieux* présente l'espace parisien selon deux

logiques : la logique de la liste (alphabétique) répertoriant le nom des rues et la logique du parcours. J'ai donc isolé un parcours et deux unités discursives issues de la « liste » des sites à visiter. Enfin, *Le Guide de la France mythologique* ne procède que par promenades. J'ai donc choisi de me concentrer sur l'une de ses promenades légendaires. Les résultats de mes analyses seront présentés, dans la suite du document, par guide.

1. SITES MYSTÉRIEUX ET LÉGENDAIRES DE NOS PROVINCES FRANÇAISES

Ce guide se compose de vingt et un chapitres correspondant à des aires géographico-administratives régionales, à une exception près, celle de la Normandie qui correspond à une aire géographico-culturelle. Ces chapitres se divisent eux-mêmes en sous-parties qui correspondent quant à elles aux départements français. Ces sous-parties sont composées de plusieurs unités textuelles qui décrivent à leur tour des lieux ou sites spécifiques. Autrement dit, l'information est administrée à partir de trois niveaux de titres (région, département, site). Aucune promenade n'est proposée (à l'instar du *Guide de la France mystérieuse*), et la présentation de l'information est soumise à la logique géographico-administrative ou géographico-culturelle (contrairement au *Guide du Paris mystérieux* dans lequel c'est l'ordre alphabétique des rues qui organise l'information dans l'espace de l'ouvrage).

Pour l'analyser, j'ai donc choisi de prendre en compte cette spécificité du guide qui se donne à lire comme une compilation de notices en étudiant précisément trois unités de texte et d'espace, c'est-à-dire trois paragraphes qui correspondent à trois sites ou trois formes narratives. J'ai sélectionné ces dernières en me fiant à la qualification légendaire du guide. Autrement dit, j'ai prélevé l'ensemble des textes qualifiés, au moyen d'un symbole, de légendaire (désignés plus précisément comme des « Histoires et cités légendaires ») et sur les 35 textes ainsi rassemblés, j'en ai isolé trois pour les soumettre à l'analyse.

J'ai choisi de traiter les deux questions du brayage et des discours rapportés de façon conjointe pour chacun de ces trois textes.

Embrayage et débrayage

Dans ce guide, chaque région est introduite au moyen d'une carte sur laquelle apparaissent les sites ou attractions que la suite du chapitre médiatise. Ces derniers se manifestent graphiquement au moyen d'un symbole (procédé qui a été étudié dans une autre analyse portant précisément sur les symboles dans les guides spécialisés). Ce que ces cartes mettent évidence, c'est le rapport que le texte entretient avec l'espace, ou encore, c'est le fait que le texte est là pour aider le lecteur/voyageur à déambuler dans l'espace de visite décrit. Le champ de présence du guide (si l'on considère en outre l'introduction analysée précédemment) est celui d'un ouvrage utilitaire à vocation touristique qui produit de l'information afin d'une part de médiatiser l'espace à visiter et d'autre part d'aider le lecteur/voyageur à naviguer dans le second.

Or, quand on observe attentivement les unités de textes (ou sites) présents dans l'ouvrage, on remarque que la dimension de la pratique spatiale de visite s'est perdue. Seul le second niveau de titre affiche un lien avec cette dernière en ce sens qu'il renvoie à une réalité d'ordre géographique. Le niveau suivant, quant à lui, évacue le plus souvent la dimension spatiale pour valoriser une autre dimension d'ordre narratif. Ainsi, si l'on trouve quelques titres portant sur des fragments d'espace (tels que « Le château des Mariaks » ou « Les fantômes de Brocéliande »), on observe surtout des titres proprement intrigants (tels que « Le

marais infernal », « L'heure hors du temps », ou « L'expérience interdite ») qui font plus penser à des titres de nouvelles ou récits fantastiques qu'à des noms de lieux.

Par ailleurs, on remarque qu'il n'existe aucun déictique qui permette de situer la situation d'énonciation. En outre, on observe que le texte prend les traits du discours narratif (usage du passé ou encore emploi de verbe signifiant une forme de narration, notamment du verbe « raconter »). En somme, le texte est débrayé en ce sens qu'il modifie le champ de présence du guide tel qu'il se manifeste dans l'introduction, dans l'organisation générale de l'ouvrage et dans l'utilisation des cartes, en le faisant passer d'un guide (touristique) à un ouvrage compilant des textes à caractère narratif.

Ces textes disent le caractère proprement mystérieux des espaces que le guide médiatise. Pour le montrer, je souhaite les présenter séparément en commençant par « Le marais infernal » :

« Le marais infernal »

On dit que parfois, à la nuit, en passant devant la cathédrale, on peut entendre d'étranges sons étouffés qui ressemblent à des grondements et des plaintes d'outre-tombe. C'est qu'il y a, sous la cathédrale, une sorte de marais infernal. En effet, selon la légende, le Kindelsbrunnen (un puits de la cathédrale) communique avec un lac souterrain de soufre et de bitume, auquel on pouvait également accéder en passant par un gouffre situé dans la cave d'une maison en face de la cathédrale. La tradition assure que personne ne peut explorer ce réseau souterrain sans y mourir infailliblement. On raconte qu'un soldat de Louis XIV voulut explorer cet "enfer". Il ne revient jamais. Deux jours durant, on l'entendit gémir atrocement, puis on l'entendit crier : "Au nom du Ciel, bouchez ce puits ! Et qu'aucun homme ne suive jamais mon exemple !". On obstrua l'entrée du gouffre et, depuis, plus personne ne sait où se trouve l'accès. » [Sites mystérieux et légendaire de nos provinces françaises, 2006 : 23-24]

Ce texte construit deux espaces distincts : celui de la surface de la terre et celui de ses entrailles. D'un côté, on trouve un espace habitable défini par des édifices du quotidien (la cathédrale et la maison située en face de la cathédrale) et de l'autre, un espace plus obscur fait d'un « réseau souterrain », d'un « lac souterrain », de « puits », de « gouffres » et de « marais ».

Ce second espace, c'est celui de l'incertain et de l'indéterminé : de cette « sorte de marais » émanent, en effet, « d'étranges sons » qui « ressemblent [seulement] à des grondements et des plaintes ». Quoi qu'il en soit, il semble que l'on y souffre et surtout que l'on n'en revienne jamais, de sorte que ceux de la surface ne savent pas ce qu'il s'y passe. Cet espace, c'est un « "enfer" », comme le dit le récit lui-même : il ne s'agit pas véritablement de l'enfer, mais seulement de quelque chose qui y ressemblerait.

On remarquera que, dans ce texte, les espaces sont, pour ainsi dire, spatialisés : en haut, l'humain ; en bas et dans les profondeurs, l'inhumain ou le non-humain. Dans ce récit, les espaces sont donc polarisés selon un principe d'opposition : d'un côté, l'espace habitable de la rationalité humaine ; de l'autre, l'espace incertain d'une rationalité autre et inconnue.

Si ces deux espaces ne se mélangeaient pas, il n'y aurait pas de légendaire. Car le légendaire, c'est précisément ce qui résulte de la rencontre de ces deux espaces. En effet, le récit s'ouvre sur les sons étranges qu'on entend s'échapper du monde souterrain, c'est-à-dire d'une émanation de ce monde dans le monde de surface, d'une émanation du monde obscur dans le monde habitable. Le second moment phare du récit, c'est celui qui raconte l'épisode du soldat qui se rendit dans le monde obscur, c'est-à-dire de l'épisode de l'intrusion d'un

élément du monde habitable dans le monde obscur et incertain. On nous raconte alors la souffrance de cet homme, sans en mentionner la cause. Quoi qu'il en soit, la légende se conclut sur l'obstruction de l'entrée du gouffre, c'est-à-dire sur la séparation irrévocable de ces deux espaces. Dès lors qu'ils ont été séparés et qu'aucun des deux ne suinte et ne s'initie dans l'autre, il n'y a plus de faits légendaires à narrer.

Ce que l'on voit ici, c'est donc que le discours légendaire construit des univers qu'il polarise. Ces univers sont régis par des logiques différentes et excluantes. Mais quand ces univers se rencontrent, alors le légendaire existe. C'est précisément ce que l'on retrouve dans les récits suivants :

« L'heure hors du temps »

On dit que, à l'heure maudite où la cloche de bronze de l'église Saint-Epvre, en vieille-ville, sonne un treizième coup, les gargouilles reviennent à la vie et s'arrachent de leur long sommeil de pierre, alors que les anciennes tavernes ressurgissent des brumes du passé. Les portes entre les mondes sont alors ouvertes et tout peut arriver. » [Sites mystérieux et légendaire de nos provinces françaises, 2006 : 245].

Ici, l'univers obscur est un univers qui s'ouvre sur et par le temps (et non l'espace) : celui de la treizième heure. Le récit oppose ainsi le passé et l'inerte au vivant du présent, et le légendaire naît de la rencontre rendue possible par cette heure hors du temps, qui fait basculer le quotidien dans l'extra-ordinaire. On retrouve cette idée dans l'extrait suivant :

« L'expérience interdite »

Non loin du Val d'Enfer, se voit la Roche de Beaumanière. Au bas de cette roche à demi effondrée se trouvait autrefois une maison, dont on disait qu'elle était construite sur un passage conduisant à un avant vertigineux, mais accessible par un escalier... de trois marches. Cet escalier aurait l'étonnante capacité, lorsqu'on l'emprunte la nuit du 29 au 30 avril, de superposer ses marches les unes aux autres, permettant ainsi la descente, jusqu'à un lieu mystérieux où se trouve un livre non moins mystérieux : le Livre des Morts et des Vivants. Selon la tradition, l'occupant de la maison n'a pas le droit de s'y rendre, sous peine de voir l'orifice à jamais obstrué. Un des occupants transgressa cette règle et tenta l'expérience interdite : le 30 avril 1653, à 5 heures du matin, la roche s'effondra en partie sur la maison, l'engloutissant. Tous les occupants furent ensevelis, de même que le troupeau qui paissait à côté. » [Sites mystérieux et légendaire de nos provinces françaises, 2006 : 365].

Ici aussi la question du temps est importante puisque le récit n'a qu'une nuit pour se réaliser, celle du 29 au 30 avril. Mais l'espace est aussi fondamental. On retrouve la polarisation rencontrée dans le récit du marais infernal, avec un monde de surface habitable et un monde obscur incertain. Et si le récit existe, c'est qu'un élément du monde de surface a franchi le seuil du monde obscur. C'est précisément cette intrusion, cette rencontre entre deux mondes qui fait naître le légendaire. Sans cette rencontre, cet énoncé n'est que superstition. Mais à partir du moment où le discours narre la rencontre de l'habitable et de l'incertain, le récit se fait légendaire. Autrement dit, il faut que quelque chose ait lieu pour que le légendaire existe et ce quelque chose, c'est le franchissement du seuil entre l'obscur et l'habitable.

En somme, ces trois textes à caractère narratif disent ce qu'on appellera le « mystérieux » en ce sens qu'ils rendent compte de la rencontre d'un ordre connu et d'un ordre inconnu de laquelle procéderait l'événement légendaire. Pour en revenir à la question du brayage, le guide se désengage, dans ces textes, de son activité de médiation de l'espace telle qu'elle est proposée dans l'introduction et telle qu'on la retrouve dans les cartes par

exemple, pour se faire « conteur » et médiatiser le territoire autre en l'abordant du point de vue des « imaginaires » ou plutôt des récits qui y circulent.

Discours rapportés

Dans tout le guide, on remarque que le texte à caractère narratif exploite volontiers le discours rapporté. On observe en effet de nombreux marqueurs de discours rapporté, qu'il s'agisse de verbes déclaratifs (« on dit que... », « on raconte que... », « la tradition assure que... ») ou d'adverbe d'attribution du discours (« selon la légende... » ou « selon la tradition... »).

On remarquera que toutes ces expressions se caractérisent par une forme impersonnelle, qu'il s'agisse du « on » impersonnel ou de « la tradition » et de « la légende » qui ne permettent pas d'identifier précisément celui qui a prononcé le discours rapporté par le guide. En comme, l'usage du discours rapporté permet de mettre en évidence l'idée d'une circulation pour ainsi dire anonyme des discours que le guide rassemble pour produire son propre texte. Il permet par ailleurs de pouvoir produire une somme d'énoncé sans que l'énonciateur ait à prendre en charge la responsabilité de cet énoncé. C'est ce que confirme l'usage du conditionnel dans la proposition suivante : « Cet escalier aurait l'étonnante capacité, [...] ».

Ainsi, d'une part, le discours rapporté permet de signifier la circulation dans le temps et dans l'espace des énoncés rapportés, et d'autre part il permet de dire sans prendre la responsabilité de la véracité de l'énoncé. Plus précisément encore, il permet de dire en énonçant du même coup l'incertitude d'un énoncé et donc de négocier, dans le discours, le rapport de l'énonciateur à l'énoncé rapporté.

Le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* procède à une médiation de l'espace « mystérieux » en mobilisant un style d'ordre narratif qui lui permet d'énoncer le mystère en construisant des apories par le discours. Cependant, la médiation n'est pas seulement narration. En effet, le guide exploite le discours indirect pour dire son rapport aux faits caractérisé par une forme d'incertitude ou de mise à distance. Par ailleurs, en mobilisant le discours rapporté, il s'inscrit lui-même dans une histoire du dire et de la circulation des discours à caractère traditionnel.

2. GUIDE DU PARIS MYSTÉRIEUX

Pour le *Guide du Paris mystérieux*, j'ai choisi de prélever les unités textuelles à analyser dans les deux parties de l'ouvrage : celle des itinéraires et celle de la médiation de l'espace organisée par ordre alphabétique (la plus importante). J'ai choisi une unité dans les itinéraires (il s'agit de l'itinéraire « Les sept stations de saint Denis ») et deux unités dans le reste de l'ouvrage (« Le métro, les arts et la littérature » et « La place des derniers soupirs ») car elles bien qu'elles procèdent d'une même représentation du légendaire, elles abordent le *discours* légendaire de deux façons différentes que je tenterai d'expliquer ici.

L'itinéraire : les sept stations de saint Denis

La première partie de médiation de l'espace dans le guide (pages 28 à 82) est composée d'itinéraires. Il en existe quatorze. La liste qui suit reprend leurs intitulés :

- Le Paris antique

- Les sept stations de saint Denis
- Les rois de France et les éléphants
- Le double Paris de Victor Hugo
- L'itinéraire d'une vie : Balzac
- Le parisien Claude-Nicolas Ledoux
- Sur les traces de Maldoror
- Les « traboules » de Paris
- À travers la semaine sanglante
- Fantômas à Paris
- Retour au modern style
- Écologie curieuse d'un quartier parisien
- Clefs pour Nadja
- André Hardellet : le dernier piéton de Paris ?

Tous ces itinéraires (excepté le dernier) s'accompagnent de cartes proposant des « stations » (c'est-à-dire des curiosités touristiques à rencontrer).

Cette rubrique du guide présentant les quatorze itinéraires s'intitule : « Les itinéraires du parisien mystérieux ». Il est important de comprendre ici la portée de l'adjectif « mystérieux » et du nom auquel il s'applique (le « parisien »). L'adjectif ne qualifie pas un quelconque caractère « ténébreux » ou « énigmatique » du voyageur, mais bien le voyageur en tant qu'il s'initie aux mystères parisiens. Autrement dit, le mystérieux est celui qui va vers le mystère et non qui en procède, et l'initiation aux mystères spécifiquement parisiens permettrait d'entrée dans la catégorie des parisiens.

