Document généré le 19 avr. 2024 01:06

Anthropologie et Sociétés

Applicabilité du concept d'ostranénie à l'étude de la culture en anthropologie

Masao Yamaguchi

Volume 10, numéro 3, 1986

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/006361ar
DOI : https://doi.org/10.7202/006361ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Yamaguchi, M. (1986). Applicabilité du concept d'ostranénie à l'étude de la culture en anthropologie. *Anthropologie et Sociétés*, *10*(3), 11–27. https://doi.org/10.7202/006361ar

Résumé de l'article

Applicabilité du concept d'ostranénie à l'étude de la culture en anthropologie

En présentant le concept A'ostranénie, cet article vise à ouvrir de nouvelles perspectives à l'étude anthropologique de la fonction esthétique et de la dynamique culturelle. De cette dernière, l'auteur retient surtout les aspects anti-normatifs-notamment la marginalité, le démesuré, l'inversion, le trickster -, tous liés à la polysémie et au calembour. D'autre part, dans la tradition théâtrale. Arlequin, en tant qu'émissaire des puissances infernales, révèle une dimension cachée de la réalité et joue ainsi un rôle semblable à celui de l'ostranénie en littérature. L'article examine l'application du concept d'ostranénie dans les domaines de la littérature, du folklore et de la phénoménologie; il propose, en conclusion, que la distribution des fonctions médiatrices soit étudiée de façon systématique et complète.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

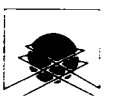
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

APPLICABILITÉ DU CONCEPT D'OSTRANÉNIE À L'ÉTUDE DE LA CULTURE EN ANTHROPOLOGIE*



Masao Yamaguchi

L'utilisation du terme *Verfremdung* par Brecht pour son procédé théâtral et par Ernst Bloch pour le titre d'un de ses essais a fait entrer ce mot au panthéon de la critique littéraire il y a une trentaine d'années, et l'on oublie trop souvent que le mot lui-même a été forgé pour exprimer le concept clé du formalisme.

Aujourd'hui on considère que le concept d'*ostranénie* est le concept clé de plusieurs traités du formalisme russe. Il est surprenant toutefois qu'en dépit des nombreuses références faites à l'article de V. Shklovski (1917) intitulé « L'art comme procédé », par exemple, on ait rarement essayé d'étudier l'extension de l'applicabilité de ce concept, sans parler de son rapport à l'analyse structurale et à la sémiotique actuelles.

Ces deux domaines auraient cependant grandement besoin d'une telle étude qui les aiderait à sortir du statisme excessif des modèles construits. On comprend que le terme *ostranénie* n'ait été appliqué qu'à des textes historiques puisqu'il a été utilisé surtout dans des études littéraires. Mais le concept, lui, pourrait bien ne pas être applicable de la même manière puisque la notion même de littérature connaît à l'heure actuelle de rapides changements.

Le concept *d'ostranénie* doit, à notre avis, s'étendre à tous les phénomènes culturels et être reconsidéré en fonction de diverses expériences humaines beaucoup plus dynamiques. Si cette opinion se généralise, il faudra alors se pencher sur la phase pragoise de l'esthétique structurale puisque c'est à l'École de Prague que nous devons l'extension du terme *ostranénie* à des contextes culturels plus vastes.

Irène Portis et Thomas G. Winner ont été parmi les premiers à permettre aux anthropologues intéressés par l'approche structurale de s'initier à l'École de Prague. Thomas G. Winner déclare : « Alors que les travaux de l'École de Prague sur le structuralisme linguistique ont exercé une influence capitale sur les sciences behavioristes et sur l'anthropologie structurale, les théories de l'esthétique structurale de cette même école sont

* Cet article a été présenté sous forme de conférence au Symposium international sur la sémiotique et les théories du comportement symbolique en Europe de l'Est et de l'Ouest, tenu à l'Université Brown (U.S.A.) du 14 au 17 avril 1976. Nous remercions l'auteur de nous autoriser la publication de cette conférence inédite (N.D.L.R.).

Anthropologie et Sociétés, 1986, Vol. 10, no 3 : 11-27.

peu connues » (Winner 1973: 80) – de même, bien entendu, que leur application à d'autres domaines, notamment à l'anthropologie structurale.

Irene Portis Winner (1977) examine quelques-unes des prémisses fondamentales, propres aux théories esthétiques pragoises et traite en particulier du concept de « fonction esthétique » et des concepts étroitement liés de « norme » et de « valeur ». Tous trois, affirme-t-elle, touchent de très près les problèmes anthropologiques. Discutant du concept de « fonction » et de la multifonctionnalité de toute activité humaine, elle abonde dans le sens des prémisses de Prague en déclarant qu'aucun aspect de l'activité humaine ne se limite à une seule fonction. Les fonctions sont, pour le sujet, des moyens d'affirmation de soi face au monde extérieur (Mukarovsky 1966: 68). Cette prémisse, remarque-t-elle, rappelle l'idée de Piaget selon laquelle les structures sont inséparables d'un fonctionnement et le sujet est défini comme le centre de fonctionnement (Piaget 1968: 59). Il nous semble, quant à nous, que la multifonctionnalité est la conséquence naturelle de la multiplicité des réalités qui constituent notre monde extérieur et intérieur. Si les structures se réalisent, les jeux que jouent les gens (comme le dit le titre d'un livre) se manifestent simultanément à plusieurs niveaux de la réalité. Dans un tel contexte, on comprend que le sujet soit défini comme le centre de l'activité fonctionnelle.

Irene Portis Winner étudie ensuite la distribution de la fonction esthétique dans chaque type de comportements humains. Elle rapporte que selon Mukarovsky « tout objet ou activité, qu'il soit de la nature ou de l'homme, peut être porteur de fonction esthétique » (Mukarovsky 1966: 76-77) et qu'il n'existe aucun endroit où la fonction esthétique ne soit pas fondamentalement présente; de façon latente, elle est omniprésente; elle peut se manifester à tout moment (Mukarovsky 1966: 67). Aussi peut-on la définir comme « l'un des facteurs les plus importants qui crée la relation de l'homme à la réalité » (Mukarovsky 1940: 113). Dans l'anthropologie sociale actuelle, le concept de fonction esthétique serait, semble-t-il, essentiel à l'approche structuro-fonctionnelle, approche qui n'a pas encore réussi à rendre compte de la dynamique des changements culturels ni de l'élément d'absurdité présent dans le comportement culturel. Elle est à la traîne, loin derrière d'autres sciences humaines qui ont, par exemple, réussi à expliquer le sens de la folie dans la culture humaine. Les théories fonctionnelles limitent le concept de fonction au réseau social, mettant principalement l'accent sur la parenté et les liens économiques et légaux – c'est là un de leurs principaux défauts; en d'autres termes, leur concept de fonction ne s'applique qu'à des domaines où des méthodes empiriques ont déjà été développées. Il est étonnant que la plupart des anthropologues britanniques aient ignoré la fonction esthétique dans les sociétés qu'ils observaient alors que ces mêmes anthropologues, chez eux, lui prêtent une grande attention au nom de l'anachronisme.

Après avoir discuté de la nature des relations qui existent entre les différentes fonctions, Irene Portis Winner aborde la nature de la fonction esthétique. Celle-ci, explique-t-elle, domine dans les arts, tandis qu'elle peut être accessoire dans d'autres domaines de l'activité humaine. Mais ce qui est pour nous d'une importance fondamentale c'est que cette fonction, selon Winner, implique toujours, où qu'elle soit, une poussée qui détruit ou contourne systématiquement les normes; il en résulte une tension entre éléments normatifs et non normatifs. On doit distinguer la « norme » de la « règle » et la comprendre comme « principe énergétique régulateur ». Ainsi le choix final est laissé à l'individu en ce sens qu'il est en mesure de rejeter la norme s'il ne peut supporter les limites qu'elle lui impose. En conclusion donc, la norme est constamment en fluctuation et continuellement sujette au changement. Cependant, les normes esthétiques sont

considérées comme les plus dynamiques de toutes parce que, selon Winner, contrairement à celles qui régularisent le comportement, elles existent essentiellement pour être violées.

