

## Une esthétique de l'altérité dans le récit de voyage moderne

In: L Homme et la société, N. 134, 1999. Littérature et sciences sociales. pp. 97-110.

### Abstract

Jacques La Mothe, The Aesthetics of Otherness in Contemporary Travel Writing

The aim of this study is to show how contemporary travel writing breaks the rules of usage that have structured this "minor genre" and, instead of reproducing it, attempts to examine its components. Throughout the five volumes generically entitled *Génie du lieu* (The Spirit of Place), we have used the image of an Indian trail as the guiding thread leading us through a cycle of travel accounts taken from the work of the contemporary writer, Michel Butor. This approach allows the description to emerge through a generalized, comparative textual analysis. The literary text challenges traditional ethnographic description through its use in a critical context. This renewal of the genre fosters a fuller perception than that originally attempted, as well as a sharper awareness of the Other.

---

Citer ce document / Cite this document :

La Mothe Jacques. Une esthétique de l'altérité dans le récit de voyage moderne. In: L Homme et la société, N. 134, 1999. Littérature et sciences sociales. pp. 97-110.

doi : 10.3406/homso.1999.3228

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso\\_0018-4306\\_1999\\_num\\_134\\_4\\_3228](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1999_num_134_4_3228)

---

# Une esthétique de l'altérité dans le récit de voyage moderne

Jacques LA MOTHE

Un important cycle de récits de voyages se dégage de l'œuvre de l'auteur français contemporain Michel Butor. Il s'agit d'un ensemble de cinq volumes, connu sous le titre générique du *Génie du lieu*<sup>1</sup>. Bien que chacun des textes qui les compose tire son origine de voyages et de séjours faits sur les cinq continents par leur auteur, ce ne sont pas des récits de voyages selon le sens habituellement en usage mais plutôt un ensemble de textes qui, chacun à sa manière, remet en question le genre même du récit de voyage de type traditionnel en mimant les règles valables jusqu'alors, de façon à mieux les transgresser. Ces récits métamorphosés nous présentent donc une réflexion sur la puissance et l'attrait du lieu dans ses transformations, sur la capacité du site à nous apporter la parole d'un moment historique fondamental mais aussi sur les liens qu'entretient l'espace géographique avec l'espace scriptural. En effet, le discours du voyageur contemporain se juxtapose à celui des écrivains voyageurs d'antan, mais aussi au discours ethnographique des historiens et des anthropologues : leur reprise dans un récit littéraire qui lui-même subvertit les règles en usage du genre que constitue le récit de voyage a pour effet de littériser ces intertextes, de manifester tout en respectant leur texture originale leur commune littéarité dans une dynamique interdiscursive qui

---

1. Michel BUTOR, *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, coll. « La Galerie, 1958 », 211 p. ; *Où, Le génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971, 395 p. ; *Boomerang, Le génie du lieu*, 3, Paris, Gallimard, 1978, 461 p. ; *Transit A et B, Le génie du lieu*, 4, Paris, Gallimard, 1992, 208 et 208 p. ; *Gyroscope, autrement dit Le génie du lieu*, 5 et dernier ; *Le génie du lieu cinquième et dernier autrement dit Gyroscope*, Paris, Gallimard, 1996, 204 et 204 p.

nous permet de percevoir l'organisation de l'espace d'une façon renouvelée.

Par l'écrit qu'il a en quelque sorte suscité, le lieu devient projection d'une vue du monde et se métamorphose en lieu de diffusion qui va ainsi modifier du tout au tout le rôle du voyageur-écrivain et partant, celui du lecteur :

« Ce ne sont plus les aventures d'un narrateur dont le timbre de la voix est effacé, dont les éléments biographiques ne sont plus des événements personnels mais des indices généraux, ce ne sont plus les aventures d'un narrateur-voyageur en Amérique [...] qui constituent l'essentiel du récit, remarque Jean Roudaut, mais celles du lecteur qui poursuit le fil du texte<sup>2</sup>. »

Ce cycle de récits de voyages qui s'imprègne d'éléments autobiographiques et d'un caractère romanesque parfois fourmillant se présente aussi comme une exploration du livre comme objet, « le plus libérateur des monuments », sous la forme d'un ensemble de modèles réduits qui miment différentes manières dont nous nous percevons en un lieu spécifique évoqué par le narrateur-voyageur, situé dans l'espace qu'est devenue depuis Rousseau, la terre, « île du genre humain », comme le dira l'*Émile*. Comme si nous savions que la terre est sphérique, sans que l'expérience ait été encore intégrée.

