

L'écriture fictionnelle comme médiation culturelle (au musée d'art et d'histoire de Saint-Denis)

Jean-Paul Dufiet, Università di Trento

Citation: Dufiet, Jean-Paul (2019), "L'écriture fictionnelle comme médiation culturelle (au musée d'art et d'histoire de Saint-Denis)", in Nadine Celotti, Caterina Falbo (éds.), *La parole des sans-voix. Questionnements linguistiques et enjeux sociétaux*, *mediAzioni* 26, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

1. Introduction

On s'accordera sans difficulté sur le fait qu'une vie culturelle authentique ne s'anime pas parce qu'un musée est présent sur un territoire mais parce qu'il entretient des relations avec les populations qui l'entourent. Dans cet esprit, les médiations muséales ont habituellement pour fonction de faciliter le contact entre les expositions et les visiteurs par l'intermédiaire d'un discours contextualisant et expert (Dufiet 2014). Ce discours se réalise toujours sous plusieurs formes qui se complètent : orale (visite guidée, conférence, audioguide), écrite (brochure, guide, texte expographique) ou encore médiatique (site électronique, reportage, vidéo). Chacune des formes de la médiation favorise à sa manière l'appropriation culturelle des objets d'art (les expôts) par les visiteurs.

Le Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis¹ inscrit ses activités de médiation dans une perspective très différente qui vise à promouvoir les droits culturels des populations peu intégrées à la vie citoyenne. « La culture » n'est plus seulement

¹ Dorénavant MSD dans la suite de l'article.

« cette force spirituelle qui transcende les particularismes », mais dorénavant, les musées restaurent ou créent des liens sociaux, et formulent « des raisons de vivre ensemble » (Caune 1999 : 44). En d'autres termes, le MSD se demande comment faire pour que sa collection issue de l'histoire de la cité de Saint-Denis puisse concerner les nouveaux habitants qui arrivent d'autres pays, plus par nécessité que par choix. Ces nouveaux citoyens, qui ignorent la langue française et la vie en France, sont dans une situation de faiblesse sociale, langagière et culturelle : ils sont « sans-voix » (Paveau 2017).

La visée médiatrice du MSD participe d'une finalité démocratique qui considère que ces habitants ont des droits culturels qui ne se résument pas à la seule possibilité d'accéder à la culture mise à la disposition de tous. Dans cette perspective, la médiation proposée n'est pas uniquement une action de démocratisation culturelle consistant à offrir le patrimoine culturel au plus grand nombre, mais elle est un acte de démocratie culturelle qui entend faire émerger et faire vivre dans le champ du MSD l'identité culturelle de ces citoyens nouveaux arrivants. À cette fin, l'activité de médiation du MSD crée et déploie « des stratégies qui visent à replacer le visiteur au centre du dispositif muséologique pour lui faire jouer un rôle d'acteur ou d'auteur – et non plus de simple spectateur » (Cordier 2005 : 43).

Le MSD a donc proposé un projet de participation culturelle à deux groupes d'immigrés adultes de Saint-Denis qui apprennent le français dans les maisons de quartier « Pierre Sépard » et « Romain Rolland ». Ce projet a eu plusieurs volets. Nous n'exposons ici que celui que nous avons cité comme objet de notre analyse².

La médiation s'est déroulée sur un temps long, en plusieurs phases. Dans un premier temps, le groupe a visité le musée et a découvert les expôts à travers une première médiation traditionnelle fondée sur un discours muséal expert destiné au visiteur. Dans un deuxième temps, les participants ont été invités à

² Pour les autres aspects de cette médiation, on se reportera à l'article d'Elisa Ravazzolo dans ce même numéro, et à l'article de Lucile Chastre et Jean-Paul Dufiet (à paraître).

choisir un expôt et à produire librement des textes fictionnels pendant leurs cours de français. Il a bien évidemment fallu plusieurs mois. Leur niveau de français étant encore insuffisant pour écrire de manière totalement autonome, les participants-auteurs ont été aidés par des enseignants et par un éditeur. La présence de l'éditeur s'explique par le fait que dans un troisième temps, 15 textes fictionnels rédigés par les participants ont été publiés dans un volume intitulé *Racines* qui a été mis à la disposition des autres visiteurs du musée.

Ainsi, à ces participants-auteurs, l'institution muséale donne une légitimation culturelle et citoyenne. « Le fait même d'être représenté [dans le musée] [...] [agit] symboliquement pour les minorités comme indicateur d'appartenance à la société d'accueil et contribue [...] à l'acceptation mutuelle entre communautés. » (Rinçon 2005 :115).

Dans le présent article, après avoir approfondi le dispositif de la médiation, nous nous interrogerons sur l'écriture fictionnelle comme prise de parole des participants-auteurs, et nous examinerons ensuite la représentation du monde qui ressort de ces 15 récits fictionnels de *Racines*.

2. Le dispositif de la médiation

Il est évident que le livre, en tant que résultat de la médiation, est très important ; il concrétise l'aboutissement de tout le projet et on connaît la très haute valeur symbolique du livre à l'intérieur de la société culturelle française. Publier *Racines* est une forme de preuve tangible de la sincérité du dispositif de la médiation. Les droits culturels des participants étaient donc bien au centre du projet puisqu'ils ont même acquis une réalité matérielle à l'intérieur du MSD.