La relation dialectique qui existe entre le normatif et le non normatif nous intéresse car elle semble indiquer la façon de réorienter les théories actuelles de la culture. Leurs rapports se comprennent comme autant d'éléments constitutifs d'un tout structural. Selon Winner, toute structure est une unité fondée sur le mode spécifique des rapports qui lient les différentes parties entre elles, rapports non seulement positifs (accords et harmonies) mais aussi négatifs (antithèses et conflits).

◊ Nous examinerons maintenant un concept bien particulier et utile pour aborder la relation dialectique entre le normatif et le non normatif. Dans un texte récent portant sur les aspects phénoménologiques des théories de Jakobson, Elmar Holenstein montre la ressemblance qui existe entre la thèse de Jakobson et certaines idées des phénoménologues husserliens; puis il tente d'élucider les oppositions de ces deux façons d'aborder la compréhension de l'existence.

Holenstein indique clairement (1975; voir aussi Holenstein 1974: 153-161) que c'est l'approche phénoménologique qui a permis à Jakobson et à ses collègues d'intégrer les éléments négatifs du système global. Il déclare aussi que l'analyse phénoménologique de H. Pos, par exemple, se distingue d'une analyse purement logique par le fait qu'elle n'étudie pas seulement les données telles qu'elles sont « en elles-mêmes » mais également telles qu'elles sont dans la conscience, « pour nous ». De ce point de vue phénoménologique, l'opposition se présente à la fois comme une exclusion et une inclusion, tandis que dans le cas de l'analyse logique, il n'y a qu'une exclusion. Il est vrai que les oppositions telles que clair – sombre, coloré – incolore s'excluent, mais le membre exclu de l'opposition est nécessairement coprésent dans la conscience. L'un implique l'autre. Holenstein reprend l'explication de Pos qui déclarait : « L'opposition n'est pas un fait isolé : c'est un principe de structure. Elle réunit toujours deux choses distinctes, mais qui sont liées de telle façon, que la pensée ne puisse poser l'une sans poser l'autre. L'unité des opposés est toujours formée par un concept, qui, implicitement, contient les opposés en lui et se divise en opposition explicite quand il est appliqué à la relation concrète » (1975: 35).

Holenstein compare, à juste titre, cette définition à celle de Husserl, dans laquelle sont introduits les termes *présence - aprésence*, en opposition à la paire *présence - absence* des philosophes analytiques. Jakobson utilise ce même type d'opposition dans la relation qu'il établit entre *marqué - non marqué*, opposition déjà mentionnée par Troubetskoï dans *Principes de phonologie*.

Troubetskoy, en effet, distingue trois types d'oppositions, les *oppositions privatives*, les *oppositions graduelles* et les *oppositions équipollentes*; seules les dernières nous intéressent ici. Zygmunt Bauman, sémioticien polonais, qui traite assez longuement de la notion d'opposition dans son *Culture as praxis* (1973), fait remarquer que c'est par ignorance de ces curieuses équipollentes que des générations d'anthropologues ont négligé les fonctions distinctives d'entités culturelles et qu'ils ont analysé les éléments séparément. Ceci s'explique, selon Bauman, parce que la catégorie non marquée – de par sa nature – ne révèle son caractère non marqué que lorsqu'elle est délibérément mise en présence d'une catégorie marquée. Il faut donc analyser les composantes de la culture en termes de *marqué* et de *non marqué*. Ces deux catégories doivent être examinées simultanément, avec d'autant plus d'attention que le non marqué est généralement

considéré comme acquis par les membres d'une culture et par le chercheur lui-même. L'élaboration du sens ne se produit que lorsque le non marqué et le marqué sont mis en présence. Le non marqué a surtout la capacité de maintenir l'ordre, tandis que le marqué régénère le sens du non marqué en lui ajoutant ou en lui soustrayant des éléments. La relation entre les deux se comprend de façon synthétique. Bauman maintient que le sens prend toujours forme lorsque le marqué, avec son apparence proche du chaos, se met à menacer l'authenticité du non marqué.

○ La tentative que fait Paul Ricoeur pour définir une position semblable en lexicographie est intéressante. Il oppose l'événement, qui est diachronique de nature, à la structure, qui est synchronique; et entre la structure et l'événement, « le mot est comme un échangeur ». Le mot, par son aspect, est compris comme un signe dans le système lexical quand il est près de la structure. Le signe est une valeur dans le lexique, une différence dans le système. Si nous arrêtons notre attention au niveau du signe, nous découvrons la différence structurale mais non la signification, parce que le contexte n'est pas donné. Au niveau de la lexicographie, le mot ne prend pas forme dans son propre sens. Il ne prend vie que dans la phrase. À cet égard, Hjelmslev a raison lorsqu'il conclut que le mot nomme en même temps que la phrase dit. Le mot nomme en position de phrase. D'autre part, dit Ricoeur, « dans le dictionnaire il y a seulement la ronde sans fin de termes qui se définissent en cercle, qui tournoient dans la clôture du lexique » (Ricoeur 1969: 92). Quand le mot apparaît dans le discours, il prend un sens qui va bien au delà de celui qu'il a dans le dictionnaire. C'est pourquoi « le mot » peut se définir comme « un signe en position de parole ». Sorti du dictionnaire, et par conséquent devenu mot, le signe se transforme avec le moment. Mais se transformer selon la marque du temps veut dire se libérer de l'immobilisme. Aussi peut-on affirmer que le mot est dans son essence anti-définitionnel, c'est-à-dire dynamique. Comme la « phrase », pour Ricoeur, est un événement, à ce titre, elle disparaît lorsqu'elle cesse d'agir. Mais le mot, lorsqu'il retourne au système lexical, est chargé d'une nouvelle valeur d'emploi, aussi mince soit-elle. En retournant au système, il lui donne une histoire, reliant ainsi systèmes et temporalité.

L'approche de Ricoeur semble pertinente à plusieurs égards puisqu'elle s'intéresse à la fonction médiatrice et à la plasticité du mot. Cette plasticité, Ricoeur l'attribue à la fonction polysémique du mot. La polysémie signifie qu'un mot a plus d'une signification et que ses significations multiples appartiennent au même état de système. Il y a un procès de nomination, une histoire de l'usage qui se combinent sous forme de polysémie (Ricoeur 1969: 93). Notons qu'il y a dans le procès de nomination la possibilité de reconnaître un nouveau modèle de la réalité. Un mot peut donc acquérir de nouvelles dimensions de sens sans perdre les anciennes. Ainsi, le mot est l'outil dont se sert la structure pour acquérir une nouvelle dimension de la réalité au moyen de la phrase. Le terme « projection » est celui que l'on pourrait utiliser pour exprimer ce travail de la structure. Dans ce cas, la nouvelle dimension de la réalité est ce qui, jusqu'ici, était resté marginal, à l'horizon de la conscience de l'homme.