Ces précisions faites, il convient maintenant de se concentrer plus précisément sur l'itinéraire que j'ai choisi d'étudier. Il s'agit de celui des « Sept stations de saint Denis ». Si je l'ai choisi, c'est qu'il porte sur la vie d'un saint et en ce sens s'inscrit dans la catégorie a priori du légendaire.

L'itinéraire est développé sur trois pages. L'une d'entre elles, la seconde, sert uniquement à représenter la carte qui accompagne l'itinéraire. Commençons par la carte. Sur cette dernière, on trouve plusieurs types d'informations. On y voit ainsi le tracé de la Seine et de certaines rues, mais aussi certains édifices célèbres comme le palais du Louvre, le Panthéon ou le Sacré-Cœur qui ne sont pas concernés par l'itinéraire proposé. Ainsi, ces informations servent à se repérer sur la carte et dans l'espace de la capitale.

Par ailleurs, comme toutes les autres cartes de cette rubrique, celle-ci présente une série de numéros allant de (1) à (8). Ces numéros ne définissent pas un quelconque ordre hiérarchique mais un ordre spatial et temporel. En effet, si l'on tente de joindre les numéros entre eux en allant du plus petit au plus grand, on obtient un véritable « itinéraire » découpés en étapes ou « stations ». Ces numéros découpent des unités spatiales comme le montrent les intitulés qui les accompagnent :

1. n° 25, rue Henri-Barbusse
2. carrefour des rues Cujas et Saint-Jacques
3. n° 46, rue Saint-Jacques
4. square Notre-Dame
5. carrefour de la rue de la Cité et du quai de Corse
6. n° 9, rue Yvonne-Le Tac
7. impasse Girardon

8. vers la basilique de Saint-Denis

Ainsi, ces numéros renvoient à des réalités physiques du territoire : des immeubles, des carrefours, ou encore des squares qui correspondent aux « Sept stations de saint Denis » (le dernier numéro renvoyant à la basilique du saint). Ces numéros, on les retrouve dans le texte : ils y apparaissent comme sur la carte, c'est-à-dire encerclés, de sorte que la lecture du texte permet de localiser directement sur la carte le lieu dont on parle et la légende de la carte d'identifier ce lieu.

Par ailleurs, dans le texte, les numéros apparaissent dans l'ordre croissant, du plus petit au plus grand. Il n'existe qu'un numéro par paragraphe (sauf pour le dernier qui traite des stations sept et huit). Autrement dit, le déroulé du texte correspond à celui de l'itinéraire proposé. Ou encore, en lisant le texte de façon cursive, on suit la chronologie de l'itinéraire. Et par ailleurs, le texte a été composé à partir des stations puisqu'à chaque paragraphe ne correspond qu'un numéro.

Le texte est présenté par un titre (« Les sept stations de saint Denis ») et est accompagné de deux illustrations (qui viennent s'ajouter à la carte). La première illustration donne à voir une sorte d'enseigne représentant le Christ au moment de sa crucifixion. Elle est accompagnée d'une légende : « Calvaise, plomb historié du XVe siècle trouvée au Pont-au-Change en 1856 ». La seconde illustration représente un saint décapité qui tente d'attraper sa propre tête (autrement dit, un saint céphalophore). Elle n'est accompagnée d'aucune légende.

Embrayage et débrayage

Pour présenter de façon plus lisible cette analyse, j'ai choisi de retranscrire ici le texte de l'itinéraire, en conservant toutes les formes typographiques présentes dans le guide. Les mots et expressions soulignées sont ceux qui produisent une forme d'embrayage :

« LES SEPT STATIONS DE SAINT DENIS »

Saint Denis a laissé son nom aux grandes artères qui coupent la ville, joignant la rive gauche à la rive droite. La vie de saint Denis elle-même fut une longue traversée de la ville, de Notre-Dame-des-Champs à Montmartre et au-delà, d'une rive à l'autre, d'une colline à l'autre, de l'apostolat au martyr.

C'est de l'ancienne chapelle de Notre-Dame-des-Champs (1), rue Henri-Barbusse (n° 25), que part notre pèlerinage. Ici, Denis, l'apôtre venu du Midi en compagnie de Rustique et d'Eleuthère pour évangéliser les habitants de Lutèce, aurait rassemblé hors la ville, dans une ancienne carrière, ses premiers fidèles. Une crypte fut par lui dédiée à Marie, et Notre-Dame-des-Vignes se serait alors appelée Notre-Dame-des-Champs. La tradition rapporte que cette crypte fut enclavée dans le prieuré des bénédictins qui occupèrent beaucoup plus tard les lieux, du Xe au XVI^e siècle. À cet endroit béni entre tous s'éleva, aux XVII^e siècle, l'actuel monastère du Carmel de l'Incarnation.

Denis avait décidé de se rapprocher de Lutèce. Il prit donc la rue Saint-Jacques et y fonda l'ancienne église Saint-Etienne-des-Grès, à l'emplacement de la Faculté de droit, à l'angle des rues Cujas et Saint-Jacques (2).

Traversant la rue Saint-Jacques, Denis s'arrêta pour la troisième fois et fonda l'ancienne église Saint-Benoît, à l'angle nord-est de la Sorbonne (3), en l'honneur du Dieu béni ou, comme l'on disait dans le savoureux langage ancien français : benoît. L'église qui succéda à ce premier oratoire se trouvait mal orientée : on en modifia l'architecture et elle fut appelée Saint-Benoît-la-Bétournée.

Appréhendé dans une carrière du faubourg Saint-Jacques, avec ses compagnons Rustique et Eleuthère, Denis se trouva prisonnier du préfet romain Sisinnius Fesceninus. Après avoir été soumis à

la question à l'extrémité amont de l'île de la Cité, il fut condamné à être décapité au sommet de Montmartre, devant le temps de Mercure, dieu païen qu'il s'était refusé à adorer. On éleva une petite chapelle, Saint-Denis-du-Pas, à l'endroit où Denis subit sa passio (4), mais certains ont justifié le nom de l'église en rappelant qu'il ne fallait qu'un pas pour se rendre de la cathédrale Notre-Dame au petit sanctuaire, situé à l'emplacement actuel du square Notre-Dame.

De la maison du préfet où il avait été torturé, Denis fut mené à la prison de Lutèce (carrefours de la rue de la Cité et du quai de Corse). À l'époque mérovingienne, un oratoire (5) marqué l'emplacement approximatif où le saint avait été emprisonné : on l'appela Saint-Denis-de-la-Chartre (du latin carcer, prison) et on y conservait dans la crypte les instruments qui avaient servi à martyriser Denis.

Les légionnaires chargés d'exécuter la sentence du préfet se montrèrent impatients mais zélés. Ils s'arrêtèrent en route et, dit la légende, décapitèrent le saint à mi-pente de la butte Montmartre. L'ancienne chapelle du Martyr (la chapelle inférieure), à l'emplacement de l'actuel n° 9 de la rue Yvonne-Le Tac (6), passe pour marquer le lieu de la décollation.

On sait que saint Denis réservait une surprise aux légionnaires romains : le saint se baissa pour ramasser sa tête et, continuant de gravir les pentes de la butte, lava son cou souillé à l'eau d'une source qui devint la fontaine Saint-Denis (7), impasse Girardon. Denis descendit ensuite le versant nord et parcourut six kilomètres, pour ployer enfin le genou et mourir au pied d'une sainte femme, Catulla, qui le fit inhumer. En ce lieu s'élevèrent tour à tour un oratoire dû à sainte Geneviève, une église construite sur les ordres de Dagobert et, enfin, l'actuelle basilique de Saint-Denis (8). » [Guide du Paris mystérieux, 2006 : 34-36].

Dans ce texte, l'énonciateur se positionne dans la ligne du temps : l'adjectif « actuel » y apparaît en effet quatre fois, chaque fois selon la même logique qui consiste à faciliter la localisation des édifices dont parle le guide et qui ont disparu ou se sont transformés. Ainsi, l'adjectif qualifie les lieux « actuels », c'est-à-dire ceux qui ont aujourd'hui pris la place des édifices dont parle le guide.

Il y a un autre adjectif employé fréquemment, il s'agit de l'adjectif « ancien ». Il apparaît six fois dans ce texte. Le statut de cet adjectif est ambigu : il sert en effet à qualifier la situation d'énonciation, mais par la négative. Ainsi, il ne permet pas d'identifier la situation d'énonciation autrement qu'en énonçant ce qu'elle n'est pas (ou plutôt le moment où elle n'est plus qui serait un moment contemporain de l'époque identifiée par le terme « ancien »), et en se positionnant dans un temps chronologique qui succède à ce moment « ancien ». Autrement dit, si ce terme peut être considéré ici comme un embrayeur, c'est parce qu'il permet de discriminer une certaine époque passée pour montrer sa différence d'avec elle. Quoiqu'il en soit, l'adjectif, en tant qu'embrayeur, travaille une forme d'ambiguïté.

Du point de vue spatial, l'énonciateur donne également des éléments ambigus. Il en va ainsi de l'adverbe « ici » (au début du second paragraphe) qui devrait a priori permettre de le localiser dans l'espace le lieu de l'énonciation. Or, cet adverbe, bien qu'il fasse généralement partie des indicateurs de l'embrayage a dans notre cas un statut curieux puisqu'il est fort peu vraisemblable que l'énonciateur parle depuis l'ancienne chapelle de Notre-Dame-des-Champs.

Cette ambiguïté énonciative, on la trouve en réalité dès la première phrase du texte : « Saint Denis a laissé son nom aux grandes artères qui coupent la ville, joignant la rive gauche à la rive droite. » La forme du présent qui caractérise le verbe « couper » peut être prise à la fois comme une forme embrayée et comme une forme débrayée : débrayée, elle signifierait que les artères en question coupent la ville *de façon générale* ; embrayée, elle signifierait que les artères en question coupent *aujourd'hui* la ville. Il me semble difficile de choisir entre ces deux

formes, et je pense qu'il serait vain de le faire. Il faut bien plutôt considérer cette ambiguïté pour elle-même, étant donné qu'on la retrouve à d'autres endroits du texte.

Ainsi, pour reprendre les termes de Jacques Fontanille, le « champ de présence » de l'énonciateur est ici ambigu : le discours est a priori débrayé, mais certains éléments que l'on qualifiera de « discrets », viennent remettre en question ce débrayage. L'énonciateur serait donc là pour dire l'histoire, en même temps qu'il dirait qu'il dit l'histoire. Autrement dit, l'énonciateur signifie dans ce texte son activité énonciative, mais de façon discrète. À certains moments, il se permet toutefois des remarques plus évidentes : c'est le cas de l'usage de l'adjectif « savoureux » dans la proposition « le savoureux langage ancien français ». Mais globalement, la situation d'énonciation n'est pas embrayée par le texte.

Ou plutôt, pour être plus précise, l'énonciateur reste discret sur sa fonction de « rapporteur de l'histoire », mais pas sur celle de « médiateur d'espace ». Si l'on regarde en effet les indices typographiques de ce texte, on se rend compte que l'usage de l'italique est une façon d'embrayer le discours. Ainsi, l'italique sert à signifier la présence du lieu auquel il s'applique dans l'espace de la carte comme lieu de station. C'est aussi la fonction des numéros qui vont de (1) à (8) et bien souvent des parenthèses ou de certaines appositions qui sont là pour redéfinir le lieu tel qu'il existe aujourd'hui comme dans l'exemple suivant : « De la maison du préfet où il avait été torturé, Denis fut mené à la prison de Lutèce (carrefours de la rue de la Cité et du quai de Corse). »

Ainsi, on dira que ce texte fonctionne sur deux logiques : celle de la médiation de l'histoire et celle de la médiation de l'espace. Le champ de présence identifie l'énonciateur comme médiateur d'histoire. Le premier changement de position qu'on observe dès le second paragraphe vient qualifier l'énonciateur comme médiateur d'espace. Dès lors, l'énonciateur devient une ressource du savoir historique qui a pour fonction de le médiatiser dans le cadre d'une pratique d'espace. Sa légitimité ne tient pas, comme dans le cas des guides généralistes, à son savoir-faire en vue de la médiation de l'espace, mais bien à son savoir (historique) qui rend possible une médiation de l'espace motivée.

Discours rapportés

Avant de poursuivre, il convient de préciser que si je parle ici d'« histoire », ce n'est pas au sens de récit, mais bien au sens scientifique. On voit en effet se mettre en place un discours caractérisé par le savoir : certaines parenthèses sont d'ailleurs là pour expliciter des énoncés en se référant à des formes de savoirs. C'est le cas de l'exemple suivant : « À l'époque mérovingienne, un oratoire (5) marqué l'emplacement approximatif où le saint avait été emprisonné : on l'appela Saint-Denis-de-la-Chartre (du latin carcer, prison) et on y conservait dans la crypte les instruments qui avaient servi à martyriser Denis. »

Par ailleurs, on remarquera que l'énonciateur évalue la vérité ou la fiabilité des discours qui composent sa médiation. Ainsi, à deux reprises, il emploie le conditionnel, marquant une certaine distance vis-à-vis de l'énoncé qu'il délivre : « Ici, Denis, l'apôtre venu du Midi en compagnie de Rustique et d'Eleuthère pour évangéliser les habitants de Lutèce, aurait rassemblé hors la ville, dans une ancienne carrière, ses premiers fidèles. » et « Une crypte fut par lui dédiée à Marie, et Notre-Dame-des-Vignes se serait alors appelée Notre-Dame-des-Champs. » Ces éléments me font dire que l'énonciateur s'emploie à dire le « vrai », qui plus est, du point de vue historique.

Plus généralement, on remarque que ce texte présente un jeu de discours singulier en ce sens qu'il se compose d'une somme de discours rapportés. Les deux extraits au conditionnel le montrent, mais ils ne sont pas les seules formes de discours rapportés que l'on peut observer dans ce texte. En voici la liste (les termes soulignés sont là pour signifier les indicateurs grammaticaux qui permettent d'identifier le discours rapporté) :

« C'est de l'ancienne chapelle de Notre-Dame-des-Champs (1), rue Henri-Barbusse (n° 25), que part notre pèlerinage. Ici, Denis, l'apôtre venu du Midi en compagnie de Rustique et d'Eleuthère pour évangéliser les habitants de Lutèce, aurait rassemblé hors la ville, dans une ancienne carrière, ses premiers fidèles. Une crypte fut par lui dédiée à Marie, et Notre-Dame-des-Vignes se serait alors appelée Notre-Dame-des-Champs. La tradition rapporte que cette crypte fut enclavée dans le prieuré des bénédictins qui occupèrent beaucoup plus tard les lieux, du X^e au XV^e siècle. »

« Traversant la rue Saint-Jacques, Denis s'arrêta pour la troisième fois et fonda l'ancienne église Saint-Benoît, à l'angle nord-est de la Sorbonne (3), en l'honneur du Dieu béni ou, comme l'on disait dans le savoureux langage ancien français : benoît. »

« On éleva une petite chapelle, Saint-Denis-du-Pas, à l'endroit où Denis subit sa passio (4), mais certains ont justifié le nom de l'église en rappelant qu'il ne fallait qu'un pas pour se rendre de la cathédrale Notre-Dame au petit sanctuaire, situé à l'emplacement actuel du square Notre-Dame. »

« Les légionnaires chargés d'exécuter la sentence du préfet se montrèrent impatients mais zélés. Ils s'arrêtèrent en route et, dit la légende, décapitèrent le saint à mi-pente de la butte Montmartre. L'ancienne chapelle du Martyr (la chapelle inférieure), à l'emplacement de l'actuel n° 9 de la rue Yvonne-Le Tac (6), passa pour marquer le lieu de la décollation.