### *Volumes dans l'espace*

Ainsi, tel un cercle appliqué sur un plan, le premier tome tourne autour du monde ancien avec un ensemble de huit textes dont l'un, rompant ce cercle, s'enfonce au plus profond de l'Égypte. Le second tome, *Où*, adopte une construction annulaire mais il s'agit d'un anneau bien particulier car s'il tourne autour de la planète, les récits qui le composent n'évoquent que des lieux de l'hémisphère nord. Avec *Boomerang*, le volume suivant, nous sommes confrontés à une masse sphérique à densité variable qui serait à la fois fragmentaire et transparente, se rapprochant, selon l'auteur, du modèle des sphères armillaires. On y parle de l'hémisphère sud, cette *face cachée* de la Terre nous dit Butor : ne passe-t-on pas dans cette région du globe tout en continuant d'agir comme si nous étions toujours dans l'hémisphère nord ? C'est sous la forme d'un volume tête-bêche qui s'ouvre des deux côtés, avec en son centre,

---

2. Jean ROUDAUT, « Récit de voyage », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédia Universalis, Albin Michel, 1997, 919 p., p. 594.

une double table des matières que se présente *Transit*. Ce livre, on doit le retourner pour le lire. C'est l'expérience de la sphéricité vécue à travers le processus lectoriel ! *Gyroscope*, cinquième et dernier tome de l'ensemble, complexifiant toute cette dynamique, va ajouter à la double ouverture, dans un format à l'italienne semblable à celui des trois tomes précédents, mais allongé cette fois, un mouvement relevant de la simultanéité : sur l'écran de la double page se déroulent quatre courants de textes juxtaposés, se poursuivant d'un hémisphère à l'autre du volume, changeant de canaux, « favorisant le *zapping* et par là même la lecture interactive ».

### *Le fil amérindien*

Mais si cette étude du volume suscitant un mode de lecture nouveau met en relief des aspects oubliés de l'expérience de la rotondité de la planète, le répertoire des lieux et des champs culturels qui sont évoqués ou décrits avec précision au sein de ces récits de voyages met lui aussi en lumière des strates éludées de la pensée occidentale : il en est ainsi des figures de l'amérindien qu'il soit Inca, Maya, Aztèque, Zuni ou Kwakiutl.

Présentés rapidement, les principaux récits du cycle du *Génie du lieu*, qui traitent du champ amérindien, sont les suivants :

— « Le froid à Zuni », dans *Où*, décrit le rituel du Shalako :

— « La fête en mon absence », dans *Boomerang* reprend, en partie, le rituel du Shalako tout en décrivant certains motifs des cultures de la côte nord-ouest du Canada à partir de récits rassemblés par Claude Lévi-Strauss, d'une description de la reconstitution d'un village Haïda d'après ses vestiges et des photographies prises par George Dawson en 1878 et John Smily entre 1965 et 1973 et de l'évocation de la fête du potlatch à partir d'écrits de Georges Bataille et de Marcel Mauss.

— « Vingt et une lettres à Frédéric-Yves Jeannet à propos du Mexique », dans *Transit* évoque le monde indien conquis, celui des Aztèques et celui des Incas entre autres, à partir d'extraits des écrits de Sahagun et de Bernal Diaz del Castillo, auxquels se joindront des prélèvements de l'œuvre d'Antonin Artaud. Ces lettres seront traversées par l'apparition d'un revenant, le fantôme de l'Inca Garcilaso de la Vega.

— Toujours dans *Transit*, « Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest », comprenant plusieurs textes dont nous retenons les deux suivants :

« La danse des monstres marins » élaboré à partir de ce que les Indiens Kwakiutl racontaient à George Hunt, guide et interprète de Franz Boas.

« Réminiscences du corbeau », qui met en relations des récits indiens de la côte nord-ouest du Canada ayant trait à cet oiseau ambivalent avec le poème d'Edgar Allen Poe tel que traduit par Charles Baudelaire, puis ensuite par Stéphane Mallarmé.

— Enfin, dans *Gyroscope*, nous pouvons lire « Survie Maya » et « Projet Maya », textes parcourus de descriptions, de fresques et de citations du *Livre du Savant Devin* de Chumayel, écrit à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et du *Livre du Conseil*, rédigé en langue quiché au XVI<sup>e</sup> siècle.