○ L'opposition entre l'établi (le central) et le marginal nous mène à la théorie de la *liminalité* de Victor Turner (1974: 236-244). Celui-ci propose une façon de comprendre l'ensemble des faits culturels en divisant toutes les institutions en structure et en *communitas*. La structure est l'aspect de la société exprimé en termes de droit et d'obligation, tandis que *communitas* peut se comparer au *gemeinschaft* de Toennis face au Gesellschaft, bien qu'il ait un sens beaucoup plus large du fait qu'il peut s'appliquer au sentiment de camaraderie défini par des liens affectifs. Pour Turner, *communitas*

c'est l'antithèse de la structure normative. Il y a, déclare-t-il, trois domaines culturels dans lesquels des éléments anti-société et anti-structure se font sentir : ce sont la liminalité, l'étrangéité et la faiblesse en ce qui concerne la structure. On peut ramener ces trois aspects de la société à la marginalité. Le mot « liminalité » vient du latin et signifie « seuil ». Il a été utilisé pour la première fois par Arnold van Gennep pour exprimer l'état d'un homme qui va se soumettre à une cérémonie d'initiation. Il exprime un état de suspension par lequel on appartient à deux réalités qui s'excluent mutuellement. Pendant le déroulement des rites d'admission dans un groupe, un non initié ou un novice se trouve vraisemblablement dans cet état médian. Quant à l'étrangéité, c'est l'état de l'individu, ou du groupe, qui se trouve en dehors de la catégorie formelle des institutions autorisées. Gennep donne comme exemples le chaman, le devin, le médiateur, les gitans, le clown de cirque, les hippies et les décrocheurs. Ces gens sont, aux yeux de la société, des provocateurs, des agitateurs dont la position antithétique crée des tensions.

Enfin, sont structurellement faibles ceux qui se retrouvent dans un état de vulnérabilité causé par une stratification sociale dont ils ne sont pas forcément responsables; ce sont les pauvres, ceux de la caste inférieure dans une société à castes, les ouvriers non spécialisés, etc. Ils se distinguent par leur faible mobilité et leur manque d'écrits polémiques; l'établi et le marginal forment une paire d'opposition contrastée qui se présente comme celle qui oppose le patrilignage au matrilignage ou le dominant au dominé. On peut dire que lorsque le dominant porte le fardeau de la structure, le dominé supporte la *communitas* et vice versa.

○ Edmund Leach oppose deux types d'influence que la parenté exerce sur un individu. Si la filiation patrilinéaire représente un lien d'autorité légitime, la filiation matrilinéaire, que l'on appelle souvent complémentaire, fournit les liens affectifs. Leach désigne par X l'influence légale et par Y l'agression mystérieuse et inconsciente (Leach 1961). Dans plusieurs de ses écrits, il a appliqué ce type d'opposition au structuré - non structuré. Dans l'un de ses premiers articles, « Le temps et les faux nez », (in Leach 1961) il oppose le temps profane au temps sacré, c'est-à-dire celui des fêtes où dominent le désordre, le chaos et l'inversion des rôles de la vie quotidienne. Cette conception a récemment attiré l'attention des structuralistes soviétiques, notamment Ivanov (1976: 337), selon qui Leach reprend presque mot pour mot les conclusions des ouvrages de Bakhtine (1970a et 1970b) sur Dostoïevski et sur Rabelais.

Dans un autre article, Leach (1964) met l'accent sur la nécessité d'avoir deux sortes de concepts, les uns clairs et fonctionnels, les autres, des « demi-concepts », accomplissant ou réprimant les phénomènes marginaux de perception. Entre ces deux catégories contradictoires, il existe, affirme-t-il, des relations d'interdépendance, semblables à celles des deux côtés d'une pièce de monnaie. Leach donne des exemples de ce type de dépendance et de contradiction dans sa discussion sur le « Tabou » qui trouve son origine dans l'opposition entre les choses nommées et celles qui, sans avoir de nom, ont un pouvoir affectif. Le parallèle établi entre la théorie de Leach et celle de la « contre-déclaration » de Kenneth Burke est intéressant. Burke (1972) établit clairement que l'ordre présuppose le désordre; dans le même ordre d'idées, il jumelle les mots « chaos » et « cosmos ». Il désigne par « déclaration » et « contre-déclaration » les rapports mutuels et complets qui existent entre la positivité et la négativité. Il se propose aussi d'expliquer la relation dialectique par la fonction de négation qu'il qualifie de merveille linguistique. C'est la négation qui, par le biais de l'antithèse, fournit la base de la pensée de l'homme.

○ Dans « La structure des mythes », Lévi-Strauss montre le rôle du *trickster* dans la mythologie amérindienne. Il définit le caractère ambigu de ce personnage en termes de fonction médiatrice. Celle-ci, qui n'est d'ailleurs pas la seule du *trickster*, « explique qu'il retienne quelque chose de la dualité qu'il a pour fonction de surmonter. D'où son caractère ambigu et équivoque. Mais le *trickster* n'offre pas la seule forme possible de médiation. Certains mythes semblent entièrement consacrés à épuiser toutes les modalités possibles du passage de la dualité à l'unité » (Lévi-Strauss 1958: 251).

La médiation est donc une des fonctions les plus importantes des protagonistes du mythe, comme le montre Lévi-Strauss dans son œuvre monumentale. Et c'est surtout dans le personnage du *trickster* que s'accomplit le travail le plus caractéristique de la médiation. Cet aspect a été étudié par J.P.B. de Josselin de Jong dans un texte sur le *trickster* (1929) où ce personnage apparaît dans un contexte culturel qui repose sur des dichotomies distinctes. Il a, naturellement, une fonction de médiation que l'auteur relie à l'activité d'Hermès dans le mythe grec. Cette analyse a été développée par Peter Suzuki pour les mythes nias, G.W. Locher (1932) pour les mythes kwakiutl et Cornelius Ouwehand (1958-1959) pour les mythes japonais. Georges Dumézil expose un point de vue semblable dans son *Loki* (1948). Celui-ci est souvent contradictoire à cause de son caractère équivoque, donc médiateur. Comme nous l'avons vu, des êtres mythologiques d'un autre type peuvent aussi accomplir ce genre de médiation. « Après le caractère ambigu du trickster, une autre caractéristique des êtres mythologiques devient en effet explicable. Nous avons ici en vue la dualité de nature qui appartient en propre à une même divinité tantôt *bienveillante*, tantôt malveillante, selon les cas » (Lévi-Strauss 1958: 251).

En fait, la fonction première du *trickster* réside dans son activité provocatrice. Il échappe souvent aux normes standardisées d'une société, juxtaposant ainsi les corrélatifs négatifs aux composants de la valeur centrale. Il commence souvent par être un personnage marginal mais devient par la suite le personnage central. Par exemple, le mythe jukun que j'ai étudié au Nigeria entre 1963 et 1968 dit que le lièvre, le *trickster*, est le serviteur du Roi, mais dans un autre mythe d'une importance capitale, le lièvre est placé sur le trône pour fonder une dynastie qui, depuis lors, règne sur le peuple jukun. Il est méchant, rebelle, amoral et déteste les gens; il fait tout pour être exécrable. Cependant c'est un héros culturel puisqu'il introduit toujours de nouveaux éléments (Yamaguchi 1974).

○ Pour sa part, Roger Bastide dans « Le rire et les courts-circuits de la pensée » (1970) attire notre attention sur Eshu, ce dieu *trickster* des Yoruba qui, par la suite, a été transplanté aux Caraïbes et même à Bahia au Brésil. À l'origine Eshu était un dieu tutélaire attaché à Ifa, dieu de la divination. Qu'il soit associé à la divination, voilà ce qui le rend intrigant et ambigu, puisque cette pratique se fonde sur le principe d'incertitude. Il a été, dit-on, espiègle et même provocant envers l'autorité du Dieu Suprême; il aurait transporté le Soleil et la Lune dans des lieux qui leur étaient étrangers. Ambigu, il l'est aussi parce qu'il est à la fois vieux et jeune et qu'il se trouve en même temps à la porte d'une maison, à l'entrée d'un village et à la croisée de chemins. Bastide le définit essentiellement comme le médiateur entre deux pôles extrêmes. Le rôle d'Eshu (ou de Legbal, son correspondant dahoméen) est d'ouvrir la « voie » entre les classes, d'empêcher les concepts de se fixer en un système fermé et de faciliter leurs interactions pour leur permettre de suivre de nouvelles lignes de pensée. Eshu est donc celui qui assure le passage, encourage la communication, en bref, celui qui change la réalité de statique en dialectique. Bastide déclare que la conclusion de Georges Dumézil sur Loki est presque identique

à la sienne sur Eshu. En effet Loki ne s'ingère pas dans la structure triadique de la mythologie indo-européenne. Comme le vent et le feu qu'il représente, il se sauve de l'ordre stable du cosmos et de l'ordre social établi. Il est, selon Dumézil, l'Esprit au double caractère de constructeur et de destructeur.