On sait que saint Denis réservait une surprise aux légionnaires romains : le saint se baissa pour ramasser sa tête et, continuant de gravir les pentes de la butte, lava son cou souillé à l'eau d'une source qui devint la fontaine Saint-Denis (7), impassa Girardon. Denis descendit ensuite le versant nord et parcourut six kilomètres, pour ployer enfin le genou et mourir au pied d'une sainte femme, Catulla, qui le fit inhumer. »

On voit ici plusieurs formes de discours rapportés :

- la forme au conditionnel dont on a parlé plus haut qui constitue un *commentaire* d'un hypotexte présupposé ;
- la forme du *discours indirect* composée d'un sujet, d'un verbe déclaratif et d'un pronom relatif introduisant la proposition rapportée (« la tradition rapporte que... » ou « certains ont justifié le nom de l'église en rappelant que... » - ici se trouvent imbriquées deux formes de discours rapportés introduits par les verbes « justifier » et « rappeler » ; la deuxième proposition concerne une autre catégorie de discours rapportés -, ou encore « on sait que... » au sens de « on raconte que... »),
- la forme du *discours direct* composée d'un sujet et d'un verbe déclaratif servant à introduire une proposition (« comme l'on disait :... »),
- la forme du *discours narrativisé* composée d'un sujet et d'un verbe évoquant un acte de parole par un locuteur antérieur (« L'ancienne *chapelle* [...] passa pour marquer le lieu de la décollation » ainsi que « en rappelant que... »),
- la forme du discours indirect libre.

On voit se mettre en place un jeu d'énonciation singulier composé d'une somme de discours rapportés. Autrement dit, on voit se mettre en place un jeu de locuteurs mobilisés

par l'énonciateur pour formuler des énoncés qu'il ne souhaite pas prendre à sa charge et auxquels il souhaite attribuer les locuteurs « premiers ».

Ces locuteurs, si on en fait la liste, sont : « la tradition », « la légende », « certains », « on » à deux reprises, et trois locuteurs non-identifiés dans les trois cas qui suivent :

« C'est de l'ancienne chapelle de Notre-Dame-des-Champs (1), rue Henri-Barbusse (n° 25), que part notre pèlerinage. Ici, Denis, l'apôtre venu du Midi en compagnie de Rustique et d'Eleuthère pour évangéliser les habitants de Lutèce, aurait rassemblé hors la ville, dans une ancienne carrière, ses premiers fidèles.

« Une crypte fut par lui dédiée à Marie, et Notre-Dame-des-Vignes se serait alors appelée Notre-Dame-des-Champs. »

« L'ancienne chapelle du Martyr (la chapelle inférieure), à l'emplacement de l'actuel n° 9 de la rue Yvonne-Le Tac (6), passé pour marquer le lieu de la décollation. »

On remarquera qu'il s'agit de sujets de discours que l'on pourra qualifier d'indéterminés, ou encore de sources peu fiables. C'est-à-dire que l'énonciateur se défait de la parole au moment où celle-ci réalise des propositions non fiables. Il faut noter que malgré le peu de crédit que l'énonciateur accorde à ces propos, il choisit de les citer ou de les mentionner. Autrement dit, ce sont des informations qu'il juge importantes mais dont il ne veut pas être l'auteur étant donné leur manque de rigueur, de précision, de véracité ou de vérifiabilité. Ceci va dans le sens de la médiation d'un savoir (qui serait historique) avec la volonté de distinguer le « vérifié » du « non-vérifié » ou « non-vérifiable », le « prouvé » de l'« improuvé » ou de l'« improuvable ».

En conclusion, on dira que le guide se représente comme un médiateur de savoirs historiques avant d'être un médiateur d'espace. Le rapport au savoir qui s'y développe est d'une importance considérable pour comprendre le guide et son rapport au légendaire : bien qu'il soit énoncé, il n'est pas pris en charge par l'énonciateur. Celui-ci préfère le mettre dans la bouche d'un tiers indéterminé plutôt que de le prendre à son compte. Néanmoins, le légendaire est bien présent (puisque'il est une des raisons d'être du guide). Il faut donc creuser cette piste pour mieux comprendre la relation que le guide entretient avec le légendaire.

Le métro, les arts et la littérature

Cette unité (pp. 163-164) est constituée d'un texte court et n'est accompagnée d'aucune illustration. Le symbole accolé au titre dans la marge montre qu'il s'agit d'un texte traitant de l'« Histoire légendaire ». Pour plus de lisibilité, en voici une retranscription :

« Le métro, les arts et la littérature

Formé aux vieux contes et légendes surréalistes, Salvador Dali se montre insensible aux mythes modernes, lorsqu'il prétend : "L'homme de quarante ans qui prend le métro est un raté." Fulgence Bienvenüe, lui, ne s'y trompait pas, qui déclara : "En d'autres âges, l'apparition du métro aurait donné matière à une mythologie spéciale."*

*Cette mythologie existe et, depuis Robert Desnos, voyant dans le slogan Dubo, Dubon, Dubonnet une formule d'incarnation magique propre à chasser les démons**, le florilège du métro est richement fourni. Le cinéma devait s'en emparer : en 1938, Maurice Cam en faisait une de ses vedettes dans Métropolitain avec Albert Préjean et Ginette Leclerc ; après la Libération, Jacques Prévert et*

Marcel Carné voyaient en lui l'instrument du destin dans Les Portes de la nuit, film sur lequel tirèrent à boulets rouges des critiques qui, sans doute, circulaient en taxi...

Le Maître de l'Épouvante, l'illustre Fantômas, ne pouvait faire moins qu'utiliser le métro pour exécuter quelques-uns de ses épouvantables forfaits. Dans deux des trente-deux tomes écrits par Pierre Souvestre et Marcel Allain, le métro devient le complice du Génie du Crime, d'une manière qui en dit long sur sa moralité (Le Mort qui tue, et Fantômas rencontre l'amour).

Or il s'agit bien, précisément, de moralité : le métro a naturellement donné asile à nombre de déséquilibrés. Dans les années 1929-1930, des sadiques tailladaient les manteaux des voyageurs à coup de rasoir, et une mystérieuse "femme en noir" prélevait tous les soirs, vers 18 heures, sur ses compagnons de route, des gouttes de sang. »

* Cité par Roger-H. Guerrand : *Mémoire du métro*, Paris, 1961.

** R. Desnos : *Les Aventure du corsaire Sanglot*.

Dans ce texte, on voit se mettre en place un tout autre usage du discours rapporté. Dès le premier paragraphe, l'énonciateur rapporte de façon directe les propos de Salvador Dali et ceux de Fulgence Bienvenüe eux-mêmes cités par l'historien Roger-Henri Guerrand. Dans le second paragraphe, c'est au tour de Robert Desnos de voir ses propos rapportés au moyen d'un discours indirect libre authentifié au moyen d'une référence précise à l'auteur.

Ici commence à se mettre un système de discours rapportés dont l'objectif n'est plus seulement de travailler la scientificité de la proposition, mais également de définir un univers culturel. Le travail de la citation est à cet égard tout à fait révélateur, de même que celui de la référence qui concerne les troisième et quatrième paragraphes (cinéma et littérature). Le titre de cette unité textuelle n'en promettait pas moins.

Quoi qu'il en soit, le discours rapporté tient ici une fonction légèrement différente de celle qu'il tenait dans l'extrait précédant puisqu'il permet d'énoncer un système de valeurs culturelles mais aussi d'énoncer la rigueur de l'énonciateur (au moyen de la citation directe et des notes de bas de pages servant à révéler les sources). Ainsi, le discours rapporté, ou ce que l'on appellera plus généralement la citation, a une valeur scientifique essentielle, qu'il s'agisse de se désengager du discours pour mieux en assumer le caractère « invérifiable », ou pour l'appeler à soi comme valeur de référence.

Avant de passer à l'analyse du texte suivant, il convient de se questionner sur l'aspect « légendaire » de ce texte. Les quatre premiers paragraphes ne permettent pas vraiment de comprendre pourquoi cette unité textuelle s'est vue qualifiée comme « Histoire légendaire ». En revanche, le cinquième et dernier paragraphe, lui, fournit quelques indices. Ce paragraphe revient sur la fin des années vingt et sur quelques faits étranges qui marquent alors l'histoire du métro : des sadiques taillaient les manteaux des passagers, et une « femme en noir » pique les voyageurs pour prendre quelques gouttes de leur sang.

Ces deux « portraits » - somme toute effrayants – peints très rapidement par le guide nous plongent dans l'univers du « fantastique social ». On ne développera pas ici ce qu'est cette notion. On se contentera de dire que la teneur légendaire de cette unité textuelle réside tout entière dans ces deux esquisses relevant du fantastique social. Ce qui est étonnant, c'est que l'élément légendaire de cette unité textuelle n'est pas l'élément le plus important de l'unité. Il n'arrive qu'en dernier et ne représente à peine qu'un cinquième de l'unité. En ce sens, le légendaire semble marginal.

Il arrive en s'ajoutant aux informations « culturelles » délivrées par le guide. Autrement dit, il constitue une couche culturelle supplémentaire (le terme de culture n'a alors

plus tout à fait le même sens), en ce sens qu'il vient s'ajouter à l'histoire culturelle du métro, en tant qu'événement de la marge, toutefois. Poursuivons l'étude du légendaire dans le guide avec l'analyse d'une nouvelle unité textuelle.

La place des derniers soupirs

Cette unité textuelle a été associée à la place de l'Hôtel de ville de Paris (pp. 385-387). Elle est accompagnée du symbole de la catégorie de l'« Histoire légendaire », et se trouve illustrée au moyen d'une gravure de la place de Grève ayant pour légende « La place de Grève, avant la construction de l'Hôtel de Ville ».

« La place des derniers soupirs

Jusqu'au XIX^e siècle, la place de l'Hôtel-de-Ville s'est appelée place de Grève, à cause de sa situation sur le bord de la Seine. C'est là que se réunissaient les ouvriers sans travail à la recherche d'un emploi (d'où l'expression, dont le sens a glissé par la suite : faire grève). La place, ainsi que la butte Saint-Gervais, relevaient du comté de Meulan. Elle fut rattachée au domaine de la couronne sous le règne de Philippe-Auguste.

Louis XI y fit ériger une potence permanente et, jusqu'en janvier 1832, la place de Grève fut le lieu de toutes sortes de supplices : les roturiers y étaient pendus, les gentilshommes décapités à la hache ou à l'épée, les hérétiques brûlés vifs, et les auteurs de crimes de lèse-majesté écartelés. De 1534 jusqu'à la Révolution, les brigands et les assassins eurent droit au supplice plus raffiné de la roue, et offrirent ainsi aux Parisiens des spectacles de choix.

Instaurée par François I^{er} pour les bandits de grand chemin, la roue fut également appliquée aux assassins par un édit d'Henri II en 1547. Le condamné était placé sur deux morceaux de bois disposés en croix de Saint-André, les jambes écartées et les bras étendus. Le bourreau lui broyait alors les avant-bras, les bras, les jambes, les cuisses et la poitrine à coups de barre de fer. Il l'attachait ensuite sur une roue horizontale, les jambes et les bras brisés ramenés derrière le dos, la face tournée vers le ciel, "pour y faire pénitence tant et si longuement qu'il plaira à Notre Seigneur de l'y laisser". On voit que l'on demandait sournoisement à la Providence de prendre une part de responsabilité dans le supplice.

Des poètes chantèrent la place de Grève :

Malheureux espace de terre

Au gibet public consacré,

Terrain où l'on a massacré

Cent fois plus d'hommes qu'à la guerre.

Certes, Grève, après maint délict

Vous estes, pour mourir, un lit

Bien commode pour les infâmes,

Car ils n'ont qu'à prendre un bateau

Et, d'un coup d'aviron, leurs âmes

S'en vont en Paradis par eau*.

L'auteur de ce dizain, Claude Le Petit, n'eut que sept ans pour jouir de son succès littéraire : le 1^{er} septembre 1662 il était brûlé en Grève, après avoir eu le poing coupé comme blasphémateur. Il s'y trouvait en bonne et nombreuse compagnie, car la noblesse de robe et d'épée se montrait bonne pourvoyeuse de spectacles délicats. On croit généralement que la première exécution fut celle d'une hérétique, Marguerite Porette, brûlée vive en 1310. Elle fut suivie, en 1314, par Philippe et Gaultier d'Aulnay, amants des folles belles-filles de Philippe-le-Bel : ceux-là furent écorchés vis, châtrés, puis décapités.

Le 19 décembre 1475, Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, connétable de France et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, qui avait trop hésité entre Louis XI et Charles-le-Téméraire, fut décapité par le bourreau Petitjean. Sur l'échafaud, il détacha de son cou une pierre à laquelle il attribuait une

grande vertu contre le poison, et pria son exécuteur de la remettre à son fils. Mais Louis XI, aussi superstitieux que lui, s'empara vivement de la pierre merveilleuse. »

* Claude Le Petit : *Paris ridicule*, 1655.

Dans ce texte, on retrouve la plus grande partie des caractéristiques du guide que l'on a analysées jusqu'à maintenant : discours historique (presque entièrement débrayé et au passé, avec une succession de connecteurs chronologiques qui attestent qu'il s'agit bien d'un récit) ; intervention discrète de l'énonciateur dans son texte (notamment ironique ici comme le montre l'emploi de certains adjectifs tels que « raffiné » ou « délicat » pour qualifier la torture ; mais aussi pédagogique comme le montre le contenu de la parenthèse qui vient expliquer l'origine de l'expression « faire grève ») ; et usage de la citation et du discours rapporté.

La question du statut du légendaire se pose ici une nouvelle fois. A priori, seul le dernier paragraphe est concerné par le légendaire puisqu'il traite de superstition. Mais en y regardant de plus près, on se rend compte que les deux paragraphes précédents ont eux aussi quelque chose de légendaire en ce sens qu'ils sont abordés et présentés comme ressortant de l'ironie tragique : le poète dénonce les tortures de la place de Grève et sept ans plus tard il y finit sa vie. Et pour fonder ce point de vue ironique, le texte écrit : « L'auteur de ce dizain, Claude Le Petit, n'eut que sept ans pour jouir de son succès littéraire. » Ce commentaire est là pour signifier le sort tragique du poète, avec une certaine distance toutefois.

Mais les premiers paragraphes du texte participent eux aussi de l'univers du légendaire (et plus précisément encore du fantastique social) en ce qu'ils traitent de la torture dans ses moindres détails.