### *Métissages et réverbérations*

Évidemment, si l'on en reste à cette très succincte description, ces différents récits évoquant le champ amérindien donnent l'illusion de se présenter comme étant construits tout d'un bloc, prêts à être parcourus et déchiffrés sans résistance par l'œil lecteur : il n'en est rien. Certes, plusieurs de ces textes qui se lisaient de façon distincte lors d'une première édition dans un autre contexte doivent se lire autrement puisque ce contexte d'origine s'est considérablement modifié. Par exemple les deux récits « Survie » et « Projet Maya » n'en formaient qu'un seul dans l'album intitulé *Terre Maya*<sup>3</sup> où il accompagnait un ensemble de magnifiques photographies de Marco de Jaegher. Chacune de ses strophes était illustrée, en marge, de l'un des vingt pictogrammes correspondant aux vingt jours de chacun des dix-huit mois mayas.

La reprise de ce texte dans le complexe du *Génie du lieu* va faire disparaître tout le pictural dont il ne subsistera que les traces, puisque vingt photographies sont décrites au sein du récit de Butor. Par ailleurs, ce texte déjà traversé par tout un réseau de citations qui contribuent à le constituer est mis en relations, dans *Gyroscope*, avec d'autres récits qu'il intersecte ou dont il subit les insertions soit aux hasards de la lecture que l'on lui porte, ou soit selon la construction ordonnée du volume suivant une subtile mathématique : la frontière entre chacun des textes d'origine déjà ébranlée par le parcours et l'utilisation de tout un réseau de citations devient alors poreuse dans sa reprise. Les superpositions,

---

3. Michel BUTOR et Marco DE JAEGER, *Terre Maya*, Tournai, Casterman, 1993, 120 p.

juxtapositions et alternances, même rapides, créent des chocs harmoniques et rythmiques au sein du processus lectoriel dont le premier effet est un effet de métissage. La texture du récit trace d'autres textes tandis que son hétérogénéité constitutive s'harmonise avec une unité de surface.

Par ailleurs, la reprise d'un ensemble de plans textuels dans un champ donné formant une série apparentée par le biais d'un motif commun et l'intégration de ce même ensemble à la dynamique d'un livre ou à celle d'un cycle de volumes va mettre sous tension ses divers éléments : ici, les principaux récits du *Génie du lieu* qui traitent du champ amérindien sont en effet mis sous tension entre deux scènes qui se réverbèrent à l'intérieur de l'ensemble.

Dans le premier tome se trouve la scène fondatrice : la figure de l'Indien se retrouve au fond d'une crypte, d'un tombeau, en une Europe presque orientale où la mosquée de Cordoue est décrite comme le lieu d'inhumation de l'Inca Garcilaso de la Vega, bâtard d'un capitaine conquérant et d'une princesse de Cuzco. Il reviendra hanter *Transit* sous la forme d'un fantôme. La scène finale, jouant un rôle d'envoi à la fois affirmatif et disséminateur, reprend les paroles de « l'aztèque à Sahagun parmi les chevelures du Sud-Ouest » et de « l'indien de l'île de Vancouver parmi les bruines du Nord-Ouest » telles que nous les trouvons dans *La vision de Namur* à l'intention de *La rose des voix*<sup>4</sup> pour les réinscrire dans *Gyroscope*, légèrement modifiées en leur intitulé, offrant une réponse à l'angoisse de la confusion, voire de la disparition évoquée dans *Transit* :

« J'aurais retrouvé dans une de ces stations l'Indien kwakiutl rencontré à Tokyo, lors de mon premier voyage, sorti pour la première fois de l'île de Vancouver, que j'avais pris pour un Japonais, et qui, m'entendant parler une langue différente, s'était plaint à moi en anglais du fait que tout le monde dans la rue le prenait pour un Japonais, et s'adressait à lui en japonais ; et il m'aurait reconnu, me disant, toujours en anglais, que cette fois on le prenait pour un Mexicain, me demandant si j'en étais un, me disant qu'il en avait bien plus l'air que moi ; et je lui aurais expliqué que j'étais un Français, venu de l'autre côté de l'autre océan, travaillant à Genève entre des montagnes au bord d'un lac<sup>5</sup>. »

---

4. Michel BUTOR et Henri POUSSEUR, *La vision de Namur à l'intention de la rose des voix*, La Thiele, coll. « Modulation », 1983, 70 p.