Bastide compare le *trickster* et les jumeaux des mythologies. Comme exemple de distribution de caractères polaires, il cite Prométhée et Epiméthée. Le premier est relié au sacrilège, tandis que le second l'est à la clownerie. Cependant, les deux se fondent en une seule personne, le *trickster*, qui est à la fois celui qui commet des sacrilèges et celui qui provoque le rire. Bastide indique que dans le contexte de la description mythologique, le rire apparaît comme la conséquence des chocs produits par la collision des classes logiques qui, autrement, ne se rencontrent jamais. Il est donc l'expression d'un court-circuit de la pensée. Rappelons que c'est cette même fonction que le langage poétique accomplit, selon les formalistes russes. Pour Bastide, cependant, la mythologie est l'expression imagée par excellence des opérations logiques et le *trickster* est un des cas d'énigmes opérationnel. Il représente un autre mode de pensée qui consiste à intervertir les dimensions de la réalité, sans détruire l'ordre existant de la classification.

Il serait utile de rappeler ici ce que Shklovski a dit du procédé de *l'ostranénie*. Dans un article bien connu, intitulé « L'art comme procédé » (1965: 90), il déclare : « personnellement je pense que presque partout où il y a image il y a singularisation » (*ostranénie*). Cette remarque rappelle aussi ce que Mukarovsky disait de la fonction esthétique. Shklovski poursuit en soutenant que la défamiliarisation constitue le fondement et le fin mot de toute énigme. Quant à Bastide, après avoir discuté de plusieurs types de courts-circuits de la pensée, il se tourne vers la pluralité sémantique du mot. Celle-ci mène naturellement aux jeux de mots qui sont à la base de tous les circuits. Le jeu de mots a presque le même rôle épistémologique dans la cosmologie des Noirs d'Afrique que le *trickster* dans le mythe. C'est un élément dialectique qui permet à la pensée d'échapper à la classification, véritable prison aux rigides « principes de mutilation logique ». Bastide conclut que le rire révèle la plus haute valeur de l'« alternativité »; que le *trickster* ouvre les chemins qui vont de la nature à la culture, d'un ordre de la réalité à un autre et anime le flux des signifiés (Bastide 1970: 963).

Cette conclusion surprend par sa ressemblance avec l'effet que produit le langage poétique grâce au procédé d'*ostranénie*. Ce que Bastide dit du mythe du *trickster* et d'autres procédés peut se définir avec la notion d'actualisation développée par les esthéticiens pragois.

Il est clair que Havranek exprime un point de vue semblable lorsqu'il écrit à propos des plaisanteries : « Tout terme technique a, bien entendu, un sens automatisé, mais s'il est transposé dans un environnement tout à fait étranger, il peut être immédiatement actualisé et même devenir juron ... Ce transfert d'automatismes d'un domaine à un autre, tout à fait différent, est à la base de maintes plaisanteries verbales, plaisanteries qui sont des exemples d'actualisation » (Havranek 1964: 10-11).

◊ Si l'on se tourne maintenant vers certains aspects de l'art contemporain, on s'aperçoit que les mêmes observations sont valables, le système contemporain étant aussi un moyen par lequel les hommes manipulent la réalité. Une proposition théorique semblable à celles déjà énoncées a été faite en rapport avec l'opposition entre l'automatisation et l'anti-automatisation. L'interrelation des deux pôles de cette antinomie est considérée comme une interrelation variable, c'est-à-dire que selon les périodes de l'histoire du

théâtre, l'un ou l'autre des pôles domine. Pour les spectateurs habitués aux pièces réalistes du XIXe siècle, le langage peut sembler l'élément dominant. Toutefois, pour ceux qui connaissent la commedia dell'arte, c'est le jeu qui est de beaucoup le plus important. Dans ce genre de théâtre, l'élément jeu, qui se manifeste sous la forme d'un bouffon, est passé au premier plan de la scène et submerge le langage.

○ En faisant un retour sur l'histoire du théâtre moderne, on s'aperçoit que V. Meyerhold a insisté sur un point semblable. Il maintenait que l'essence du théâtre peut se trouver dans le grotesque dont l'art repose sur le conflit entre la forme et le contenu. Le grotesque vise à subordonner le psychologisme à un rôle décoratif. C'est pourquoi dans tout théâtre où le grotesque domine, l'aspect visuel, au sens le plus large, est très important (le théâtre japonais par exemple). Non seulement les décors, l'architecture de la scène et le théâtre lui-même sont décoratifs mais aussi les mimiques, les mouvements, les gestes et les poses des acteurs. Étant décoratifs, ils deviennent expressifs, et c'est pourquoi la technique du grotesque contient des éléments de danse : seule l'entremise de la danse peut subordonner le grotesque à un rôle décoratif. Ce n'est pas par hasard que les Grecs recherchaient des éléments de danse dans tout mouvement rythmique, même dans la marche au pas (Meyerhold 1973: 202).

L'opposition entre le contenu et la forme peut se comparer à celle du langage et du jeu. Lorsque le jeu l'emporte sur le langage, c'est alors que surgit le fantastique, le merveilleux. Comme le dit Meyerhold : « N'est-il pas vrai que le corps, ses lignes, ses mouvements harmonieux chantent à eux seuls comme des notes ? » (*ibid.*: 202).

Quand on pourra répondre à cette question de façon affirmative, quand dans l'art du grotesque la forme triomphera du contenu, alors l'âme du grotesque et celle du théâtre ne feront qu'un. Le fantastique existera de plein droit sur scène; la *joie de vivre* se révélera dans le tragique aussi bien que dans le comique; le démoniaque se manifestera dans l'ironie la plus profonde et le tragi-comique dans le lieu commun; nous nous efforcerons d'atteindre « l'invraisemblance conventionnelle », l'allusion, la déception et la transformation mystérieuses; nous débarrasserons le romantique de sa sensiblerie, le dissonant aura les mêmes accents que l'harmonie parfaite et le banal de la vie de tous les jours sera transcendé (*ibid.*: 202).

Meyerhold voyait dans l'Arlequin de la commedia dell'arte l'incarnation même du jeu. Arlequin est natif de Bergame. Comme il est au service du Docteur, qui est d'une grande avarice, il est forcé de porter un vêtement tout rapiécé. Arlequin, c'est le bouffon benêt, le serviteur coquin qui a toujours un petit sourire aux lèvres. Mais lorsqu'on le regarde de plus près, on découvre, caché derrière ce masque, le magicien tout puissant, l'enchanteur, l'émissaire des puissances infernales.

Ce masque d'ailleurs cache beaucoup plus encore car, entre ces deux traits de caractère diamétralement opposés, s'étend une gamme infinie de nuances et de variations. Seul le masque peut révéler cette extrême diversité au spectateur.

L'acteur qui a maîtrisé le jeu du corps (c'est là que réside son pouvoir !) peut jouer du masque de telle sorte que le spectateur ne se trompe jamais : il sait si le personnage qu'il regarde est le bouffon de Bergame ou le Diable (Meyerhold 1973: 192).