Autrement dit, cet extrait nous montre que l'« Histoire légendaire » se définit comme l'histoire au moment où elle doit être tue car c'est alors qu'elle bouleverse les lois morales, étiques, civiles, civiques ou naturelles, et à un niveau méta, les lois scientifiques de l'écriture de l'histoire). Le légendaire est donc ici une esthétique d'opposition au sens fort de ces deux termes : « esthétique » car elle engage un rapport au monde en redéfinissant la culture et « d'opposition » en ce sens qu'elle se définit par la négative du pouvoir institutionnel de la morale et de l'éthique, du civique et du civile, et surtout du pouvoir scientifique.

Ce que le guide énonce, c'est donc que le légendaire est présent à tous les moments de l'histoire, mais de façon discrète. C'est pourquoi le légendaire est une couche culturelle fondamentale qui doit permettre de mieux comprendre l'histoire et l'espace.

3. GUIDE DE LA FRANCE MYTHOLOGIQUE

Le guide se compose de 27 chapitres découpés par zones géographiques qui correspondent parfois à des régions (Haute-Normandie), parfois à des départements (Seine-et-Marne), parfois encore à des territoires historiques et/ou culturels (Anjou). Chacun de ces chapitres propose « Une promenade mythologique », comme le montrent les titres de chapitres dans l'ouvrage. Ainsi, la logique éditoriale du guide est celle de la promenade uniquement, contrairement à la majorité des guides dans lesquels les unités spatiales sont également présentées de façon isolée (soit par fonction du lieu – dormir, manger, visiter –, soit par aires géographiques – quartiers, villes, régions).

C'est pour cette raison que j'ai choisi de me concentrer, dans le cadre de cette analyse, sur une promenade légendaire. J'ai sélectionné cette promenade parmi les trois que le guide

propose pour découvrir la Sarthe, territoire légendaire puisqu'il est peuplé de « saints et de femmes de légendes » comme le dit le sous-titre de la promenade. Plus précisément encore, j'ai choisi la troisième promenade intitulée « Femmes de légende ».

Cette promenade est présentée sur six pages du guide (pp. 178-183). Elle propose cinq stations si l'on se réfère aux sous-titres, à savoir :

- Les femmes fantômes de Bonnétable,
- La femme rusée de La Bosse,
- Femmes merveilleuses à La Ferté-Bernard,
- Femme parjure et femme fidèle à Saint-Quentin,
- Les femmes perdues de Tuffé.

Le texte s'accompagne de photographies (quatre au total). Elles ont été prises par l'auteur du chapitre comme le montre la signature en fin de texte.

Embrayage et débrayage

On remarque dès la première lecture qu'il existe plusieurs sortes de typographies dans ce guide. On peut en compter quatre (si l'on excepte les éléments ponctuels comme le graissage de certains mots ou de certaines expressions) :

- (a) une typographie qui ressemble à de l'Arial,
- (b) cette même typographie mais en italique,
- (c) une typographie qui ressemble à du Times New Roman,
- (d) cette même typographie, mais en italique.

Regardons les spécificités de chacune de ces typographies, en commençant par (a).

La typographie (a)

Cette typographie est systématiquement présente en début de section : sous le titre de la promenade, mais aussi sous le titre des cinq stations proposées par le guide. On la retrouve par ailleurs à la toute fin de la promenade, juste avant la signature de l'auteur. Et enfin, au milieu d'un texte présentant une station, entre deux autres typographies. Elle caractérise des textes relativement courts (mais de taille inégale entre eux) :

« TROISIEME PROMENADE : FEMMES DE LEGENDE

Le point de départ de ce parcours d'une cinquantaine de kilomètres est Bonnétable. Cette jolie bourgade est située à 29 kilomètres au nord-est du Mans. Du Mans, empruntez la D303 en direction du Bonnétable et Bellême.

Les femmes fantômes de Bonnétable

À Bonnétable, gardez-vous devant le parking situé devant l'entrée du château.
[...]

La femme rusée de La Bosse

La Bosse est à 8,5 kilomètres de Bonnétable, sur la route de La Ferté-Bernard (D7). À l'entrée du bourg tournez à gauche en direction de Saint-Georges-du-Rosay (D85), et arrêtez-vous peu après, à proximité de l'entrée de la propriété de Montdragon.

Vous pouvez aussi continuer sur la route pendant un kilomètre, jusqu'à ce qu'elle rejoigne le circuit du GR235, qui chemine dans les bois du château.
[...]

Femmes merveilleuses à La Ferté-Bernard

Retournez en arrière, et reprenez la route de La Ferté-Bernard. La ville est 12 kilomètres plus loin. Garez-vous dans le centre-ville, près de l'ancienne porte de la cité.
[...]

Femme parjure et femme fidèle à Saint-Quentin

Empruntez la D1 vers Lamnay/Vibraye/Saint-Calais. Deux kilomètres après avoir traversé Lamnay, vous verrez un panneau indiquant Saint-Maixent sur votre droite. Engagez-vous dans la route (D29). La fontaine de Saint-Quentin est indiquée à 4 kilomètres plus loin sur la droite (le hameau de Saint-Quentin est indiqué sur la droite).
[...]

Les femmes perdues de Tuffé

Dirigez-vous vers Saint-Maixent. Continuez sur la D29 par Bouër, Le Luart. Au Luart, prenez la direction du Mans. Coupez la N23 (Le Mans – Chartres), et continuez vers Vouvray-sur-Huisne et Tuffé. Arrêtez-vous devant l'église de Tuffé.
[...]
Reprenez votre véhicule, et empruntez la D19 en direction de Prévelles. Le château de Chéronne est indiqué sur votre droite, un kilomètre environ après la sortie du bourg (par la D80, direction Saint-Denis-des-Coudrais). Distance de l'église de Tuffé : 2 kilomètres.
[...]
Pour revenir au Mans, le mieux est de rebrousser chemin vers Tuffé. La direction est indiquée. » [*Le Guide de la France mythologique*, 2007 : 178-183].

La première chose que l'on remarque, c'est l'usage de la deuxième personne du pluriel. 19 verbes sur 29 sont en effet conjugués à la deuxième personne du pluriel (soit 2/3 des verbes conjugués). Tous les verbes conjugués (sauf un) sont au présent et se répartissent selon trois modes : l'indicatif, l'impératif et le subjonctif (il n'y a qu'un verbe dans cette catégorie, c'est pourquoi on considérera qu'elle est peu significative). Presque tous les verbes conjugués à la troisième personne du singulier (soit 90 %) sont à l'indicatif ; presque tous les verbes conjugués à la seconde personne du pluriel (soit ici aussi 90 %) sont à l'impératif (les exceptions sont « vous pouvez » et « vous verrez »).

On remarque également, que les verbes à la seconde personne sont tous des verbes d'actions : « tourner », « prendre », « continuer », « se garer », ou encore « emprunter ». Les verbes conjugués à la troisième personne sont, eux, des verbes d'états ou des verbes employés comme des verbes d'états : « être », « être situé », « être indiqué ». Plus précisément encore, ces verbes à la troisième personne indiquent presque systématiquement des endroits. Ainsi, les verbes se répartissent selon deux catégories :

1. ceux qui s'adressent directement au lecteur/voyageur pour orienter sa pratique dans l'espace de visite ;
2. ceux qui permettent de présenter l'espace de visite en localisant les sites à visiter.

La typographie (b)

Cette typographie concerne exclusivement les légendes des photographies. On la retrouve donc à quatre endroits différents de cette promenade (puisque'il existe quatre photographies) :

« *Porte monumentale du château de Bonnétable, ancienne propriété de Mélusine... qu'elle hante d'ailleurs toujours.* »

« L'église Notre-Dame-des-Marais, à La Ferté-Bernard, a été construite à cet emplacement à l'insistance des fées bienfaitrices qui habitaient les environs. Une marque indique sur l'aile droite du bâtiment la hauteur atteinte par les eaux de l'Huisne en 1889. »

« Un des nombreux chenaux qui traversent la ville de La Ferté-Bernard. L'eau était habitée par la terrible Velue. »

« L'eau coule toujours abondamment dessous la chapelle de Saint-Quentin, même si le lavoir n'est plus utilisé. »

Il s'agit de textes courts qui ne se suffisent pas à eux-mêmes pour que l'on puisse comprendre toutes les informations qu'ils délivrent. En effet, ces textes font le lien entre les autres textes et l'image. On le voit très précisément dans le dernier fragment cité ici : il doit y avoir une histoire avec de l'eau qui coule sous la chapelle et plus particulièrement avec le lavoir, mais elle n'est pas racontée dans cette forme de texte.

Ces textes ont, plus généralement, une fonction de lien. Entre le guide et l'image, on vient de le voir. Mais aussi entre le passé et le présent comme le montrent les deux emplois du déictique « toujours ». Ou encore, entre l'espace et l'univers narratif. C'est ce qu'on voit par exemple avec le troisième fragment qui associe la figure de Mélusine à un élément spatial du territoire. Ce que l'énonciateur travaille ici, c'est donc son statut d'acteur de la mémoire, capable de faire le lien entre le passé et le présent au moyen d'outils documentaires.

La typographie (c)

Elle s'applique à des fragments de corps de texte, à la suite des parties correspondant à la typographie (a) et entrecoupés parfois par des parties correspondant à la typographie (d).

« Les femmes fantômes de Bonnétable

[...]

Ce château connaît deux légendes. L'une d'elles dit que Mélusine a construit le **château de Bonnétable**. Il fut donné en héritage à l'un de ses fils, comte de Parthenay, et depuis, Mélusine hante les abords de la bâtisse ainsi que les parages du menhir du Clossay, qui se situe, lui, près d'un puits, au cœur de la forêt de Bonnétable. Celle-ci s'appelait anciennement forêt de Clossay. On dit que Mélusine annonce à grands cris la mort des châtelains du château, ainsi que tout changement de propriétaire. Ce fut particulièrement le cas en 1613, quand le château changea de famille. La tradition locale dit que c'est dans une grotte profonde formée par la pierre de Clossay que Mélusine se retirait chaque samedi, et où Raymondin, son mari, la vit.

On raconte aussi que le château est hanté par Guillaume Grou, qui serait mort dans les prisons du Mans, après avoir empoisonné Jeanne d'Harcourt en 1523, avec l'aide de sa mère. Jeanne était la fille légitime de François d'Harcourt, seigneur de Bonnétable, et Guillaume un fils illégitime.

[...]

Femmes merveilleuses à La Ferté-Bernard

[...]

L'église de La Ferté-Bernard, **Notre-Dame-des-Marais**, a été construite avec l'aide des fées dans une ancienne zone marécageuse alimentée par l'Huisne et la Môme. En effet, au moment de sa construction, à chaque fois que les villageois posaient des pierres, celles-ci étaient déplacées, au cours de la nuit, dans ces marais par des fées de la grotte des Fées du Tertre. De guerre lasse, on bâtit l'église sur le lieu qu'elles avaient choisi. Ce sont les fées qui, finalement, figolèrent l'ouvrage et ciselèrent les dentelles de pierre. Il paraît encore qu'au XIII^e siècle, quand on voulut agrandir l'église en un lieu moins exposé, on déplaça la statue de la Vierge dans un sanctuaire dédié à saint Barthélemy. Mais le lendemain, elle fut retrouvée à sa place d'origine.

[...]

La zone était soumise aux aléas des crues des rivières. On peut d'ailleurs observer une sirène sculptée sur une maison à pans de voies voisine, et une marque gravée à hauteur d'homme sur le mur extérieur de l'église rappelle la hauteur atteinte par les eaux lors de la crue du 21 juin 1889. La situation topographique du lieu est sans doute à mettre en relation avec la légende de la Velue.

[...]

Pour certaines versions, le fiancé a été aidé par les fées, qui lui ont indiqué comment soumettre le monstre. C'est depuis cette époque que, selon certains, les femmes de La Ferté-Bernard sont surnommées les Agnelles. Paul Cordonnier rapporte que l'anniversaire de la mort du monstre a été fêté durant de nombreuses années. La fête a été reprise en juillet 1889, suite à l'inondation record du mois précédent.

Paul Cordonnier cite aussi une épître de Blanchard de la Musse :

[...]

Il rapporte une autre tradition pour l'origine du surnom.

[...]

On dit aussi depuis des Agnelles de la Ferté qu'il n'en "faut que deux pour étrangler un loup".

Une autre légende se rapporte à cette période troublée de la guerre de Cent Ans.

[...]

Pour commémorer cet événement, on organisa depuis lors une procession de jeunes filles le troisième dimanche d'octobre.

On connaît d'autres croyances locales. D'après l'abbé Laude, la Saint-Gilles était l'occasion d'une assemblée dans l'ancienne chapelle Saint-Barthélemy, où l'on faisait des invocations contre la peur et les maladies des enfants. On faisait aussi un pèlerinage vers Barthélemy. De même, on honorait saints Julien et Laurent, et sainte Apolline.

Femme parjure et femme fidèle à Saint-Quentin

[...]

Saint-Quentin est une ancienne paroisse réunie à la commune de Saint-Maixent. On peut encore voir, à la **fontaine de Saint-Quentin**, une source aménagée par un lavoir et une petite chapelle dédiée au saint.

Deux jeunes filles y avaient juré de coudre une robe à saint Quentin si elles trouvaient un mari ; l'une d'elles ne tient pas parole et fut engloutie dans le lavoir par punition. Son amie, par contre, se maria à un prince. L'eau du lavoir était réputée bénéfique aux yeux, et, selon Laude, était aussi bue contre les rhumatismes. On y allait surtout le 23 juin, veille de la Saint-Jean, et des gens des environs y viennent encore aujourd'hui remplir des jerricans.

Les femmes perdues de Tuffé

[...]

Vous pouvez voir la porte de l'**ancienne abbaye**. Il est possible d'en découvrir l'arrière en laissant le bloc de maison sur votre droite : dirigez-vous vers la maison de retraite, et pénétrez à pied dans le parc, en serrant à droite.

[...]

Le **château de Chéronne** est habité par un fantôme, la Dame revenant, qui serait soit Mademoiselle de Rusilly, soit une dame de Turbilly. Elle vient hanter la grosse tour nord-ouest du château de Chéronne, les alentours du château, et en particulier le rocher de Mézangers.

[...]

Cette légende termine la balade. »

Cette typographie concerne des textes qui, dans leur très grande majorité, sont conjugués à la troisième personne (du singulier ou du pluriel). La seule exception s'applique à l'un des derniers fragments de la balade :

« Vous pouvez voir la porte de l'ancienne abbaye. Il est possible d'en découvrir l'arrière en laissant le bloc de maisons sur votre droite : dirigez-vous vers la maison de retraite, et pénétrez à pied dans le parc en serrant à droite. »

Pour tous les autres fragments, le discours est totalement débrayé du point de vue des instances du discours. Ce qui, par ailleurs, a retenu mon attention, c'est la dernière des propositions constituant cette catégorie, à savoir : « Cette légende termine la balade. » Cette proposition donne l'impression que cette partie du texte identifiable à la typographie (c) est une partie réflexive. C'est ce que semble confirmer le graissage du nom de certains lieux qui signifie la présence de ces lieux dans l'index et du même coup leur importance touristique ou encore l'emploi du déterminant « cette » dans la proposition citée ci-dessus qui fait référence au qui la précède (usage du déterminant que l'on retrouve à divers endroits dans les textes concernés par cette typographie).