5. Michel BUTOR, *Transit A, Le génie du lieu*, 4, Paris, Gallimard, 1992, p. 33

*Récit de voyage, récit de vie*

Enfin, le récit de voyage étant une forme d'autobiographie, une partie importante de sa matière première puise dans l'autobiographique mais, chez Butor, c'est en présentant un choix d'éléments autobiographiques qui, au premier abord, mettent en relief la façon traditionnelle d'élaborer un récit de voyage que l'auteur procède. Cependant, il est vite perceptible que la sélection de motifs consignés est indissolublement liée à l'écriture, au travail d'auteur car si son autobiographie doit éclairer sa vie, il ne faut pas oublier qu'il la passe avant tout à écrire. La réminiscence se mêle donc à la forme du récit de vie travaillée mais, simultanément, permet de mieux comprendre un récit reprenant en charge les savoirs anciens afin de les manipuler et d'en faire la critique.

Ainsi, cette conférence de Claude Lévi-Strauss, par deux fois évoquée, tel un pôle autour duquel se déploie le monde Zuni :

« Et je me souvenais de la première fois où j'avais entendu parler de Zuni : conférence de Lévi-Strauss au Collège de France il y a plus de 20 ans ; j'y avais retrouvé Breton et son groupe. Il avait été question des Têtes-à-courges.

« Et je me souvenais des heures passées dans la bibliothèque de l'Institut d'Ethnographie au dernier étage du Musée de l'Homme (boucle de la Seine vue de la terrasse), devant la collection des rapports du Bureau d'Ethnologie Américaine<sup>6</sup>. »

Non seulement le monde Zuni, mais aussi celui des Indiens de la région de Vancouver, raccordé à celui de l'ancienne Égypte, à celui des lectures du voyageur-narrateur :

« À cette conférence que Claude Lévi-Strauss avait faite au Collège de France, bien avant sa nomination, où je m'étais trouvé en compagnie de Breton, il avait été question non seulement des clowns sacrés de Zuni mais aussi de ceux qui interviennent dans certaines fêtes des Indiens de la région de Vancouver. Pluies. Je ne me souviens plus du détail de notre conversation, mais il y avait eu comparaison entre l'art de l'ancienne Égypte et celui de cette région ; le surréaliste même m'avait décrit avec flamme certaines œuvres qu'il avait vues dans les musées américains, sans avoir jamais pu aller jusqu'au pays des grands mâts. Le nom de Vancouver avait toujours exercé sur moi une fascination (l'avais-je trouvé dans Jules Verne ?) que la lecture des Fenêtres d'Apollinaire avait ravivée<sup>7</sup>. »

---

6. Michel BUTOR, *Où Le génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard 1971, 395 p., p. 347.

7. Michel BUTOR, *Boomerang, Le génie du lieu*, 3, Paris, Gallimard, 1978, 461 p., p. 7.

Derrière l'évocation du célèbre conférencier c'est aussi toute une façon de percevoir les choses, toute une esthétique qui est rappelée, qui est, sinon, remise en question, du moins, mise à l'épreuve, voire une tentative d'illustration. Selon Lévi-Strauss :

« On conçoit généralement les voyages comme un déplacement dans l'espace. C'est peu. Un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps et dans la hiérarchie sociale. Chaque impression n'est définissable qu'en la rapportant solidairement à ces trois axes, et comme l'espace possède à lui seul trois dimensions, il en faudrait au moins cinq pour se faire du voyage une représentation adéquate<sup>8</sup>. »

### *Simultanéités et incomplétudes*

Le récit de Michel Butor intitulé « Le froid à Zuni » que l'on retrouve dans le second volume du *Génie du lieu*, me semble explorer les limites d'une telle assertion tout en tirant la leçon d'autres observations de l'anthropologue.

« Le froid à Zuni » tente de décrire le rituel du Shalako tel qu'a pu le percevoir Michel Butor lorsqu'il y a assisté en compagnie de sa femme Marie Jo et de deux amis américains en décembre 1969.

Le terme Shalako désigne aussi bien les cérémonies extrêmement importantes dans le rituel Zuni qui président au retour des esprits ancestraux et qui ont lieu vers fin novembre-début décembre, soit quarante-neuf jours après la pleine lune d'octobre, que les six Katchinas qui sont les oiseaux messagers du Conseil des Dieux.