Meyerhold voit dans la nature ambiguë d'Arlequin une expression de dichotomie. Comme il peut être niais et plein d'esprit à la fois, il peut exprimer deux extrêmes en

même temps. Il est le maître, même s'il travaille comme serviteur : c'est ainsi que le décrit Goldoni dans *Le Serviteur de deux maîtres*. D'autre part, Pierre-Louis Duchartre a résumé l'essentiel de son caractère en disant que de tous les personnages traditionnels, Arlequin est à la fois le plus caractérisé et le plus énigmatique. Bien qu'il soit le dernier-né d'une illustre lignée qui remonte au théâtre antique, il pourrait par bien des aspects en être le plus ancien. On peut voir en lui un fauve ou bien encore un diable. Malgré de nombreuses recherches, personne n'est parvenu à savoir pourquoi il s'appelle Arlequin, d'où vient ce nom et ce qu'il signifie. Arlequin reste insaisissable. On le soupçonne d'être d'essence divine – peut-être serait-il Mercure lui-même, patron des marchands, des voleurs et des entremetteurs. Ces derniers, les *lenones* des comédies satiriques anciennes, portaient en effet le costume bigarré, qui était la livrée de leur maître : cet habit symbolise la misère et aussi le « ni chair, ni poisson » significatif des ressources aussi variées que douteuses des protégés de Mercure ... Il y a en Arlequin quelque chose d'un dieu farceur et fantaisiste : glissant, noir et souple, il fait aussi penser aux dauphins, apparaissant et disparaissant à la surface de la mer, en bonds, pirouettes et joyeuses cabrioles. Il est toujours changeant et fuyant (Duchartre 1929: 124).

Meyerhold, tout comme ses collègues Vakhtangov, Tairov ou Nicolai Evreinov, aimait profondément le personnage d'Arlequin qui, même si cela a rarement été signalé, signifiait presque la même chose pour les gens de théâtre des années vingt que l'*ostranénie* pour les gens de l'*Opoïaz* (Société d'étude du langage poétique). Bien que de nombreuses mentions aient été faites sur les relations entre les poètes futuristes et les formalistes par ceux qui étaient engagés dans le formalisme, de même que par les historiens de ce mouvement (voir Ewa M. Thompson 1971: 71-72), aucune description ne nous est parvenue des relations entre les gens de théâtre (tel Meyerhold, vis-à-vis du théâtre de Moscou) et les formalistes; aussi n'avons-nous aucune idée de ce qu'elles étaient. Cependant, l'expérience des mouvements bio-mécaniques et autres ressemble beaucoup à celle des formalistes. Et ce n'est que lorsque Bertolt Brecht revint de Moscou que le concept d'*ostranénie* et l'effet *Verfremdung* au théâtre se rejoignirent.

○ Nous voulons souligner, avec Meyerhold et Evreinov, que le procédé de l'*ostranénie* ou de la singularisation a des précédents non seulement dans la tradition littéraire du XIXe siècle mais aussi dans celle du théâtre italien des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. En fait, ces deux traditions contrastent : l'une, un tantinet aristocratique et perpétuée par les symbolistes, consacrait le culte de la nouveauté, l'autre, enracinée dans l'imaginaire populaire, savait intégrer l'élément corporel à l'imaginaire et créer un incroyable cosmos. Meyerhold mentionne cet aspect d'Arlequin et voici ce qu'il en dit :

> C'est par l'art de ses gestes et de ses mouvements que l'acteur amène le spectateur à entrer dans un royaume féérique où vole l'oiseau bleu, où les animaux dialoguent, où Arlequin, le fainéant et la canaille, issu du royaume des ténèbres, se réincarne en un nigaud capable de trucs étonnants. Arlequin est équilibriste, presque funambule. Ses sauts révèlent une habileté extraordinaire. Ses plaisanteries *ex improviso* frappent le spectateur par une invraisemblance hyperbolique dont n'ont même pas rêvé Messieurs les Satiristes. L'acteur est un danseur. Il sait danser aussi bien les gracieux *monferini* que le grossier *jig* anglais. L'acteur sait faire pleurer, puis rire quelques secondes plus tard. Portant sur ses épaules le gros Docteur, il saute sur la scène comme si de rien n'était. Tantôt il est élastique et souple, tantôt maladroit et lourd. L'acteur possède un registre de mille intonations différentes, mais au lieu de s'en servir pour imiter telle ou telle personne il en fait simplement un ornement de plus pour ses différents gestes et mouvements. L'acteur sait parler vite quand il joue le rôle d'un fripon et psalmodier d'une voix traînante quand il interprète un pédant. L'acteur sait jouer de son corps pour tracer sur les planches des figures géométriques, et d'autres fois sauter crânement et gaiement,

> comme s'il volait dans les airs. Le visage de l'acteur porte un masque mort, mais sa maîtrise permet à l'acteur de le placer dans un raccourci tel, et d'infléchir son corps en des poses telles que de mort il devienne vivant.
>
> Meyerhold 1973: 182-183

Meyerhold, qui connaissait bien le théâtre, soutenait que la tradition populaire, qui met l'accent sur le jeu, remonte au moyen âge et aux baladins.

Le baladin est un comédien ambulant, dit-il; il tient du mime, de l'historien et du jongleur; il accomplit des miracles grâce à sa technique de virtuose; il garde vivante la tradition du vrai théâtre. C'est grâce à lui que le théâtre occidental s'est épanoui en Espagne et en Italie au XVIIe siècle. Partout où prenait place une représentation dramatique, on retrouvait le baladin et les organisateurs des mystères comptaient sur eux pour les tâches les plus difficiles (*ibid.*: 184).

Bakhtine, dans son livre sur Rabelais, déclare que c'est dans le carnaval que la tradition de l'*ostranénie* populaire s'est le mieux manifestée. C'était un monde où le jeu l'emportait sur le langage. Les devoirs des prêtres y étaient accomplis par des bouffons – descendants directs du *trickster* mythologique – que ce fût sur scène ou dans tout autre lieu de réjouissance. Tant qu'ont duré ces manifestations littéraires, esthétiques et théâtrales, les bouffons n'ont cessé de captiver l'imagination poétique et théâtrale. Ils sont apparus quelquefois en clowns au cirque, quelquefois en stars de grosse farce au cinéma, comme l'a si bien décrit Ripellino (1977).

○ Ce qui s'est passé dans le théâtre formaliste, futuriste et de l'avant-garde russe pendant les années vingt, s'est aussi produit à Prague parmi les sémioticiens et certains poètes tels que Nezval et ses amis. Nezval a consacré la plupart de ses efforts poétiques à créer, au moyen d'images évocatrices, étranges, horrifiantes mais belles, ce qui anime le monde du quotidien. Alfred French montre la qualité primaire des poèmes de Nezval qui révèlent la vie secrète de son imagination, si bien que ses confessions permettent de suivre la trace des pas qui l'ont mené à la poésie. Parmi ses premières impressions les plus vives, se trouvait le sentiment de terreur produit par des rêves, terreur qui se prolongeait alors que la cause disparaissait avec le rêve. Ce sentiment ne pouvait avoir aucune explication logique ni se soumettre à l'analyse rationnelle puisque Nezval n'arrivait à relier cette terreur à aucune expérience dont il se souvenait : l'urgence oppressante de la terreur existait dans le vide, pour ainsi dire, et ne pouvait être rationalisée dans aucun contexte d'incidence (French 1969: 29).

On pourrait penser que le monde évoqué dans la poésie de Nezval a son parallèle dans les films expressionnistes allemands – remarque non dépourvue de fondement; mais l'espace nous manque pour aborder ce sujet attrayant. Ce que Nezval a essayé d'accomplir, c'est forcer le lecteur à se trouver en présence d'une réalité inconnue.