Cette typographie servirait donc à signifier que le guide revient sur sa propre pratique de médiation dans les textes concernés. On y retrouve la même forme d'embrayage ambigu que dans le cas de l'itinéraire proposé par le *Guide du Paris mystérieux*. Ainsi, il existe certains éléments qui permettent d'identifier la situation d'énonciation, mais ils sont peu nombreux et/ou équivoques.

On trouve, par exemple, un déictique temporel (« encore » dans la proposition « on peut encore voir [...] ») mais surtout des modélisateurs de discours (emploi du conditionnel) et de nombreuses formes de discours rapportés.

La typographie (d)

Tout comme les textes concernés par la typographie (c), ceux que l'on identifie à la typographie (d) se retrouvent dans le corps de texte, au milieu de textes assimilables aux autres typographies :

« [...]

La femme rusée de La Bosse

[...]

Le seigneur de Montdragon, manquant d'argent, fit un pacte avec le diable, en échange de quoi il lui appartiendrait corps et âme au bout de vingt ans. À la fin du délai, le diable revenant chercher son dû, le seigneur avoua tout à femme, qui élaborait un subterfuge pour sauver son mari. Elle le cacha dans une chambre du château, et proposa au diable d'attendre son mari le temps qu'une torche se consume. Celui-ci ayant accepté, la femme éteignit la torche, l'empêchant de se consumer jusqu'au bout. Le diable regagna sa voiture. Il était tellement en colère qu'il quitta les lieux en traversant la muraille, la détruisant en partie.

Femmes merveilleuses à La Ferté-Bernard

[...]

À cette époque, les fées se rendaient souvent visibles pour les villageois. Ainsi, le jeudi de la semaine sainte, l'une des fées, en tunique blanche et ceinture bleue, conduisait un ânon blanc par les rues de la ville. Les enfants lui apportaient des bottes de foin, qu'il mangeait avec appétit. Il avait l'étonnante particularité de laisser tomber alors par son arrière-train des gâteaux appelés de fait les "échaudés". La porte de leur grotte s'ouvrait une fois dans l'année, durant les douze coups de clocher de la messe de Noël. On avait le droit d'y rentrer et de recevoir des pièces d'or et d'argent en quantité incalculable, mais il fallait ressortir avant le dernier coup de cloche, sinon la porte refermait, et l'on restait prisonnier toute l'année suivante. On rapporte enfin qu'un Gautier se rendit près de la grotte en insultant les fées. Des flammes l'entourèrent immédiatement et il disparut de la surface de la terre.

[...]

C'est un animal qui aurait survécu au Déluge sans être entré dans l'Arche ; elle avait une tête de serpent, un corps sphérique (en forme d'œuf), de la taille d'un bœuf, doté d'aiguillons mortels, une queue formée d'une tête de serpent. Elle était réputée faire déborder l'Huisne, détruire les récoltes et dévorer les enfants et les jeunes filles. Tous les ans, on devait lui donner à dévorer la plus belle fille du pays (ou la plus vertueuse suivant les versions), qu'on surnommait l'Agnelle. Un jour, le fiancé de l'une d'elles parvient à couper la queue de la Velue et à la tuer.

[...]

*« J'arrive à La Ferté-Bernard
Qu'elles me plaisent les Agnelles
Qui, sans les ressources de l'art,
S'avisent pourtant d'être belles.
Mais je sens qu'il faut les quitter :
On craint, en s'arrêtant près d'elles,
D'avoir trop à les regretter. »*

[...]

Au printemps de 1590, une armée du roi Henri IV commandée par le prince de Conti assiégea La Ferté-Bernard. Des femmes réfugiées dans les faubourgs se sont retrouvées sans abri suite à un incendie. Elles essayèrent de revenir chez elles, mais elles furent vues par les assiégeants, qui tentèrent de les séduire. L'épisode inspira un plan au gouverneur de la ville, Comnène, qui fit déguiser ses hommes pour surprendre l'ennemi. Mais, hélas, le stratagème fut éventré par le capitaine ennemi René de Bouillé, et les Fertois ne réussirent pas à repousser leurs adversaires.

[...]

Une fois que les Anglais attaquaient la ville, un gardien de la ville s'accorda pour leur ouvrir traîtreusement une porte, la porte d'Orléans, pendant la nuit. Cette porte était surmontée d'une belle statue de la Vierge. Au moment d'ouvrir la porte, le gardien ne peut curieusement retrouver ses clefs. Les Anglais se rapprochaient de la porte, mais ils furent stoppés par la frayeur que provoqua la statue de la Vierge en leur criant : « Arrêtez adversaire ! » Les clefs furent retrouvées le lendemain dans les mains d'une statue de la Vierge située dans l'église.

[...]

Les femmes perdues de Tuffé

[...]

Une légende raconte que six nonnes ou novices auraient été chassées du couvent de Tuffé, avec une religieuse, suite à une liaison qu'elles auraient eue avec des voyageurs. Elles auraient alors dansé par défi sous les murs de l'abbaye. L'évêque, alerté, transforma les six novices en pierres – six menhirs en cercle qui se dressaient à proximité – et condamna la religieuse à être emmurée dans un souterrain. Un jour, un vieux mur de l'abbaye s'écroula, dévoilant l'entrée d'un souterrain. Le maçon chargé de réparer les dégâts vit alors apparaître une femme en robe blanche qui disparut aussitôt, abandonnant sur place quelques ossements. On racontait plus tard que l'on voyait parfois, les nuits de pleine lune, sept fantômes danser sur la lande.

[...]

Cette dame, que l'on ne peut voir qu'une fois dans sa vie, vient demander des prières. L'histoire dit que la mademoiselle de Turbilly tomba amoureuse de son professeur de violon. Son père la chassa, mais une paralysie le prit peu après et l'obligea à vivre dans la partie centrale du château. Sa fille revint vivre au château après deux ans de mariage et deux enfants, et s'installa dans la tour nord-ouest à l'insu de son père. Elle y mourut, et depuis lors on a souvent vu une petite lumière dans cette tour. »

Cette typographie sert à signifier le monde de la narration. C'est ce que montre très clairement la proposition qui ouvre le second fragment : « À cette époque, les fées se rendaient souvent visibles pour les villageois. » C'est ce que montre également l'emploi du passé, notamment du passé simple que l'on considère comme le temps du récit par excellence. C'est enfin ce que montre le discours qui y est presque totalement débrayé.

Je dis presque totalement car ce type de textes fait lui aussi usage de certains déictiques. Il emploie ainsi des déterminants qui font référence au texte précédant et appartenant à un autre type (« c'est un animal ») ; mais aussi des modalisateurs (conditionnel et discours rapporté). Quoi qu'il en soit, il semble qu'entre les textes concernés par les typographies (c) et (d), il y ait une distinction qui tient à la position de l'énonciateur : dans le cas (c), l'énonciateur est médiateur d'espace ; dans le cas (d), il est conteur ou narrateur.

On trouvera toutes ces informations résumées dans le tableau suivant :

	Typographie (a)	Typographie (b)	Typographie (c)	Typographie (d)
<i>Caractéristiques typographiques</i>	« Arial »	« Arial » et italique	« Times New Roman »	« Times New Roman » et italique
<i>Caractéristiques spatiales</i>	En introduction des parties et sous-parties	Légendes des photographies	Corps de texte	Corps de texte
<i>Brayage</i>	Forte présence de « vous », impératif	Embrayage dans le présent	Embrayage ambigu	Débrayage ambigu
<i>Nature des textes</i>	Injonctif	Documentaire	Informatif	Narratif
<i>Statut de l'énonciateur</i>	Médiateur Touristique	Documentariste / médiateur de mémoire	Médiateur culturel	Narrateur (conteur ?)

Tableau des caractéristiques des types en discours relatifs au brayage dans *Le Guide de la France mystérieuse*

La prise de position de l'énonciateur peut être définie comme l'institution de son savoir-faire touristique. C'est que le premier texte que l'on rencontre dans cette promenade appartient à la catégorie (a). Le champ de présence de l'énonciateur est donc celui de la médiation touristique. Mais très rapidement, il complète cette image au moyen des autres formes de typographies. Le choix des distinctions typographiques lui-même montre que l'énonciateur veut se représenter de façon complexe faisant appel à chacune de ses spécificités (ou casquettes) culturelle, touristique, narrative ou documentaire. Il montre également ainsi qu'il est un expert dans l'art du discours écrit puisqu'il le manie dans sa complexité visuelle.

Discours rapporté

Je souhaite à présent revenir sur les formes de discours rapportés que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans cette promenade. Les deux seules formes de textes concernés par le discours rapporté sont les textes caractérisés par les typographies (c) et (d), soit ceux pour lesquels l'embrayage et le débrayage sont ambigus.

Concentrons-nous d'abord sur les textes concernés par la typographie (c). C'est parmi eux que l'on trouve le plus de discours rapportés. Il en existe de deux types : ceux qui sont introduits par un verbe déclaratif et ceux qui sont signifiés par une apposition du type « selon untel » :

- « [Une des deux légendes] dit... »
- « On dit... »
- « La tradition locale dit... »

- « On raconte... »
- « Il paraît... »
- « Paul Cordonnier rapporte... »
- « Il [Paul Cordonnier] rapporte... »
- « On dit... »
- « Une autre légende se rapporte... »

- « D'après l'abbé Laude... »
- « ... selon Laude... »
- « Pour certaines versions... »
- « ... selon certains... »

Si l'on regarde qui parle dans tous ces cas, il apparaît qu'il en existe de trois catégories :

- les « on » ou les impersonnels
- la légende, la tradition, la version
- des personnes identifiées (l'abbé Laude et Paul Cordonnier).

On retrouve ici les catégories que l'on avait identifiées avec le *Guide du Paris mystérieux* : catégories impersonnelles et au contraire, catégories identifiées. La première renvoie aux savoirs populaires et comprend les « on » et les « légendes », « traditions » et « versions » ; la seconde renvoie à la figure de la « source », à la fois comme critère de validité de l'information et comme référence culturelle.

Si l'on regarde les textes concernés par la typographie (d), on trouve d'autres types de discours rapportés. Avant de les identifier, faisons une brève liste des formes de discours rapportés appartenant aux textes de la catégorie (d) :

- « Elle [...] proposa au diable... »
- « C'est un animal qui aurait survécu au Déluge... »
- « On rapporte que... »
- « Elle était réputée faire déborder l'Huisne... »
- « Les Anglais se rapprochaient de la porte, mais ils furent stoppés par la frayeur que provoqua la statue de la Vierge en leur criant : "Arrêtez adversaires !" »
- « Une légende raconte que... »
- « ... six nonnes ou novices auraient... elles auraient... Elles auraient alors... »
- « On racontait... »
- « L'histoire dit... »

On retrouve ici le discours narrativisé (« Elle était réputée faire déborder l'Huisne... »), le discours indirect libre (« Elle proposa au Diable... ») et aussi le discours direct (lorsque la Vierge s'adresse aux Anglais). Mais tous ces discours rapportés ne sont pas sur le même plan. Certains font partie de la narration au sens où l'acte de parole dont ils rendent compte peut être considéré comme une action dans l'intrigue (c'est le cas des trois exemples cités ci-dessus). D'autres sortent de la narration et rendent compte d'un acte de parole non plus dans l'univers du récit, mais dans l'univers social et historique auquel l'énonciateur appartient. C'est le cas de « On racontait... », « L'histoire dit... », ou encore, « On rapporte que... ». Mais c'est aussi le cas des verbes conjugués au conditionnel (« ... six

nonnes ou novices auraient... elles auraient... Elles auraient alors...» et « C'est un animal qui aurait survécu au Déluge... »).

On remarque donc que la « diégèse » est réalisée au moyen d'un jeu de discours rapportés non pas simplement à l'intérieur de l'énoncé à caractère narratif, mais plus généralement dans le monde social. C'est-à-dire que l'univers narratif se déploie au contact d'actes de parole dans les univers socioculturels et sociohistoriques. Cela signifie que la narration du légendaire ne va pas sans commentaire qui fonde, justifie, ou encore discute le récit considéré, et qui, par ailleurs, permet à l'énonciateur de se positionner par rapport au légendaire.

SYNTHESE

Ces trois guides médiatisent l'espace au moyen de formats éditoriaux différents : le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises* procède par compilation de notices ; le *Guide de la France mystérieuse* procède par itinéraires ; et le *Guide du Paris mystérieux* choisit un format hybride en exploitant les notices mais aussi les itinéraires.

On remarque par ailleurs que, contrairement aux guides généralistes, ces ouvrages n'abordent pas l'espace par fonctionnalités. En effet, le découpage de l'information ne procède pas d'une « fonctionnalisation » des lieux (dormir, visiter, se restaurer, etc.). C'est la logique géographique (administrative et/ou culturelle) qui prime ou encore la logique alphabétique.

Par ailleurs, le style de la médiation est différent d'un guide à l'autre. Dans le guide des *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*, le style est d'ordre narratif ; pour ce qui est du *Guide de la France mystérieuse*, il est pratique en ce sens que le texte fournit de nombreuses informations qui permettent au lecteur/voyageur de s'orienter dans l'espace à visiter ; enfin le *Guide du Paris mystérieux* choisit un style historique. Ce sont là, bien évidemment, des tendances de style et non des caractéristiques exclusives.

En outre, ces trois guides exploitent de façon récurrente les diverses formes du discours rapporté. On retrouve cette spécificité dans les guides généralistes quand ils en viennent eux aussi à tenir un discours sur le légendaire, ce qui laisse supposer que le discours rapporté est un élément constitutif du dire légendaire en général. Cet outil permet, pour le guide, de réaliser plusieurs actions simultanément. D'abord, il permet au guide d'affirmer que le légendaire est le résultat d'une histoire du dire. Ensuite, il lui permet de s'inscrire dans cette histoire. Enfin, il lui permet de se positionner par rapport à la véracité des énoncés légendaires en circulation en s'en distanciant (c'est-à-dire en les énonçant sans pour autant apparaître comme l'auteur de ces énoncés) et donc en attribuant la responsabilité de ces énoncés à ceux qui les auraient produits (les « on », « la légende », ou encore « la tradition », le plus souvent). Ainsi, par-delà les divergences éditoriales (visuelles et spatiales et/ou poétiques), on retrouve des similitudes entre ces trois guides qui tiennent à l'usage du discours rapporté, et à la distanciation vis-à-vis de l'énoncé légendaire ou encore au commentaire de cet énoncé.

DOCUMENT 5 : ANALYSE DES SYMBOLES DANS LES GUIDES SPECIALISES

Dans deux des trois guides spécialisés retenus pour la constitution du corpus, on trouve un ensemble de ce qu'on appellera des « symboles ». C'est le cas pour le *Guide du Paris mystérieux* ainsi que pour le guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*. Les symboles accompagnent le texte tout au long du processus de la description et de la construction de l'espace. La présence de ces symboles dans deux guides ainsi que la grande tradition symbolique liée au mystérieux m'ont amenée à m'intéresser à ces objets singuliers. Mon objectif sera de voir ce que leur présence apporte à la médiation et d'étudier le rapport qu'ils instituent aux objets qu'ils qualifient.