La cérémonie proclame la stabilité d'un espace et en particulier la perpétuation de l'est, lieu du soleil renaissant, Pautiwa. Le soleil risquerait en effet de continuer à descendre après la date du solstice jusqu'à disparition complète dans le sud si l'espace n'était consolidé par un rituel qui s'étend sur l'année entière et dont le Shalako n'est que le point culminant. Les cérémonies ont lieu à Zuni dont l'ancien nom désigne l'ombilic du monde, Itiwana, qui est censé se trouver dans la partie sud du village actuel, mais désigne aussi le milieu du temps, c'est-à-dire le solstice d'hiver, et par extension, le solstice d'été.

Nous ne disposons d'aucune description complète de cette cérémonie, les observateurs, déroutés par la nature même des rites n'ont pu nous en décrire que d'innombrables détails dispersés : la

---

8. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques* [1955], Paris, Plon, UGE, « coll. 10/18 », 380 p., p. 68.



particularité la plus remarquable du Shalako étant sa simultanéité sur huit scènes, ainsi, non seulement la foule est fragmentée mais les gens vont et viennent d'un lieu à l'autre. De plus, si les six Shalakos ont chacun un chant légèrement différent, les Koyemshis qui jouent le rôle de clowns, parodient ces chants tout en respectant la teinte que leur confère leur caractère propre ; de leur côté, les deux Salamobias, qui sont des guerriers chargés d'exécuter les ordres des autres membres du Conseil des Dieux sont choisis chaque année sur une possibilité de six au costume spécifique. À cela, il faut ajouter que les Zunis se sont rendus compte, il y a longtemps, que les gens venus de l'extérieur considéraient leurs cérémonies religieuses comme spectacle de foire, si bien que la plupart d'entre eux ont refusé d'en parler avec les anthropologues et, parmi ceux qui l'ont fait, certains ont raconté des choses volontairement inexactes.

### *Un texte réparateur*

Une scène introductive qui précède la description proprement dite du rituel, joue le rôle de frontispice en indiquant les enjeux de l'écriture et de la lecture du récit qui va suivre :

« Dans une vitrine du petit musée d'ethnographie de l'Université du Nouveau-Mexique à Albuquerque, on voit un modèle d'une place de Zuni où des poupées sculptées par un Indien représentent les principaux personnages du Shalako. Celui qui mène la marche est Pautiwa, masque du soleil levant, suivi par le petit Shulawitsi, masque de feu.

« De même, au village hopi de Sichumovi, en Arizona, qui a adopté au siècle dernier une version abrégée de ce rituel, c'est Pautiwa qui mène Shulawitsi.

« Mais à Zuni même, Pautiwa est absent de la fête ; il n'apparaîtra qu'avec les cérémonies du solstice d'hiver. Il est remplacé par un homme non masqué, vêtu comme un gringo, mais avec une grande couverture blanche sur les épaules. C'est lui qui s'assied le plus près de l'autel dans la maison de Come-longue<sup>9</sup>. »

Le récit s'affiche donc tout d'abord comme étant une entreprise de réparation face à une perception du rituel qui s'avère fausse dans sa représentation muséale. Cette approche n'est pas exclusive au « Froid à Zuni » : on peut la retrouver dans la facture d'autres récits tel « La fête en mon absence » dans *Boomerang* qui, à travers la description d'une reconstitution d'un village Haïda, met en

---

9. Michel BUTOR, *Où Le génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 217.

lumière le vol, le vandalisme, le pillage dont ont été l'objet tous les éléments faisant partie de l'ensemble irrémédiablement dispersé, sans oublier leur détérioration par les éléments de la nature ou par la barbarie des ignorants. Seul, ici, le texte peut, maintenant, tenter de les rassembler et de les reconstituer tout en avouant son impuissance. Il s'agit aussi du récit d'un rituel qui se trouve être l'incarnation d'un mythe composé de l'ensemble de ses variantes : à la description principale du rituel Zuni s'adjoindront quelques évocations d'une variante Hopi tandis que l'ensemble sera mis dans une perspective à la fois chronologique et historique. Enfin le choix de décrire le rituel de Zuni semble être motivé par cette absence de Pautiwa, « remplacé par un homme non masqué » mais, en fait, non pas exactement remplacé par cet homme qui se trouve être le Père de Shulawitsi, et dont la présence souligne plutôt l'absence du personnage manquant, dont le rôle ne nous sera précisé qu'à la fin du récit.