○ Sous l'homme, dit French, se trouvent des strates entières de réalité qui descendent jusqu'au centre de la terre : sous la surface de la vie logique et des sens, s'étendent les souvenirs et les impressions oubliés qui mènent leur propre vie secrète et s'efforcent continuellement de monter à la surface et d'apparaître sous forme de rêves et d'hallucinations. Ils sont terrifiants et incompréhensibles aux esprits logiques qui ne cessent de les repousser sous la surface; mais pour le poète qui garde en lui quelque chose du primitif ou de l'enfant, ils sont pleins de pouvoirs. Au centre de la masse en effervescence, jaillit

une source qui sans cesse, par de fortes poussées, s'efforce de faire craquer la croûte terrestre pour arriver à la lumière du jour – et chaque poussée scande un chant de création (French 1969: 32-33).

Tout comme les symbolistes russes, Nezval doit beaucoup aux symbolistes français qu'il connaissait grâce à l'anthologie éditée par Karel Capek. Son expérience poétique a trouvé sa plus brillante expression dans son *Pantomima* : c'est le manifeste de la nouvelle poésie, à laquelle Karel Teige a donné le nom de « poétique » en 1924. Parmi les poèmes choisis pour illustrer ce manifeste, ceux qui parlent d'Arlequin et de ses semblables jouent un grand rôle; et le livre lui-même ressemble « à un assemblage de fragments sans importance, plus proche de l'esprit du vaudeville que de la littérature sérieuse » (French, *ibid.*).

Le slogan de l'avant-garde de l'époque était le « retour au spectacle ». C'est dans cet esprit que Satie collabora avec Picasso et Cocteau pour créer *Parade*, musique de ballet où il introduisit des éléments dont on n'aurait jamais pensé que des compositeurs puissent se servir.

Les poètes de l'époque, par le biais du *poétisme*, visaient à créer un milieu dans lequel le jeu prédominerait et le contenu perdrait de son importance afin que l'élément divertissement soit mis en évidence.

> Le poétisme cherche à changer la vie en un divertissement grandiose, un carnaval extravagant, une arlequinade de sensations et d'imagination, un film grisant, un merveilleux kaléidoscope. Ses muses sont gentilles, douces et souriantes; ses regards fascinants et insondables comme ceux des amoureux ... Ceux qui s'approchaient le plus de l'esprit de la poésie moderne n'étaient pas les philosophes, mais les danseurs, les acrobates et les comédiens – pleins d'esprit, d'audace, de spontanéité, créateurs de la magie moderne.
>
> French 1969: 39

Ce mouvement ne resta pas isolé et il eut des échos parmi les futuristes d'autres pays. Ceux-ci essayèrent de faire quelque chose de semblable à ce que Marinetti avait fait avec son Manifeste et à ce que Maïakovski ou Apollinaire recherchaient. On comprend dès lors qu'un critique aussi authentique que Wellek ait été plutôt hostile à ce mouvement et ait déclaré : « Le poétisme en Tchécoslovaquie semble être moins le raffinement d'une société exagérément subtile que le jeu de grossiers jeunes personnages sans notions intellectuelles ni traditions » (Wellek 1963: 39).

Entourés d'hostilité ou non, les poètes du poétisme n'abandonnèrent pas leur recherche du carnaval. Konstantin Biebel fait d'Arlequin et de Colombine les héros de son poème *Kraslice* (« L'œuf peint »). Le culte de la fantaisie grotesque mène un poète tel que Jarolav Seifert à transformer des images de fête en un thème macabre dans *Stare bojiste* (« L'ancien champ de bataille »). Les morts partagent leur mort avec les vivants : nous sommes tous des morts. Le carnaval commence mais les masques sont des masques à gaz; le costume d'Arlequin est fait de morceaux de linceul dont la mosaïque de mort représente l'Europe. Les motifs d'amour et de luxe, déjà fréquents dans son œuvre prennent maintenant une étrange tournure : la terre est enceinte de cadavres; la robe de la mariée est faite de pansements; la coupe de vin est un éclat de grenade d'où s'écoule du sang (Wellek 1963: 39).

Un fond commun d'imagerie existe entre les poètes du poétisme et les peintres expressionnistes, tel que Alfred Kubin entre autres. Chez lui, les images d'Arlequin et de bouffons ne sont pas sans importance, comme par exemple dans sa *Danse macabre*.

Cet examen rapide et parcellaire du poétisme permet de conclure que le but poursuivi était de faire paraître étranges les choses banales du quotidien en choquant la conscience par des images grotesques et terrifiantes. Il est naturel que l'image du carnaval avec ses prêtres et ses bouffons ait pris une place importante. Nous pouvons affirmer, sans risque d'erreur, que le poétisme partageait avec le mouvement théorique du Cercle de Prague une force agissante; contemporaine, ces deux écoles s'intéressaient, dans une certaine mesure, à l'exploration pratique et théorique du procédé de « distanciation ».

◇ Dans le roman, si l'on considère maintenant ce genre, il semble que Simplicissimus, bouffon à force d'être naïf, soit l'exemple vivant de l'écart par rapport à la norme. C'est en ce sens, semble-t-il, que l'on peut parler du bouffon et du picaro comme des deux représentants modernes du clown-trickster. Ewa M. Thompson examine le cas de Pierre, héros de *Guerre et paix* de Tolstoï, dans une étude détaillée qui porte sur deux types de bouffon dans la littérature moderne russe. Le personnage de Pierre y est décrit comme le traditionnel bouffon naïf et étonné (*strannichestov*). Thompson émet l'idée que, dans le roman, le bouffon-type fait fonction de procédé littéraire pour créer un nouveau type de discours :

> La vie du bouffon sacré, serait-il un prince déguisé en bouffon pour un temps seulement, ne trouverait pas sa place dans un roman bien construit. La rationalité de la structure se heurterait à l'autre aspect de l'existence du bouffon. On observe ici une similarité entre le personnage et la forme du roman – phénomène que les critiques structuralistes se sont mis à étudier récemment.
>
> Thompson 1973: 262

On voit clairement que le bouffon-type du roman moderne est le successeur du *trickster* des mythologies anciennes. Les deux servent de médiateurs aux éléments subversifs du modèle existant de narration, en transformant la structure de sorte qu'elle incorpore la réalité non normative.

Dolezel discute du procédé littéraire de l'*ostranénie* dans son analyse du roman de Milan Kundera *La Plaisanterie*. Il montre que Ludvik applique ce procédé :

> C'est pourquoi il n'est pas surprenant que l'on assigne à Ludvik le rôle de détruire son propre mythe et aussi de contribuer substantiellement à détruire les mythes des autres personnages... À ce propos, j'aimerais particulièrement mentionner la description que fait Ludvik de la cérémonie de « bienvenue à la vie aux nouveaux citoyens » (Chap. IV). Le procédé d'« étrangéification » y est méticuleusement appliqué; et cette application régulière et sophistiquée est unique dans la littérature tchèque. « Le dévoilement » est accompli uniquement par un procédé littéraire, par la description de la scène vue d'un certain angle, du point de vue d'un étranger qui ne comprend pas ce qui se passe. Ce point de vue rend toute action, mot et émotion vides de sens et sans suite.
>
> Dolezel 1973: 120

Il semble toutefois que Dolezel n'ait pas vraiment compris la fonction réelle de l'« étrangéification »; il ne montre pas clairement que le pouvoir de l'*ostranénie* se réalise pleinement lorsqu'il révèle une dimension cachée de la réalité plutôt que lorsqu'il détruit la réalité dominante. Ces deux fonctions doivent être mises en marche côte à côte et

simultanément. Notons que, dans une note, Dolezel rapporte le *O teorii prozy* de V. Shklovski (1925) comme exemple de procédé d'« étrangéification » (*ostranénie*) (Dolezel, *ibid.*). Il n'essaie pas, toutefois, de montrer la relation qui pourrait exister entre *ostranénie* et *aktualizace* (actualisation), du moins dans ce livre.