Je m'intéresserai ainsi à trois logiques liées aux symboles : celle de leurs usages, celle de leur existence et celle de la classification qu'ils induisent. L'étude des usages permettra de comprendre quelle(s) fonction(s) les symboles remplissent dans l'ouvrage, celle de leur existence permettra de mieux qualifier l'univers de savoirs engagés par les guides et celle de la classification permettra d'analyser la place du légendaire dans l'univers produit par le guide (univers qui ne se limite pas au légendaire spécifiquement). Ces trois axes permettront plus généralement de comprendre la façon dont les informations sont organisées entre elles dans l'espace du livre.

1. SITES MYSTERIEUX ET LEGENDES DE NOS PROVINCES FRANÇAISES

Le guide a identifié douze catégories qui permettent de qualifier les unités d'informations qu'il délivre. Ces catégories, ou « thèmes » selon le terme employé, sont toutes représentées par un symbole. Ainsi, il existe douze symboles associés à douze « thèmes » distincts.

L'usage des symboles

Ces symboles sont employés à divers endroits dans le texte. Ils apparaissent d'abord, au début de chaque chapitre, sur une carte qui donne à voir l'aire géographique traitée ainsi que ses attraits. Ils apparaissent également à côté de chaque unité textuelle produite par le texte (c'est-à-dire d'un ou de plusieurs paragraphe(s) isolé(s) des autres au moyen d'un titre en gras qui le(s) précède et un espace qui lui/leur succède) ; dans ce cas, les symboles sont accolés aux titres. Enfin, les symboles apparaissent en fin d'ouvrage, dans l'annexe numéro 3 : il s'agit du dernier document d'annexe qui présente un index des lieux par thèmes.

Les symboles représentant les « thèmes » sont donc utilisés selon trois fonctions différentes : ils permettent de *localiser* les fragments d'espace décrits au moyen de la carte ; ils permettent de *qualifier* le fragment de texte représentant un fragment d'espace par leur présence aux côtés du titre du fragment ou de l'unité textuelle ; enfin, ils permettent d'*indexer* les informations délivrées par le guide puisqu'ils organisent un des documents d'annexes ayant cette fonction.

Les symboles et les « thèmes » sont donc des éléments structurants de l'ouvrage. Ils travaillent dans le but d'aménager l'économie du livre selon un principe de lecture singulier : celui du repérage des unités spatiales dans l'espace de visite (carte et titre) et du repérage des unités textuelles dans l'espace de lecture (index et titre). Ils ont donc été conçus comme des outils de manipulation de l'ouvrage et d'orientation lors de la pratique de visite.

Revenons plus en détail sur les modalités de présence de ces symboles en commençant par les cartes. Celles-ci sont présentes de façon systématique au début de chaque chapitre, les chapitres étant constitués par les aires géographico-administratives des régions, à une exception près, celle de la Normandie qui correspond à une aire géographico-culturelle. Dans certains cas, les cartes de début de chapitre ne suffisent pas à représenter les informations que l'auteur a souhaité transmettre ; on trouve alors à l'intérieur du chapitre de nouvelles cartes nommées « B » et « C » qui viennent compléter la première, dès lors nommée « carte A ».

Quoi qu'il en soit, toutes se présentent de la même façon. Elles donnent l'impression d'avoir été dessinées à la main (tracé approximatif des reliefs et des routes ainsi que toponymie d'apparence manuscrite). Excepté l'intitulé « carte A » ou « carte B » qui vient s'ajouter à certaines cartes, elles ne portent pas de titre, pas plus qu'elles ne sont légendées. Les informations qu'elles donnent à voir varient en fonction des aires géographiques : parfois sont représentés les reliefs, les côtes, ou les frontières. Mais toutes ont quatre éléments en commun : le *fond* totalement vierge, sur lequel viennent s'ajouter les noms des certaines *villes*, les *routes* et les *symboles* représentant les « thèmes ».

Ce que les cartes montrent, c'est que le rapport à l'espace est organisé, dans ce guide, selon deux principes : celui de la *localisation* (des éléments méritant d'être vus, c'est-à-dire de ce que les symboles représentent), et celui de la *spatialisation* (par la route, c'est-à-dire de la façon dont ces éléments sont reliés entre eux) de ce que le guide appelle « les sites mystérieux et légendes » des régions françaises. C'est ce que confirme le peu d'information qu'on trouve sur les cartes.

Quant à l'aspect manuscrit de ces dispositifs de médiation, on peut faire l'hypothèse qu'il signifie la volonté de l'auteur de s'inscrire dans une forme d'authenticité ou de traditionalité. Mais cet aspect ne nous intéresse que fort peu ici. Conséquemment, cette hypothèse ne sera ni vérifiée ni invalidée, mais elle vaudra pour elle-même.

Passons à présent à la seconde modalité de présence des symboles dans l'ouvrage, à savoir celle qui les associe aux unités textuelles dans le corps de texte. Comme je le disais plus haut, les unités textuelles sont produites par le dispositif d'écriture. Elles peuvent être constituées d'un ou de plusieurs paragraphes, mais dans tous les cas, elles sont identifiables de façon univoque au moyen du titre en gras qui les précède et de l'espace qui leur succède. Mais pas seulement. Les symboles accolés au titre sont également un des éléments d'identification des unités spatiales étant donné qu'ils sont systématiquement présents.

Ainsi, chaque unité textuelle se présente de la façon suivante :

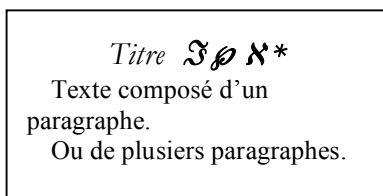


Schéma d'une unité textuelle du guide Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

* Plusieurs symboles peuvent être associés à une même unité textuelle

Les symboles sont donc ici des éléments qui permettent, en travaillant avec les titres et les espaces, de découper le texte en unités textuelles et de produire ainsi des unités spatiales.

Enfin, revenons sur la présence des symboles dans le document d'annexe. Les symboles apparaissent dans le troisième document des annexes. Ces annexes, composées de trois documents au total, sont des outils d'indexation. Ainsi, le premier document est un « index des lieux cités par départements », et le second est un « index général des lieux cités ». Celui qui nous intéresse plus particulièrement ici, est, comme je l'ai déjà dit, un « index des lieux par thèmes ».

Ainsi, ce document se divise en douze sous-parties, correspondant chacune aux catégories « thématiques ». Pour chacune de ces sous-parties, on voit d'abord apparaître le symbole correspondant à un « thème », suivi de l'intitulé de ce thème, puis de la liste des lieux concernés organisée par ordre alphabétique des aires géographiques définies dans l'ouvrage. Pour illustrer cette organisation, prenons l'exemple du « thème » *Sorcellerie et magie* :

Symbole

SORCELLERIE ET MAGIE

Alsace : (67) Bouxwiller, Saverne, Strasbourg ; (68) Bergheim.
Aquitaine : (33) Bordeaux ; (64) Guethary, Hendaye.
Auvergne : (63) Saint-Anthème.
Bourgogne : (71) Sainte-Foy.
Champagne-Ardenne : (08) Gespunsart, Hautes-Rivières (Les) ; (10) Troyes.
Lorraine : (57) Marsal ; (88) Epinal.
Pays-de-la-Loire : (44) Herbignac.
Poitou-Charente : (86) Loudun.
Provence-Côte-d'Azur : (84) Lourmarin.
Rhône-Alpes : (69) Lyon ; (73) Albertville, Chaucisse.

Reproduction d'une partie de l'annexe trois du guide des Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

Cette organisation se retrouve dans les onze autres « thèmes » identifiés par le guide avec plus ou moins de lieux par « thèmes ». Les « thèmes » permettent de produire des catégories d'informations. Ils deviennent donc des outils d'organisation de l'information dans l'espace de l'ouvrage, ainsi que des outils d'aide à la lecture et à la pratique du livre. Ce document montre que le guide anticipe une pratique de lecture organisée par la nature des « thèmes ». En effet, le fait qu'il existe un « index des lieux par thèmes » montre que le guide a pensé une entrée dans l'espace de visite par la nature du « thème ».

Dans le guide, le discours d'importance première, celui autour duquel les autres s'agencent, c'est le discours constitué par le corps de texte. C'est parce que ce texte existe que d'autres formes de textes viennent s'ajouter dans le but de le rendre plus lisible et/ou visible. Ce texte s'organise toujours de la même façon. J'ai montré que c'était bien le cas de chaque unité textuelle plus haut. Je souhaite à présent montrer comment le texte est organisé dans l'espace du livre. Les unités géographiques correspondant à des régions (le plus souvent administratives) constituent des chapitres ; il en existe 21. À l'intérieur de chacun des chapitres, une fois que la carte générale des attraits de la région concernée a été présentée, on trouve ce que j'ai appelé le corps de texte. Cette partie des guides est à nouveau découpée en

départements. Ainsi, on trouve deux niveaux de titres (ou deux niveaux hiérarchiques) : celui des régions et celui des départements.

À l'intérieur des découpages départementaux, on trouve les unités textuelles. Ces unités ne sont pas systématiquement identifiées par des titres construits autour d'informations d'ordre géographiques ou administratives. On trouve en effet quelques titres portant sur des fragments d'espace (tels que « Le château des Mairiaxs », ou « Les fantômes de Brocéliande »). Mais ce sont surtout des titres « mystérieux » que l'on y trouve (tels que « Un trésor à découvrir » ou « Protection magique »). Autrement dit, le troisième niveau de titre, celui qui permet d'identifier en premier lieu l'unité textuelle considérée parce qu'il se situe dans son contexte immédiat, donne à voir le mystère des unités textuelles et non leur localisation.

Ainsi, plus généralement, on peut dire que la dimension spatiale sert à agencer le contenu mystérieux en le présentant au moyen de deux niveaux d'aires géographiques et/ou administratives. L'espace est ainsi considéré comme une sorte de média permettant d'aller à la rencontre du mystère. C'est ce que montrent les cartes des débuts de chapitre qui ne fournissent que les informations spatiales strictement nécessaires pour aller à la rencontre du mystère. C'est également ce que montre l'index des lieux par thèmes qui donne à voir, en fonction de chaque thème, les lieux où l'on peut le rencontrer. L'espace est donc soumis au mystère ; il est le support de fixation du mystère pour que celui-ci puisse se faire observable. Si le mystère est localisé, c'est le mystère que l'on veut voir, et non l'endroit auquel il s'applique. Autrement dit, c'est uniquement parce qu'il existe quelque chose de mystérieux à voir que chaque fragment d'espace est constitué par le guide sous la forme d'une unité textuelle.

De façon générale, on voit que les douze symboles représentant les douze « thèmes » sont des éléments structurants du guide. Présents dans l'introduction, le corps de texte et les annexes, ils organisent l'espace de lecture comme l'espace de visite. Ils permettent en effet de découper les espaces (production d'unité textuelle) pour les localiser et les spatialiser (au moyen des cartes) ; de même qu'ils rendent possible une certaine navigation dans l'espace du livre qui permet d'anticiper ou de réaliser le voyage (index). Ces diverses fonctions des symboles, on les retrouve explicitées dans un ouvrage différent ; il s'agit du *Guide de la France mystérieuse* (dans sa première édition). Dans ce guide, on retrouve le même usage des symboles : sous la forme d'une liste de référence de symboles distribués sur les espaces cartographiques. Le guide, pour expliciter ses propres choix éditoriaux, écrit :

« En lisant les titres des rubriques et en voyant les signes conventionnels¹⁶⁰ qui s'y rapportent, vous trouverez aussitôt à quelle catégorie du mystère appartiennent les monuments, les lieux et les faits qui sont étudiés dans ce guide. SI vous disposez de peu de temps pour les examiner tous de façon approfondie, il vous suffira de choisir le thème qui présente pour vous le plus d'intérêt et de lire les indications détaillées que nous donnons à son sujet. » [Alleau, 1964 : XLVIII].

La logique symbolique

Comme cela a déjà été dit, il existe douze symboles renvoyant à douze « thèmes ». À noter qu'une même unité textuelle peut relever de plusieurs « thèmes » (c'est le cas de 17 % des unités textuelles qui appartiennent soit à deux « thèmes », soit à trois « thèmes » simultanément, c'est-à-dire que 17 % des unités textuelles sont accompagnées et définies par

¹⁶⁰ On reviendra plus tard sur le choix de l'expression « signes conventionnels ». Pour le moment, on se contentera de dire qu'elle est une façon de désigner les symboles.

deux ou trois symboles). Tous les symboles sont de la même taille et de la même forme : ils tiennent dans un ovale (de la taille d'une empreinte digitale, soit un peu plus de dix millimètres) et ils ont l'air d'avoir été dessinés à la main, tout comme les cartes des débuts de chapitre.

Leur logique de représentation n'est pas sans poser problème. En effet, certains symboles illustrent l'intitulé de leur catégorie (comme c'est le cas pour la catégorie « Créatures fantastiques » représentée par ce que l'on pourrait appeler un exemple de ce type de créatures) ; d'autres symboles représentent des allégories (c'est le cas du bouffon ou du troubadour qui représente la catégorie « anecdotes, traditions oubliées, croyances ») ; d'autres encore donnent à voir des abstractions (il en va ainsi des catégories « Énigmes et faits extraordinaires » et « Miracles, prodiges et apparitions » qui sont représentés par des symboles de type solaires). Bref, les logiques de représentations sont hétérogènes et différentes d'une catégorie à l'autre.

C'est qu'elles procèdent de rapports divers entre le texte et l'image (ou le symbole). Ainsi, certains textes sont redondants par rapport aux symboles qui leur sont associés, d'autres viennent expliciter ces symboles. On trouvera l'ensemble de ces relations résumées sous la forme du tableau suivant :

	FORMES DE REPRÉSENTATION	RAPPORTS DU TEXTE A L'IMAGE
« Fées et personnages merveilleux »	Illustration / exemple	Redondance
« Fantômes et spectres »	Illustration / exemple	Redondance
« Monuments et sites particuliers »	Illustration / exemple	Redondance
« Créatures fantastiques »	Illustration / exemple	Redondance
« Trésors et découvertes »	Illustration / exemple	Redondance
« Lutins et génies »	Illustration / exemple	Redondance
« Diables et diableries »	Synecdoque	Requalification
« Sorcellerie et magie »	Métonymie	Requalification
« Histoires et cités légendaires »	Métonymie	Explicitation
« Miracles, prodiges et apparitions »	Abstraction	Explicitation
« Énigmes et faits extraordinaires »	Abstraction	Explicitation
« Anecdotes, traditions oubliées, croyances »	Allégorie	Explicitation

Tableau des formes de représentations des symboles et de leurs rapports au texte qui les accompagne dans le guide des Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises

La forme de la synecdoque peut être définie comme une forme « qui consiste à "désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui" (B. Dupriez). Ici, on prend la partie pour le tout ou inversement, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, etc., par exemple, une voile désignera un navire, le pain la nourriture, Israël le peuple juif » [Decharneux, Nefontaine, 1998 [2006] : 15]. C'est bien ce qu'il se passe dans la catégorie concernée, à savoir celle des « Diables et diableries », qui rassemble des faits caractérisés par leur qualité (diableries) et des personnages (diables) par la représentation d'une figure singulière : celle d'un diable avec une fourche. Ainsi, le symbole d'un diable vaut pour les diableries.