Le récit de Michel Butor va se présenter de façon composite, dans une élaboration à multiples facettes fondée sur un ensemble préalable de descriptions partielles, esquissées, traduites parfois de mouvements, d'artefacts ou de chants. Dans sa reprise de ces éléments jusqu'alors dispersés, le récit de voyage va tenter de donner une représentation du rituel la plus complète et la plus englobante possible. Sous l'apparence d'un récit de voyage respectant, tout en les parodiant, les caractéristiques typiques de ce genre littéraire, ne refusant ni l'anecdotique, ni le didactique, rendant accessible au profane l'ethnographie d'une cérémonie complexe, l'architecture même du texte va indiquer les lacunes, les contradictions et les limites du genre.

Nous avons, en premier lieu, le récit de l'auteur racontant les péripéties de sa participation au Shalako de 1969 à Zuni, au Nouveau Mexique. Récit au présent, avec de brefs retours au passé récent puis, ce qui surprend, intrusions de paragraphes écrits au futur, ce qui bouleverse la chronologie de l'ensemble, jusqu'à ce que nous comprenions qu'il n'a pas assisté à toute la cérémonie, qu'il a quitté le site du rituel avant son dénouement. Cela sera confirmé de façon plus directe par le témoignage de l'une de ses filles, dans « La fête en mon absence » dont l'action se passe quelques années plus tard :

« Bien sûr nous avons emporté le livre de Michel, et les choses se sont passées à peu près comme il les a décrites [...] et puis au petit matin nous

avons vu des choses dont Michel ne parle pas car il était parti trop tôt avec ses amis<sup>10</sup>. »

Donc le récit principal qui, normalement, devrait s'afficher comme englobant, se donne plutôt à lire comme incomplet, voire, lacunaire.

### *Un intertexte critique*

À ce premier plan du texte s'adjoignent plusieurs couches à caractère descriptif dont les éléments essentiels proviennent de témoignages antérieurs que l'auteur affirme avoir utilisés. Une description des lieux où se déroule le rituel, c'est-à-dire des six maisons des Shalakos, celle des clowns, dits Koyenshi ou Têtes-à-courges, celle, enfin, de Corne Longue, avec pour chacune, le mobile en forme de croix qui tourne, suspendu à l'une des poutres du plafond et l'autel qui y a été érigé. C'est d'après l'ouvrage de Mathilde Cox Stevenson (23<sup>e</sup> rapport annuel du Bureau d'Ethnographie Américaine, 1901-1902) que Michel Butor affirme avoir élaboré les descriptions des autels « car il m'a semblé qu'ils n'avaient guère changé depuis. Il m'est impossible de préciser quelle coordination exacte ils ont eue avec les huit scènes en ce décembre 1969<sup>11</sup> » ajoute-t-il cependant. Les nombreux personnages, actant du rituel avec leur masque et leur habillement respectifs sont longuement décrits, avec un luxe de détails dans leurs pérégrinations à travers l'aire dans laquelle se déroule cette cérémonie. En plus de ce qu'a pu remarquer l'auteur, ces descriptions proviennent de sources diverses puisqu'aux observations s'ajoutent un certain nombre de nuances et de commentaires. Ainsi, Butor mentionne indirectement ses sources, tout en soulignant leur incomplétude ou encore, à propos du chant des Shalakos accompagnant leur danse : « Malheureusement une seule des six versions a été transcrite par Ruth Bunzel, celle du Shalako du nadir, la plus courte » (p. 309) ; à propos du troisième Koyenshi, nommé l'archer : « Mais ce qui est étrange c'est que, selon Ruth Bunzel, seule ethnographe à nous donner l'information, ses graines sont celles du maïs TURQUOISE alors que l'on s'attendrait au JAUNE. Dans la liste qu'elle donne toute la gamme semble être décalée d'une touche. » (p. 274).

---

10. Michel BUTOR, *Boomerang, Le génie du lieu*, 3, Paris, Gallimard, 1978, p. 410.

11. Michel BUTOR, *Où Le génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 269.

Interviennent enfin les différents versets du chant de Corne Longue rapportés à l'imparfait, de celui du premier danseur, rapportés au présent, et de celui du second danseur qui semblera, au futur cette fois, reprendre les mêmes paroles que son prédécesseur avec, pour terminer, une reprise de ces chants alternés avec parfois changement du temps auquel ils sont rapportés, mais il ne s'agit nullement d'un long ensemble de citations, tel que nous aurions pu le penser, puisque :

« C'est naturellement de la version de Ruth Bunzel publiée dans le 47<sup>e</sup> rapport annuel du Bureau d'Ethnologie Américaine, 1929-1930, que je me suis inspiré pour établir mon propre chant de Shalako, en le raccourcissant considérablement. J'ignore presque tout de la langue Zuni. Heureusement cette spécialiste a publié certaines de ses traductions en deux états : mot à mot interlinéaire, anglais normal, ce qui permet de mesurer les écarts <sup>12</sup>. »

Écarts que Michel Butor va mesurer à plusieurs moments à travers, par exemple, une insuffisance des lexiques (p. 313) et une insuffisance des transcriptions (p. 320) qu'il mentionne et vont l'obliger à conserver dans son chant le mot Zuni intraduisible en français comme il l'avait été pour Ruth Bunzel en langue anglaise, mais incompréhensible pour nous.