Havranek définit le procédé d'actualisation comme suit : « Par actualisation, nous entendons l'utilisation de procédés linguistiques telle qu'elle attire elle-même l'attention et est perçue comme extraordinaire, comme dépourvue d'automatisation, c'est-à-dire désautomatisée comme le serait une métaphore poétique vivante en opposition à une métaphore lexicalisée, donc automatisée » (Havranek 1964: 10).

L'effet d'actualisation ainsi compris doit heurter la conscience pour transporter la perception de la réalité d'une dimension à une autre. Havranek l'explique par les exemples suivants :

> La conversation fournit de bons exemples d'automatisation et d'actualisation : tout procédé conventionnel de conversation est, bien entendu, automatisé, mais pour animer la conversation et pour obtenir la surprise (l'étonnement), on se sert d'unités d'actualisation, c'est-à-dire, de procédés linguistiques qui sont d'un usage inhabituel dans le langage quotidien, ou qui ont un sens inhabituel ou qui sont dans un contexte inhabituel (je ne me préoccupe pas du contenu).
> Havranek 1964: 10

C'est là que se trouve le champ d'applicabilité du concept d'*ostranénie* dans la littérature contemporaine, débutant avec Joyce et Beckett, dont l'orientation prometteuse a été étudiée par Hugh Kenner dans *The Stoic Comedians* (1962). Nous n'entrerons pas dans les détails de cette analyse qui nous mènerait bien au delà de notre propre terrain.

◇ Dans le domaine du cinéma aussi, la théorie pragoise de l'actualisation a exercé une influence. Le critique britannique Frank West (1973) la prend en considération et s'intéresse à la dichotomie *langue - parole*. Après avoir discuté de la nature du langage standard comme expression de la *parole* institutionnalisée et dominante, il souligne la possibilité que sens et forces sociologiques soient à l'œuvre dans l'institutionnalisation d'une *parole* en particulier. Il met l'accent sur l'importance d'une langue standard comme concrétisation d'un processus d'intellectualisation, grâce auquel le langage se façonne pour s'orienter vers la précision, l'abstraction, la complexité et l'exactitude - objectifs qu'il atteint principalement par le raffinement de la structure lexico-syntaxique. Havranek poursuit en opposant automatisation et actualisation. Pour lui, les éléments imprévisibles constituent le fondement de l'actualisation. Celle-ci se trouve au centre de la théorie de Mukarovsky qui tente de relier l'analyse linguistique purement formelle à l'analyse du fonctionnement de l'esthétique du langage. Tout comme Mukarovsky, Frank West est d'avis que l'actualisation est essentiellement analogue à la métaphore : c'est la conjoncture délibérée de l'inattendu, le heurt de deux ou de plusieurs unités de sens en dehors de leur contexte habituel. Même si Frank West ne le dit pas expressément, la théorie du montage développée par S. Eisenstein devrait être redéfinie parce qu'elle aussi vise à introduire une conjonction d'un nouveau type, au moyen de la disjonction, c'est-à-dire, du heurt de deux ou de plusieurs images en dehors de leur contexte habituel.

A ses débuts, Eisenstein a été influencé par Meyerhold; plus tard cependant, pour sa théorie, il a pris comme modèle le clown de cirque, voyant en lui un agent de disjonction. Dans son étude sur l'actualisation, West écrit que le heurt d'images oriente l'attention directement vers les signes eux-mêmes, vers leurs qualités et leur composition, vers leur structure interne, loin du message. Ce heurt, selon Mukarovsky, conduit

à la formation de deux types d'esthétique : le structuré et le non structuré. On trouve des exemples de non structuré dans l'onomatopée et dans le juron : les éléments utilisés sont extrêmement imprévisibles et individuels et ils participent à la réduction de l'automatisation. West n'en admire pas moins Eisenstein :

> Le montage intellectuel que pratique Eisenstein est très avancé : les unités ne sont plus nécessairement particulières mais elles agissent comme des symboles généraux; l'effet d'actualisation est destiné à accomplir un travail au niveau cognitif du spectateur.
>
> West 1973: 30

Il est intéressant de noter que, pour Frank West, l'actualisation est, parmi les éléments des théories pragoises, un des plus prometteurs qui puisse être appliqué à l'analyse cinématographique. West se concentre, naturellement, sur l'aspect technique. Il néglige ainsi la possibilité de discuter de l'effet d'actualisation en rapport avec le personnage qui le produit. Par exemple, dans les films de Buster Keaton, les actions sont dissociées de leur contexte quotidien et se changent en expression poétique. C'est une poésie qui résulte de l'incongruité des protagonistes qui s'appellent quelquefois Buster Keaton, quelquefois les Marx Brothers. Le mot « incongruité » nous mène à considérer les théories de Kenneth Burke (1972) – théories dont l'influence sur l'anthropologie augmente de jour en jour.

○ Après avoir discuté de l'applicabilité du concept d'*ostranénie* aux différents genres littéraires, nous consacrerons quelques lignes au folklore.

Dans la tradition folklorique japonaise, il existe deux types de rituels : le cyclique et l'intermittent. Le cyclique dépend du calendrier agricole, mais c'est l'intermittent qui nous intéresse. Il a lieu sans préparation ni avis. On l'appelle « goryo » (l'esprit). Quand les cerisiers sont en fleur, alors soudain apparaît une procession rituelle de gens masqués, donc d'éléments de mascarade. Ce qui attire notre attention c'est que cette mascarade doit contenir des éléments *nouveaux*, de couleur ou de forme par exemple, sinon on dit qu'elle est terne et qu'elle manque de force pour absorber les mauvais esprits qui rôdent autour du village. Le *masque* représente le guerrier qui est mort jeune et de façon violente. Nous voyons là les rapports entre la violence et le sacré qui se synthétisent en des formes *nouvelles* pour les yeux habitués aux processions de ce genre – processions qui, bien qu'intermittentes, ont encore lieu chaque année.

Dans le mythe de dynastie, au Japon, il y a deux sortes de héros : d'une part, le fondateur de l'ordre, habituellement le plus ancien empereur de la chronique de la dynastie; d'autre part, des princes que l'on dit violents. Ils se servent de la dynastie pour étendre le royaume de la domination, mais ils finissent par être expulsés du royaume de l'ordre à cause de leur penchant pour la violence. La croyance dit que l'un d'eux a introduit le rituel intermittent et c'est ce qu'explique le rapport qui existe entre le *nouveau* et le *déviant* dans la tradition folklorique.

○ Pour terminer, nous considérerons la pertinence de la théorie de l'*ostranénie* à la théorie phénoménologique actuelle, notamment aux derniers écrits de Husserl.

Un des points essentiels de la phénoménologie est que le monde, vu essentiellement de la conscience, constitue une réalité multiple. Cet aspect a été bien traité par le regretté Alfred Schutz, particulièrement dans « On Multiple Realities » (1962: 207-259). Qui connaît le mouvement phénoménologique peut, en le comparant au formalisme,

établir des parallèles intéressants entre les deux, comme nous l'avons déjà noté. On sait aussi qu'en leur temps, les formalistes ont suivi avec enthousiasme le *Logische Forschungen* de Husserl et que des contacts s'étaient établis entre ce dernier et Prague.