La forme de l'allégorie est une forme qui s'accompagne le plus souvent « d'une personnification d'une qualité, d'une situation ou d'une abstraction, mais la figuration ainsi mise en œuvre peut être animale ou végétale. On dira par exemple de la corne d'abondance qu'elle est l'allégorie de la fortune et de la réussite, ou de la femme ailée qu'elle est l'allégorie de la victoire » [Decharneux, Nefontaine, 1998 [2006]]. La catégorie ici concernée, à savoir

celle des « Anecdotes, traditions oubliées, croyances », répond à cette définition puisque le personnage (sans doute un bouffon ou un troubadour) qui représente la catégorie signifie un ordre de valeurs populaires.

La forme de la métonymie peut être définie comme une forme qui consiste à « désigner quelque chose au moyen d'un terme qui désigne autre chose mais qui fait partie du même contexte de sens » [Decharneux, Nefontaine, 1998 (2006) : 15]. Cette forme concerne les deux catégories des « Sorcellerie et magie » et « Histoires et cités légendaires ». Dans un cas c'est une sorcière sur son ballet qui renvoie à l'univers associé au symbole et dans l'autre, un château avec un donjon. Ces objets appartiennent globalement à l'univers considéré mais n'en sont les représentants que parce qu'ils les symbolisent dans cette situation précise d'énonciation.

Il existe une autre forme que j'ai choisi d'appeler « abstraction ». Elle concerne les catégories « Miracles, prodiges et apparitions » et « Énigmes et faits extraordinaires ». Elle peut être définie comme une forme abstraite devant représenter une réalité. C'est le cas des deux catégories présentées ici puisque toutes deux sont représentées par des symboles d'ordre solaire (le premier fait penser à une sorte d'irradiation, le second aux représentations du concept « d'idée »).

Enfin, ce que j'ai appelé la forme de l'illustration est une forme représentée qui a pour fonction de donner à voir un des nombreux éléments de l'univers considéré. L'illustration peut en ce sens être définie comme la production d'exemple. C'est le cas des catégories suivantes : « Fées et personnages merveilleux », « Fantômes et spectres », « Monuments et sites particuliers », « Créatures fantastiques », « Trésors et découvertes » et « Lutins et génies », qui toutes sont représentées au moyen d'une forme exemplaire (un lutin pour la dernière catégorie ; une fée pour la première).

Ainsi, du point de vue des formes de la représentation des symboles, comme du point de vue des rapports des symboles aux textes qui les accompagne, les logiques qui gouvernent l'existence de ces catégories sont hétérogènes. En ce sens, il ne semble pas qu'elles aient pour fonction d'épuiser l'univers qu'elles tentent de décrire. Ainsi, force est de constater qu'il existe dans ce dispositif symbolique un désordre catégorique que l'on retrouve, par ailleurs, dans le principe de la catégorisation à l'origine de la constitution de ces symboles.

Le principe de la catégorisation

Tous ces symboles font sens parce qu'ils sont ensemble. Autrement dit, c'est parce qu'ils existent conjointement que leur usage est pertinent. Ainsi, la question de la catégorisation me semble fondamentale pour comprendre la portée de ces symboles.

Les intitulés de ces catégories sont formés et distribués d'une drôle de façon. Ainsi, certains intitulés portent sur des personnages, d'autres sur des lieux, d'autres encore sur des domaines de pratiques, comme le montre le tableau suivant :

		ESPACES	DOMAINES DE PRATIQUE
TYPES DE DISCOURS	ÉVÉNEMENTS	Monuments et sites particuliers	Sorcellerie et magie
Histoires et cités légendaires			
Énigmes et faits extraordinaires		UNIVERS SOCIOCULTURELS DE CIRCULATION	
Anecdotes, traditions oubliées, croyances			
	Miracles, prodiges et apparitions	PERSONNAGES	
OBJETS	Diables et diableries		
Trésors et découvertes		Fantômes et spectres	
		Créatures fantastiques	
		Lutins et génies	
		Fées et personnages merveilleux	

Tableau des éléments présents dans les intitulés des catégories du guide des Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises

On remarquera plusieurs choses. D’abord, ces catégories renvoient à l’univers narratif. En effet, c’est évidemment pour toutes les catégories impliquant des personnages – des actants – telles que les « Créatures fantastiques », les « Lutins et génies » ou encore les « Fées et personnages merveilleux ». C’est aussi évident pour les catégories impliquant des événements – des actions – telles que « Miracles, prodiges et apparitions », ou « Trésors et découvertes », ou encore les « Diables et diableries ». Mais c’est aussi le cas des catégories impliquant des types de discours – des récits – telles que « Histoires et cités légendaires » ou « Anecdotes, traditions oubliées, croyances ». Bref, ces catégories prises toutes ensemble s’inscrivent dans l’univers narratif au sens large.

Il serait peut-être plus juste de dire que ces catégories renvoient, en réalité, à plusieurs univers narratifs. C’est d’ailleurs la raison d’être et la fonction de ces catégories : c’est parce qu’elles renvoient à des univers différents, qui sont identifiés comme des univers narratifs, que leur existence est pertinente et leur usage, efficient. Ainsi, ces catégories renvoient à des univers narratifs distincts, qui parfois peuvent se rencontrer (c’est le cas lorsqu’on trouve plusieurs symboles associés à la même unité textuelle), mais qui se caractérisent avant tout par le fait de leur distinction. Autrement dit, ce que cet encadré qui présente les symboles énonce, c’est la diversité des univers narratifs auxquels le guide se réfère et dans lesquels le guide s’inscrit.

Ce qui fait le lien entre tous ces univers narratifs distincts, c’est-à-dire ce qui justifie qu’ils soient tous représentés dans un ouvrage, c’est le fait de leur *mystère*. En effet, ce que le guide donne à voir, c’est du mystérieux et du légendaire (*Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*), disons de façon générale, du mystérieux. Ainsi, la loi qui régit la co-présence de ces catégories si distinctes entre elles à l’intérieur d’une catégorisation et plus généralement d’un volume, c’est celle du mystère.

Or, ce qu’on remarque, c’est que ces catégories ne sont en aucun cas univoques notamment parce qu’elles ne se donnent pas les moyens d’être rigoureuses. En effet, certaines catégories classent les personnages, d’autres les événements. Or, un personnage peut accomplir un des événements classés : ainsi, une créature fantastique peut très bien apparaître lors d’un miracle ou d’un prodige. Par ailleurs, les catégories sont mixtes comme c’est le cas de la catégorie « Histoires et cités légendaires » : on a ici un type de discours et un espace ; ce qui les rassemble, c’est leur caractère légendaire. Ceci ne pose aucun problème, à moins que

l'on remarque ici que c'est le statut social du discours (légendaire) qui constitue le marqueur de cette catégorie. Conséquemment, on peut se poser la question suivante : pourquoi distinguer des natures de personnages (« Créatures fantastiques » par exemple) du mode de circulation sociale des récits les concernant (légendes) ?

En un mot, c'est que ces catégories ne sont pas exclusives. On peut même dire qu'elles sont délibérément équivoques ou ambiguës. Il me semble en effet, que ces catégories ont été produites pour donner une idée des univers de référence des unités textuelles du guide en prenant bien soin de les présenter comme *rigoureusement ambiguës ou inclassables*. C'est ce qui justifie le fait d'une catégorisation aussi poreuse. Si l'on reprend le raisonnement à l'envers, il convient alors de dire que le guide, au moyen de ces symboles s'attaque à l'univers narratif du mystère qui se définit comme un univers complexe de l'inclassable. Les symboles définissent donc une double énonciation : celle d'une volonté de classement ; celle d'une volonté d'énoncer l'impossibilité de classer.

En ce sens, le mystère devient ici une catégorie générale bien singulière : elle énonce l'hétérogène et l'hétéroclite en même temps qu'elle énonce l'impossibilité de classer cet hétérogène et cet hétéroclite. Le mystère, c'est donc un ensemble (constitué d'éléments distincts et différents les uns des autres) qui se définit par son *insaisissabilité*. On ne peut lui appliquer des typologies scientifiques sous peine de le faire disparaître en tant que mystère, car en fin de compte, le mystérieux est précisément ce qui toujours échappe au savoir.

2. GUIDE DU PARIS MYSTÉRIEUX

Le *Guide du Paris mystérieux* utilise lui aussi une liste de symbole servant à qualifier les unités textuelles qu'il délivre. Ceux-ci sont au nombre de quatorze. Ils sont présentés dans une partie de l'ouvrage qui leur est dédiée (composée de deux pages) et qui s'intitule « Les clefs de votre guide ».

Comme pour le guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, on s'intéressera d'abord aux modalités de présence de ces symboles dans le guide avant d'en comprendre la répartition.

L'usage des symboles

Ces symboles apparaissent à deux endroits seulement dans l'ouvrage (si l'on exclue ici la partie consacrée à leur présentation) : il s'agit du corps de texte et de la quatrième de couverture. Commençons par le corps de texte.

Les symboles sont en effet présents dans le corps de texte. Tout comme dans le cas du guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, ils accompagnent une unité textuelle. Ainsi, ils apparaissent comme suit :

Page	LOCALISATION	LOCALISATION	Page
	texte de l'unité textuelle précédente.	Titre	⌘
	<i>Titre</i>	Unité textuelle accompagnée d'une illustration.	
⌘	Nouvelle unité textuelle composée d'un paragraphe ou de plusieurs paragraphes. Les unités textuelles sont très fréquemment accompagnées d'au moins une illustration. Le plus souvent d'images d'archives.		
		Légende de l'illustration	
		Titre	
		Unité textuelle qui se poursuit sur la page sui-	

Schéma d'une structure de double page dans le Guide de Paris mystérieux

Les symboles apparaissent en marge, au niveau du texte et non du titre. Il est important de remarquer que toutes les unités textuelles ne sont pas accompagnées de symboles. Il faudrait plutôt dire qu'il existe quelques rares exceptions à l'accompagnement systématique de l'unité textuelle. Si le symbole est alors absent, ce n'est pas que l'unité textuelle ne peut être classée, mais qu'elle est classée selon la nature de l'unité textuelle précédente. Autrement dit, quand il n'y a pas de symbole visible en début de texte, c'est que le symbole de l'unité précédente est toujours valable pour la nouvelle unité considérée. Ceci signifie également que l'on est toujours dans le même univers narratif. Ainsi quand un récit se poursuit (je veux dire par là qu'il a été amorcé dans l'unité précédente, mais que les auteurs ont considéré qu'il valait mieux distinguer deux épisodes, qui renvoient à deux unités spatiales, pour les singulariser au moyen de deux fragments de texte), et que « l'univers de référence » reste le même, le guide supprime les symboles.

Prenons un exemple, celui des pages 234 et 235 du guide. Sur ces pages, on peut voir les deux usages des symboles dans le corps de texte. Ainsi, sur la page 234, les deux unités textuelles présentées sont toutes deux accompagnées d'un symbole dans la marge. Celui qui accompagne l'unité intitulée « Une tête pour un coup de chapeau » correspond à la catégorie « Tragédies et faits bizarres » ; celui qui accompagne l'unité intitulée « Le mont de Mercure » correspond à la catégorie « Mythes et monuments païens ». En revanche, sur la page 235, il existe une nouvelle unité, intitulée « Rouge rue des Rosiers » qui n'est complétée d'aucun symbole. C'est que celui qui qualifiait l'unité « Le mont de Mercure » est toujours valable. L'unité « Rouge rue des Rosiers » et l'unité « Le mont de Mercure » sont donc liées entre elles par le fait qu'elles procèdent du même univers de référence.

Ainsi, les symboles servent d'une part à qualifier l'information, mais aussi à signifier une économie du texte : leur présence signifie qu'on passe à quelque chose de nouveau ; leur absence, qu'on n'en a pas tout à fait fini avec ce qui précède. Autrement dit, les symboles organisent la continuité et la rupture des fragments textuels. Ils sont ainsi des marqueurs structurants qui renseignent à la fois sur la nature du contenu de l'information délivrée et sur sa place ou son statut dans le contexte proche de l'ouvrage.

Ces symboles, comme je le disais plus haut, on les retrouve en quatrième de couverture de l'ouvrage. À vrai dire, excepté le code-barres, c'est la seule information que

l'on trouve sur la quatrième de couverture. La quatrième de couverture sert le plus souvent à annoncer, introduire, ou donner un avant-goût de ce qui nous attend à la lecture. En conséquence, la présence de la liste des symboles à cet emplacement du livre, en fait un élément d'introduction au guide. Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'une liste, c'est-à-dire d'une succession, donne l'impression que la liste des symboles fait office de sommaire. Ainsi, la présence des symboles en quatrième de couverture aurait pour fonction de donner à voir un avant-goût de ce qu'il y aura dans le livre en exploitant la forme du sommaire.

On remarquera qu'on trouve à cet endroit moins d'information par rapport à la liste des symboles présentée dans la partie « Les clefs de votre guide » qui détaillait le contenu de chaque catégorie. Quoi qu'il en soit, les symboles sont tout de même systématiquement légendés et on voit donc apparaître et les symboles et leur signification. Ces symboles, présentés sous la forme d'une liste, sont l'expression et le témoin d'un geste de classification qui les a fait être. Autrement dit, ils donnent à voir une idée du contenu de l'ouvrage, en même temps qu'ils énoncent le travail éditorial du guide (un travail de classement, notamment). Le geste de classification est donc mis en évidence : c'est lui qui permet d'organiser le foisonnement des informations selon des catégories de savoirs construites par le guide lui-même.

La logique symbolique

On trouve quatorze symboles dans ce guide. Ils diffèrent de façon significative les uns des autres, mais ils ont l'air d'avoir tous été tracés au moyen d'un même outil graphique puisqu'ils se caractérisent tous par un trait noir épais.

Ici aussi, comme dans le cas précédant, la logique de représentation ne va pas sans poser problème. C'est qu'il n'existe pas *une* logique de représentation qui pourrait garantir la cohérence des symboles. Au contraire, il en existe plusieurs avec des effets forts différents :

	FORMES DE REPRESENTATION	RAPPORTS DU TEXTE A L'IMAGE
« Énigmes préhistoriques »	Synecdoque	Exemplification
« Bestiaire fantastique »	Illustration	Redondance
« Créatures merveilleuses »	Illustration	Redondance
« Pierres étranges »	Illustration	Redondance
« Histoire légendaire »	Emblème	Explicitation
« Diables, sorciers, fantômes »	Métonymie	Explicitation
« Paysages insolites »	Illustration	Explicitation
« Souterrains, trésors »	Métonymie	Explicitation
« Mythes et monuments païens »	Synecdoque	Explicitation
« Lieux sacrés et miracles chrétiens »	Emblème	Explicitation
« Les illuminés »	Emblème	Explicitation
« Mœurs et coutumes »	Allégorie	Explicitation
« Musées imaginaires »	Emblème	Explicitation
« Tragédies et faits bizarres »	Illustration	Explicitation

Tableau des formes de représentations des symboles et de leurs rapports au texte qui les accompagne dans le Guide de Paris mystérieux

On le voit, les formes de représentations varient d'un symbole à l'autre. Le symbole peut ainsi avoir la valeur d'une synecdoque, d'une simple illustration, d'un emblème, d'une allégorie, ou d'une métonymie. Revenons sur ces relations. Pour plus de clarté je rappellerai

ici les définitions, qui ont déjà été données plus haut, des différentes formes de représentations.