Et commente-t-il :

« Les strophes qui courent dans ce texte, eaux vives sous la glace, ne peuvent être, dans le miroir d'un voyageur, qu'un très lointain reflet d'un chef-d'œuvre dont l'étude commence à peine, car si la littérature ethnographique sur Zuni et en particulier le Shalako est déjà considérable, la particularité la plus remarquable de ce spectacle, sa simultanéité sur huit scènes, a jusqu'à présent tellement dérouté les observateurs qu'ils n'ont pu nous en décrire que d'innombrables détails dispersés <sup>13</sup>. »

Si au récit de voyage évoquant le bref séjour de l'auteur français à Zuni en 1969 s'ajoute une réflexion critique au sujet des textes décrivant l'un ou l'autre des éléments du rituel et qu'il utilise, toute une autre utilisation de ces textes va contribuer à déstabiliser la teneur apparemment univoque du récit contemporain. Ainsi, par leur intermédiaire, plusieurs réseaux comparatifs sont entretenus tout au long du récit :

— Une série de changements, de modifications apportés au déroulement de la cérémonie que l'on peut constater en rapprochant ce que les premiers observateurs ont déclaré à ce que l'on peut voir aujourd'hui, en 1969 (p. 257, 261, 280, 299 et 308) ;

---

12. Michel BUTOR, *Où Le génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 340.

13. Michel BUTOR, *ibidem*, p. 340.

— Les variantes que la cérémonie a cultivées face à son propre déroulement : « une autre année » (p. 275, 306, 332 et 379) ou « au début du siècle » (p. 336 et 355) ;

— Une remise en situation de Zuni dans le champ historique depuis ses origines, parmi les sept cités de Cibola jusqu'à la réserve actuelle prenant de l'expansion ;

— Enfin, en regard du rituel Zuni, l'évocation sous le mode comparatif, de la cérémonie du village hopi de Sichumovi « selon l'admirable ouvrage de Jesse Walter Fewkes : *Hopi Katcinas drawn by native Artists*, 21<sup>e</sup> rapport annuel du Bureau d'Ethnographie américaine, 1899-1900 ».

Par ailleurs, tout un aspect du texte de Butor est à caractère encyclopédique, voire didactique, puisqu'il tente d'expliquer au profit du lecteur, le sens de la cérémonie, (p. 317, 347, 364, 367 et 372) tout en prenant ses distances avec les conceptions traditionnelles réductrices : « Selon certains spécialistes, les Têtes-à-courges représenteraient les prêtres franciscains qui ont essayé d'évangéliser Zuni. Ils sont sûrement bien autre chose encore ». (p. 317)

### *Contribuer au rituel*

Enfin, le récit de Butor n'est pas que descriptif et d'ordre critique, mais contribue au rituel non seulement en tentant d'en proposer une sorte de rejeu textuel, mais aussi par l'introduction de deux récits de rêves comme éléments de l'ensemble, celui que fait le premier Porte-Bâton tout en accompagnant le chant de Corne Longue (p. 303, 304 et 310) et celui que fait Corne Longue en sa maison, tandis qu'il continue son chant (p. 313). Comme si, par ce geste, son récit proposait sa propre inscription au sein de l'orchestre formé autour du Shalako, faisait maintenant partie intégrante de l'ensemble.