◊ À la lumière de ces faits, sans refaire l'historique de ce qui s'est passé, nous signalerons deux aspects qui relèvent du sujet traité dans le présent article. Le premier, c'est le concept de multiplicité de la réalité que Jakobson a clairement énoncé en ces termes :

> Dans une démarche consistant à projeter une réalité pluridimensionnelle sur une surface plane, il est parfaitement légitime de chercher à établir des concordances entre les différents plans de la réalité, puis d'inférer les éléments de l'un des plans à partir de leurs homologues. Ce serait en revanche une erreur de confondre cette projection avec la réalité...
>
> Jakobson 1973: 142

Chose étonnante, cette idée correspond exactement à celle que Schutz, après Husserl, essaya d'élucider toute sa vie. Selon Schutz, il y a de nombreux pôles de réalités autour de la réalité de la vie quotidienne, qui, dit-on, est la suprême. Chaque réalité a son propre système de *pertinence*. Dans le déroulement de la vie, un ensemble de réalités, avec son propre système de pertinence, domine l'inconscient de l'individu, tandis que d'autres réalités restent en puissance dans son conscient. Ainsi il existe une hiérarchie des réalités qui constitue la conscience de l'individu. Dans des circonstances normales, certaines réalités dominent les autres. Cette position ressemble à celle de Jakobson qui déclare :

> Il ne faudrait cependant pas attribuer à cette harmonie entre les différents plans une allure idyllique, comme si elle avait un caractère absolu. On ne saurait oublier que des tensions dialectiques sont susceptibles de se produire entre les plans de la réalité.
>
> Jakobson 1973: 142

Si Schutz explique le passage d'un niveau de la réalité à un autre par les mots *choc* et bond, les formalistes l'expliquent par l'effet de l'*ostranénie*.

Le second aspect dont il a été question plus haut est l'automatisation que Schutz, dans sa phénoménologie, explique par le concept de *sédimentation*. Il ne défie pas, cependant, la réalité suprême. Il prête attention aux rapports dynamiques du connu et de l'inconnu, qu'il propose d'appeler le « marginal » (Schutz 1962: 131, 116). La notion de marginalité a été reprise par Peter Berger et Thomas Luckmann comme une réalité antithétique importante que la réalité dominante doit affronter pour maintenir une tension vivifiante au sein de la réalité impliquée (Berger et Luckmann 1966: 226). La relation antithétique existant entre le central et le marginal rappelle la série de tensions dont nous avons discuté, en commençant par le marqué et le non marqué qui serait le point de départ de l'antithèse sémiotique.

La société rend toujours ces antithèses potentielles évidentes. Son champ d'application s'étend des concepts de base jusqu'aux catégories sociales, dont la plus remarquable est celle qui existe entre le noyau formé et les étrangers, ou ennemis potentiels. Les étrangers sont toujours du côté de la nature, marqués, constituant ainsi une menace à l'ordre existant. La façon dont le corps central d'un groupe discrimine et exclut, décide de la façon dont les gens s'intègrent au groupe. Ceux qui refusent l'intégration constituent, en attendant d'être incorporés, une réalité marginale visible, animant ainsi par la négation la partie centrale de la culture. Dans la mesure où la négation demeure l'animateur potentiel d'une culture, elle prend forme dans bien des aspects de cette culture et elle fournit à la fonction évocatrice et esthétique une image type.

◇ Nous avons, dans cet article, tracé à grands traits le contexte dans lequel se fait « la distorsion de la norme ou du modèle » au sein de diverses cultures et formes d'art. Nous avons d'abord montré que le domaine du mythe des cultures archaiques était un champ où la fonction esthétique agissait comme le facteur le plus évident; nous avons ensuite tenté d'expliquer comment, dans divers genres, des modèles archaïques survivaient sous forme de culture folklorique aussi bien que de théorie. Nous avons vu que les impressionnants concepts d'*ostranénie*, de langage poétique, de fonction esthétique ou d'actualisation étaient des procédés latents situés à la base de la culture et servant à revivifier l'image du monde archaique ainsi que folklorique.

Les conceptions des auteurs qui ont essayé d'élucider le fondement théorique de l'opposition dialectique du normatif et de l'antinormatif se présentent ainsi :

Saussure	langue	parole
Les symbolistes (Mallarmé)	communicatif	poétique
Baudoin de Courtenay	conscience dans le langage	inconscient dans le langage
Jakobson	langage de communication	langage poétique
Shklovski	automatique	ostranénie (étrangéification, défamiliarisation)
Mukarovsky et al.	automatisation (norme esthétique)	actualisation
Lévi-Strauss	culture	nature (bricolage, médiation)
Bastide	———	court-circuit
Troubetskoï-Jakobson	non marqué	marqué
V. Turner	structure	communitas (=liminalité)
Leach	X	Y
K. Burke	congruité	incongruité
K. Burke	déclaration	contre-déclaration
A.S. Schutz, Berger et Luckmann	central	marginal

Ces concepts ne sont pas forcément tout à fait semblables et l'on doit être prudent lorsqu'on les compare. Il se peut même que certains ne puissent pas être représentés dans un même diagramme. Cependant, si on les juxtapose et qu'on les examine séparément, ils s'élucident mutuellement. Il faudrait, de plus, avoir une idée plus globale de l'étendue de l'applicabilité que chaque concept peut acquérir dans un système culturel total. Force est de distinguer trois dimensions, à savoir la culture folklorique, le procédé littéraire et les points théoriques, dimensions dans lesquelles se trouvent les antithèses, mais aussi force est de dire que ces dimensions dérivent d'une source commune, i.e.: l'ostranénie.

Cet article a pour but de montrer l'importance de se concentrer sur la nature et le fonctionnement de la médiation parce que c'est le médiateur qui provoque la tension dialectique. La médiation s'accomplit parfois sous forme de procédé (i.e. priëm), parfois sous forme de héro (i.e. le trickster) et parfois de catégorie de gens (i.e. l'étranger). Il faudrait, pour avoir une vue plus globale de la sémiotique de la culture, se livrer à une étude systématique de la distribution des fonctions médiatrices, en se rapportant au travail – certes un peu simple – de Richard Swartzbaugh (1973). En attendant, le survol fait dans la perspective actuelle souffre d'être un peu diffus. Il nous semble, cependant, que la voie n'est pas fermée.

(Texte inédit en anglais traduit par Berthe Fouchier-Axelsen)

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Applicabilité du concept d'ostranénie à l'étude de la culture en anthropologie

En présentant le concept d'*ostranénie*, cet article vise à ouvrir de nouvelles perspectives à l'étude anthropologique de la fonction esthétique et de la dynamique culturelle. De cette dernière, l'auteur retient surtout les aspects anti-normatifs – notamment la marginalité, le démesuré, l'inversion, le trickster –, tous liés à la polysémie et au calembour. D'autre part, dans la tradition théâtrale, Arlequin, en tant qu'émissaire des puissances infernales, révèle une dimension cachée de la réalité et joue ainsi un rôle semblable à celui de l'ostranénie en littérature. L'article examine l'application du concept d'ostranénie dans les domaines de la littérature, du folklore et de la phénoménologie; il propose, en conclusion, que la distribution des fonctions médiatrices soit étudiée de façon systématique et complète.

The Applicability of the Concept of Ostranenie in the Study of Culture in Anthropology

Ostranenie is a key concept of Russian formalism. It is applied here to contemporary structural analysis and semiotics. By presenting ostranenie, the article is aimed at opening up wider perspectives in the study of the dynamics of culture and the aesthetic function. In particular, it emphasises anti-normative aspects – chaos, inversion, the trickster – all linked to polysemy and ambiguity. In the theatrical tradition, the Harlequin, as emissary of the infernal regions, plays almost the same role as ostranenie does in literature by revealing a hidden dimension of reality. The article emphasises three aspects of applicability of the concept of ostranenie : in several literary genres, in folklore, and in phenomenological theory It proposes that the distribution of mediating functions should be studied systematically.

Masao Yamaguchi
113 Asahi-machi
Fuchu-shi
Tokyo, Japon