La forme de la synecdoque, qui concerne ici les catégories « Énigmes préhistoriques » et « Mythes et monuments païens », peut être définie, comme on l'a déjà vu, comme une forme « qui consiste à "désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui" (B. Dupriez). Ici, on prend la partie pour le tout ou inversement, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, etc., par exemple, une voile désignera un navire, le pain la nourriture, Israël le peuple juif » [Decharneux, Nefontaine, 1998 (2006) : 15]. C'est bien ce qu'il se passe dans ces deux cas puisque la représentation de formes évoquant des menhirs et celle d'une colonne ionienne sont là pour donner à voir d'un côté l'univers préhistorique et de l'autre l'univers païen.

La forme de l'allégorie est une forme qui s'accompagne le plus souvent « d'une personnification d'une qualité, d'une situation ou d'une abstraction, mais la figuration ainsi mise en œuvre peut être animale ou végétale. On dira, par exemple, de la corne d'abondance qu'elle est l'allégorie de la fortune et de la réussite, ou de la femme ailée qu'elle est l'allégorie de la victoire » [Decharneux, Nefontaine, 1998 (2006) : 14]. La catégorie ici concernée, à savoir celle des « Mœurs et coutumes », répond à cette définition puisque le bouffon (?) qui représente la catégorie est là pour signifier un système de valeurs : celui de la fête populaire.

La forme de la métonymie peut être définie comme une forme qui consiste à « désigner quelque chose au moyen d'un terme qui désigne autre chose mais qui fait partie du même contexte de sens » [Decharneux, Nefontaine, 1998 (2006) : 15]. Cette forme concerne les deux catégories des « Diables, sorciers, fantômes » et « Souterrains, trésors ». Dans un cas c'est un chat noir qui renvoie à l'univers associé au symbole et dans l'autre, un labyrinthe. Ces objets appartiennent globalement à l'univers considéré mais n'en sont les représentants que parce qu'ils les symbolisent dans cette situation précise d'énonciation.

La forme de l'emblème, quant à elle, peut être définie comme « une figuration ou une concrétisation représentant, par convention, une réalité abstraite » [Decharneux, Nefontaine, 1998 (2006) : 14]. Cette forme concerne les catégories suivantes : « Histoire légendaire », « Musées imaginaires », « Les illuminés » et « Lieux sacrés et miracles chrétiens ». Le château, la cocarde, le sigle et la médaille chrétienne.

Enfin, ce que j'ai appelé la forme de l'illustration est une forme représentée qui a pour fonction de donner à voir un des nombreux éléments de l'univers considéré. L'illustration peut en ce sens être définie comme la production d'exemple. C'est le cas des catégories suivantes : « Bestiaire fantastique », « Créature merveilleuses », « Pierres étranges », « Paysages insolites » et « Tragédies et faits bizarres », pour lesquels le symbole représente un exemple d'êtres, de faits ou d'objets considérés.

On remarquera ici qu'à deux reprises les univers représentés sont signifiés au moyen de symboles comparables dans les deux guides : il s'agit d'abord de la catégorie des « Mœurs et coutumes » du *Guide de Paris mystérieux* et de la catégorie « Anecdotes, traditions oubliées, croyances » du guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises* ; mais aussi des catégories « Histoire légendaire » (*Guide du Paris mystérieux*) et « Histoires et cités légendaires » (*Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*). Dans le premier cas, un bouffon ou un troubadour sert de symbole, dans le second il s'agit d'un château avec des tours.

On remarquera également que cette liste de symboles a pour titre : « Les clefs de votre guide ». Cet intitulé, on le retrouve dans la première version du *Guide de la France mystérieuse* (1966) à l'origine de tous les autres guides de la collection. En effet, sur la première de couverture, un encart présente les symboles utilisés par le guide rassemblé sous l'intitulé « Les clefs de votre guide ». On retrouve cette liste à l'intérieur du volume ; elle est alors présentée par un sous-titre : « Signes conventionnels ».

Il convient, avant de poursuivre, de revenir sur cette dernière expression. Le *Guide de la France mystérieuse* a été dirigé par René Alleau, ingénieur et historien des sciences traditionnelles. Cet auteur a publié quelques années avant la parution du Guide une recherche sur la notion de symbole intitulée *De la nature des symboles*. Dans cette recherche, René Alleau pose une différence fondamentale entre symboles et synthèmes qui constituent les deux ensembles selon lesquels on peut répartir la totalité des signes. On ne reviendra pas ici sur la distinction entre ces deux notions. On se contentera de dire que si le symbole est religieux, le synthème est, lui, social ; de sorte que les synthèmes sont les produits de conventions sociales. Ainsi, synthèmes et signes conventionnels sont synonymes. Ainsi, l'intitulé de la rubrique « Signes conventionnels » renvoie ici clairement aux synthèmes (ou à ce que l'on appelle plus communément, en dehors de la distinction établie par René Alleau, aux symboles, disons sociaux).

Quoi qu'il en soit, on retrouve ici un certain désordre à l'instar de celui que l'on avait pu voir dans le guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*. Et tout comme dans ce guide, cette forme de désordre s'observe également dans le processus catégorique.

Le principe de la catégorisation

Il existe quatorze symboles pour quatorze catégories. Dans la partie « Les clefs de votre guide », chacune des catégories est spécifiée au moyen d'une liste de sous-thèmes. Ainsi, par exemple, dans la catégorie « Mœurs et coutumes », on trouvera des informations relatives :

- aux croyances, superstitions et coutumes ;
- aux fêtes populaires ;
- aux personnages excentriques ;
- et au folklore de la rue.

Dans la catégorie des « Tragédies et faits bizarres », on trouvera en revanche des informations relatives :

- aux affaires criminelles ;
- aux événements singuliers et faits divers ;
- aux prisons, gibets, piloris,
- aux épidémies et batailles ;
- et aux cataclysmes et prodiges météorologiques.

On voit donc que chacune de ces catégories est définie par les sous-thèmes, ou du moins orientée par ces derniers. Revenons sur l'exemple de la catégorie des « Tragédies et faits bizarres » pour développer cette idée. Dans cette catégorie, on voit apparaître des objets de natures profondément différentes : des faits divers et des prodiges météorologiques ; des piloris et des épidémies. Ce qui intrigue, c'est la grande diversité de ces objets qui pour certains renvoient au judiciaire (« affaires criminelles »), d'autres au journalistique (« faits

divers »), d'autres encore au polémologique (« batailles »), d'autres enfin au naturel (« cataclysmes et prodiges météorologiques »).

Ce qui est encore plus remarquable, c'est que cette diversité ne se rencontre pas seulement entre sous-thèmes, mais aussi à l'intérieur même des intitulés singuliers de chacun des sous-thèmes. En effet, le fait que les « épidémies et batailles » soient associées aux « affaires criminelles » étonne assez, mais c'est surtout qu'il puisse exister un sous-thème qui rassemble les épidémies et les batailles qui déconcerte.

On peut penser que ce qui fait la cohérence de ce sous-thème, c'est l'idée d'une tragédie à grande échelle (je veux dire par là d'une tragédie qui fait de nombreuses victimes). Mais c'est aussi le cas des « cataclysmes et prodiges météorologiques ». On aurait donc pu imaginer un sous-thème commun ou au contraire, une division du sous-thème « épidémies et batailles » en deux sous-thèmes. Ceci montre que cette catégorie générique des « tragédies et faits bizarres » a été pensée dans une hétérogénéité (référence aux univers judiciaires, journalistiques, polémologiques, ou encore naturels) qui aurait pour spécificité de rassembler des objets tellement hétéroclites qu'ils en seraient rigoureusement inclassables. Ou plus précisément, les associations d'objets hétéroclites, à l'intérieur des sous-thèmes et entre les sous-thèmes, montrent que cette catégorie a été conçue pour donner l'impression d'une grande diversité, à la fois dense et singulière.

De façon plus générale, on remarque que les catégories sont poreuses : ainsi, « Histoires légendaires » et « Lieux et miracles chrétiens » peuvent se recouper, de même que « Créatures merveilleuses » et « Bestiaire fantastique ». Or, contrairement au guide des *Sites mystérieux et légendes de nos provinces françaises*, les symboles ne s'ajoutent pas les uns aux autres pour qualifier une unité textuelle dans ce guide. *Ils ont donc une vocation univoque*, donnant ainsi l'impression de constituer une taxinomie ou du moins une classification. Rappelons ici les définitions de ces deux termes selon Dan Sperber :

« Soit un ensemble d'objets. Ces objets sont classés en un certain nombre de catégories conceptuelles mutuellement exclusives, c'est-à-dire qu'aucun objet n'appartienne à deux catégories à la fois. L'ensemble des catégories ainsi défini est à son tour réparti en un certain nombre de catégories d'un niveau taxinomique supérieur, elles aussi mutuellement exclusives. L'ensemble de ces catégories de deuxième niveau peut être classé de même à un troisième niveau, etc. Autrement dit, une taxinomie est une classification hiérarchisée telle qu'à un niveau donné de la hiérarchie toutes les catégories s'excluent mutuellement. » [Sperber, 1975 : 12].

Il apparaît clairement que cette liste n'est ni une classification, ni une taxinomie. En revanche, elle tend à s'en rapprocher en même temps qu'elle atteste d'un grand désordre. Voilà qui laisse penser que ces symboles sont là pour tenter d'organiser le texte en le qualifiant, mais également et surtout pour énoncer l'incroyable nature des contenus, essentiellement hétéroclite et conséquemment inclassable. La fonction des symboles serait donc d'énoncer l'impossible classification qu'ils tentent pourtant d'organiser.

SYNTHESE

Ainsi, on dira que les symboles dans les deux guides considérés sont là pour rendre compte de la complexité de la réalité qu'ils médiatisent et (re)produisent. Ils travaillent à la fois dans le sens d'une simplification par l'ordonnancement (de l'espace du texte et de l'espace de la visite), mais aussi dans le sens d'une complexification de l'univers évoqué qu'ils présentent comme étant essentiellement inclassable, donc insaisissable totalement. Les symboles

définissent donc un geste éditorial qui vient s'ajouter à l'énonciation des formes à caractère narratif en les qualifiant toutes comme les parties émergées d'iceberg du mystère.

Tourisme et curiosités.

Approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés

On considère volontiers que la légende est un objet que se partagent les communautés « extra-modernes ». Traditionnelle, elle est donc lointaine dans le temps et/ou dans l'espace. C'est cette légende qu'étudient, par exemple, les anthropologues. Une autre alternative consiste à penser que la légende est, au contraire, très proche de notre « modernité ». Elle est alors urbaine ou contemporaine, n'est plus vraiment une légende mais une rumeur et s'impose comme le terrain privilégié des « rumorologues ». Traditionnelle, elle se manifeste ainsi dans un ailleurs de la modernité urbaine ; moderne, elle s'y incarne, mais n'est plus traditionnelle. En somme, on refuse à la légende, en tant qu'objet traditionnel, une opérativité socioculturelle à l'intérieur de nos propres sociétés. Or, si les guides les médiatisent, c'est bien qu'elle possède cette opérativité. Toute la question est de savoir comment la définir.

À partir d'analyses sémiotiques menées sur un corpus de guides généralistes présentant New York et l'Écosse (Le Routard, les guides Bleu, Vert et Voir, le Lonely Planet, le Petit Futé et la Bibliothèque du voyageur) mais aussi de guides « spécialisés » (*Guide du Paris mystérieux*, *Le Guide de la France mythologique* et les *Sites mystérieux et légendaires de nos provinces françaises*), cette étude qui défend une approche communicationnelle se propose d'aborder le légendaire – à savoir les légendes et la façon dont elles sont commentées par les guides – comme un objet de discours capable d'instituer un certain rapport à la culture qui serait de l'ordre de la curiosité ou de l'insolite.

La première partie met ainsi en évidence le fait que le légendaire se manifeste comme un objet *anecdotique* dans les guides de voyage. Ceux-ci disent, en effet, le caractère extraordinaire du référent légendaire tout en postulant et/ou en instituant, cependant, son insignifiance du point de vue culturel. Anecdotique, le légendaire est, en outre, insaisissable. C'est ce que montre la seconde partie en se concentrant sur la façon dont les guides font des énoncés légendaires des objets proprement inclassables : curieux, ils disent l'étrangeté de l'ordre du monde ; insolites, ils ne disent rien de plus que leur incongruité. S'il est à la fois anecdotique et insaisissable, comment se fait-il que le légendaire fasse pourtant culture ? La troisième partie répond à cette question en montrant que c'est précisément parce qu'il se définit comme tel qu'il fait culture. Ainsi, le légendaire est un objet de discours qui permet, à celui qui le dit, de se manifester dans le monde social à travers une forme d'auctorialité définie par une désinvolture à l'égard des hiérarchies de valeurs traditionnelles. Par ailleurs, elle montre qu'il est un objet de discours qui se livre au lecteur/voyageur dans le but d'être réitéré. Autrement dit, le légendaire circule, à partir de ces dispositifs touristiques que sont les guides, en proposant à ceux qui se l'approprieraient de renverser ou de détourner l'ordre culturel ; d'habiter le monde en tant qu'il est social, le temps infime de l'énonciation légendaire.

MOTS-CLES : légende – légendaire – guides de voyage – tourisme – culture – curiosité – insolite – anecdotique – insignifiance – auctorialité – valeurs – habiter – sciences de l'information et de la communication

Tourism and curiosities.

A communicational approach of legendary speech in printed travel guides

It is a widespread thought that legends are either traditional or modern, but never both at the same time. When traditional, they are supposed to be told in far away countries, in space and/or in time. These legends are usually studied by anthropologists. When urban, they stop being traditional and are not really legends anymore. They are called “rumours” and are mostly studied by “rumourologists”. However, their presence in travel guides shows that they do have an operativity as traditional objects in our modern culture.

Starting with a semiotic analysis of some French-written travel guides conducted through a communicational perspective, this research aims to show that legendary speech – i.e. legends and the way they are told and commented in travel guides – is an object that can institute a specific relationship to culture identified as curiosity or uniqueness (“*insolite*” in French).

The first part of the research enlightens the fact that legendary speech appears as an anecdotal object in travel guides. Indeed, these books suggest that legendary speech does say something extraordinary, but they also seem to believe or want to prove that it is insignificant from a cultural point of view. Anecdotal, legendary speech is also elusive. It is what the second part of the research shows focusing on the way travel guides manage to build up the impossibility to classify this kind of speech. When curious, legendary speech tells us about the strangeness of the world order. When unique, it says no more than its own incongruity. If legendary speech is at the same time anecdotal and elusive, what makes it cultural? The third and last part of the research answers this question. It shows that legendary speech does deal with culture precisely because it appears as both anecdotal and elusive. It is an object of discourse that allows the one who implements it to come out into the social world as an “author”, in the sense that one signs a cultural point of view characterized by a certain casualness towards the common hierarchy of values. It also shows that this speech is delivered to the reader/traveller in order to be reiterated. In other words, the possible circulation of this speech, from travel guides to tourists, suggests that it can be appropriated, so as to reverse or divert the cultural order, so as to inhabit, for the one who says it, the social world, the fractional time of its enunciation.

KEYWORDS: legends – legendary speech – travel guides – tourism – culture – curiosity – “oddness” – anecdotal – insignificancy – authorship – values – inhabiting – communicational and informational sciences