Élaborer ce récit de voyage tel un palimpseste, tel un texte écrit en plusieurs couches, en intégrant variantes, critiques et transformations entre les différentes strates de textes cités ou adaptés et disposés de façon progressive va permettre, une fois résolue la complexité lectorielle de plus en plus grande provoquée par le grand nombre d'informations évoquées, d'avoir une vue incomparablement plus claire du rituel Zuni que celle obtenue en lisant chacun des textes d'origine indépendamment l'un de l'autre. La disposition privilégiée va situer, sur l'espace de la double page, l'évocation de scènes qui se déroulent simultanément mais en des

lieux distincts, et mettre en valeur le mouvement, la mobilité de l'ensemble dans lequel les personnages évoluent. Mais, pour contrer ces difficultés de lecture, l'auteur va suggérer plusieurs moyens pour mieux nous situer : la précision avec laquelle seront décrits tel autel ou telle croix de couleur suspendue à une poutre de l'une des maisons sacrées et tournant au vent, nous permet, après que nous en ayons lu une première description, dès qu'elle est de nouveau évoquée, de nous resituer dans la maison correspondante, d'y voir tel masque dont nous pouvons suivre les évolutions ou d'y écouter les chants du personnage qui le porte. Le rituel est donc décrit en mouvement, en sa mobilité, en son activité plutôt que de façon statique.

### *Mise en procès*

La description ethnographique traditionnelle, tout en demeurant le matériau par excellence du nouveau texte, du récit de voyage, va toutefois se trouver mise en procès de façons diverses. Le travail de sélection et de découpage des textes cités, d'insertion, de reconstruction apparenté au collage, tout en conservant le timbre propre à chacun des textes, favorise une mise en relation de ces textes qui, autrement, n'auraient jamais pu se rencontrer en un même continuum. La confrontation entre l'observation *in situ* et la citation provenant de l'observation scientifique éclaire avec plus d'acuité dissonances et variations tout en mettant en valeur certains éléments habituellement éludés par le texte ethnographique : par exemple les coulisses du rituel, les préparatifs des acteurs, leurs pauses au cours de son déroulement, le côté convivial de la cérémonie, ici décrits. Enfin les limites du langage évoquées parfois dans le texte de Butor renvoient aussi aux limites qui s'imposent à la compréhension totale d'une culture autre. Les différents procédés nous permettent ainsi de circuler d'une nouvelle façon au sein de la cérémonie, d'y suivre un parcours plus complet et plus harmonieux tout en restant conscient du fait qu'il nous est impossible d'en obtenir une perception totale et entière. C'est dans sa relative transparence que nous pouvons maintenant l'interroger à partir d'une vision de l'intérieur, variable et mobile dans l'espace et le temps. Le récit de Butor met en évidence notre incapacité à tout saisir de ce rituel à cause de sa complexité intrinsèque et de nos limites langagières, mais ce rituel ne serait-il pas qu'un prétexte ?

Nous lisons avec « Le froid à Zuni », les aventures d'un récit amérindien traduit et adapté à travers un ensemble de témoignages et d'observations d'Occidentaux d'époques diverses, médiatisés par diverses formes de textes. Comment notre lecture peut-elle surmonter cette impossibilité de saisir dans son ensemble, dans son mouvement et sans la réduire, la cérémonie, fête ou rituel, tout en gardant apparentes les lacunes entretenues par nos limites perceptives ? Car si ces cérémonies ont tant d'importance pour nous, c'est non seulement parce qu'elles existent encore malgré tout ce qui aurait pu les anéantir, mais aussi parce qu'à différentes époques, y compris la nôtre, elles ont suscité l'intérêt profond de voyageurs écrivains ou scientifiques, au point qu'ils ont été tentés d'en restituer l'essence.

« La pensée mythique, écrit Lévi-Strauss, élabore des structures en agencant des événements, ou plutôt des résidus d'événements (opère avec des qualités secondes, d'occasion) alors que la science « en marche » du seul fait qu'elle s'instaure, crée sous forme d'événement, ses moyens et ses résultats, grâce aux structures qu'elle fabrique sans trêve et qui sont ses hypothèses, et ses théories<sup>14</sup>. »

### *Une relation rédemptrice*

C'est en mimant les structures de la pensée mythique qui se rapprocheraient de la métaphore par rapport à celle de la pensée scientifique qui serait plutôt de l'ordre de la métonymie que ce récit de voyage moderne tente, il me semble, de répondre à ces interrogations. Si nous reportons ces observations sur l'ensemble du cycle des *Génie du lieu* nous serons plus sensibles aux propositions de ce dispositif qui nous permet d'appréhender le cours du monde ainsi traduit, et d'influer sur lui par la matière de ses critiques et de ses rêves ; la lecture plurielle qu'exige ce texte pluriel joue le rôle de modèle réduit puisqu'elle permet de traverser de façon analogique les étapes nécessaires à l'éveil d'une conscience plus affinée de l'Autre.

*Université du Québec à Montréal*

---

14. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33