Comme nous l'avons déjà dit, les textes ont été produits à partir des expôts du musée que les participants-auteurs ont choisis. Ces expôts ont impulsé une écriture qui convoque la culture d'origine des participants-auteurs. Ils sont rappelés dans *Racines* et sont associés au titre de chaque texte, avec le nom du ou des auteurs :

- Un tableau de Camille Corot : « Entrée de ferme près de la basilique de Saint-Denis »
- Bonnet
- Mortiers (et moule à hostie)
- Jarre médiévale
- Cruche et pichets médiévaux
- Jardin des cinq sens
- Un tableau de François Guérin : « Louis XV en costume de sacre »
- Flûte
- Le puits dans le Jardin du cloître
- Mortier
- L'apothicairerie
- Coquille de Saint-Jacques-de-Compostelle
- Puits
- Image : « L'Espérance »
- Un tableau de Jules Girardet : « Louise Michel harangue les communards »

Le lien entre les objets et les textes fictionnels ainsi que le positionnement des participants-auteurs ont plusieurs caractéristiques importantes.

Premièrement, on note que les objets choisis par les auteurs ne sont pas les plus précieux, ni même les plus importants des collections du point de vue de l'histoire de l'art. Il y a donc un regard commun des participants qui se manifeste dans le choix de ces expôts. Si l'on met de côté trois tableaux qui, en tant qu'œuvres d'art, appartiennent au champ de l'esthétique, les expôts choisis sont ordinaires et banals. Ce sont pour la plupart des objets à caractère domestique qui n'ont

rien de surprenant. Toutefois, le fait qu'ils appartiennent à une collection de musée leur attribue une valeur symbolique et une signification historique, à défaut d'une aura de sacralité. Ils sont donc à la fois ordinaires et importants.

Deuxièmement, le rapport des textes avec les expôts est plus ou moins étroit. À l'évidence, aucune règle stricte n'a guidé l'écriture. Par exemple, le récit « La fortune du pot » a un rapport distendu avec la jarre médiévale qui est son expôt stimulus. Dans ce texte, le lien, tout à la fois quotidien et ethnologique, est établi par une recette de cuisine, la « *tanjja marrakchia* », qui se fait dans « une sorte de pichet en terre » (p. 21)³ ressemblant à la jarre. C'est donc la forme et la fonction potentielle de la jarre médiévale qui impulse la narration. Mais en réalité, cette narration se concentre sur un autre objet qui n'est pas un expôt du MSD : « un pendentif avec des pierres précieuses bleues et une chaîne en or » (p. 21). Le texte fictionnel acquiert donc une certaine liberté par rapport à son expôt de départ, c'est-à-dire par rapport à sa propre source.

Troisièmement, l'acte énonciatif qui insère l'expôt dans un récit est un acte tout à la fois de dé-patrimonialisation et de re-symbolisation (Davallon 2006). La dé-patrimonialisation est due au fait que dans la narration l'expôt n'est plus perçu à travers sa signification muséale ; il est extrait du discours muséologique expert et il devient actant dans la narration et signifiant dans la fiction. Comme l'on déjà dit, si l'on excepte les tableaux, les expôts qui sont ici les points de départ des récits n'avaient aucune vocation à être des expôts. Ils ont été transformés en objet à voir et à admirer par l'énonciation muséale. Avec la médiation proposée ici par le MSD, on revient partiellement à une situation précédant cette transformation énonciative due à la conception moderne et contemporaine de la culture et du patrimoine. Cette conception a transformé en expôt, dans le champ culturel et muséal, des objets qui à l'origine avaient des finalités et des usages domestiques, militaires, médicaux ou religieux. Par conséquent, tout comme il a subi une transformation énonciative et sémantique quand il est entré au musée, l'expôt bénéficie d'une nouvelle métamorphose par la médiation du MSD. Il quitte le strict champ muséal. La médiation du MSD met ainsi en évidence que la

³ Dorénavant, pour chaque exemple, nous signalerons entre parenthèse la page que nous citons du volume *Racines*.

signification de tout expôt dépend de celui qui le regarde. En d'autres termes, le sens du patrimoine muséal n'est pas figé en lui-même ; c'est une relation entre l'objet, ses conditions d'exposition et le sujet regardeur. L'acte de médiation de MSD entraîne une redéfinition de l'expôt comme source d'imagination par delà les frontières et les époques, selon les diverses identités nationales et culturelles des participants-auteurs. L'expôt est réinvesti de valeur symbolique dans un autre contexte culturel. Descendu de son piédestal muséal local, l'expôt est à la fois enrichi et agrandi, grâce à l'écrit et à la narration. L'interprétation *étrangère* ne constitue pas une intervention iconoclaste et destructrice, bien au contraire ; les significations s'enlacent, elles n'entrent pas en conflit.

Quatrièmement, grâce à la narration et à la fiction, la relation à l'expôt est à la fois libérée et reconfigurée. Dans le MSD, les expôts sont les témoins présents d'une réalité culturelle du passé qui prend sens dans la société contemporaine du même lieu, à savoir Saint-Denis. En revanche, dans *Racines* la réserve de réel et d'imaginaire des expôts provient du participant-auteur. Cette médiation établit un lien entre l'ici, Saint-Denis, et l'ailleurs des participants-auteurs des textes ; cet ailleurs peut être au présent et/ou au passé. Avec la médiation du MSD, la signification de l'expôt s'élargit puisque le proche et le connu peuvent contenir aussi le lointain et l'inattendu, c'est-à-dire d'autres « savoirs, [...] croyances et [...] pratiques » (Paveau 2006 : 14). Les expôts ne sont plus pétrifiés dans le temps et dans l'espace (Rinçon 2005 : 119), ils ne sont plus une exaltation des origines (Chaumier 2005 : 23). Les narrations des participants-auteurs fécondent les expôts. Ceux-ci ne marquent plus seulement l'identité de Saint-Denis, mais ils portent une altérité tout en restant les mêmes. L'expôt est lui-même et plus que lui-même. C'est une forme d'archi-expôt qui est ainsi créée, constituée d'une part par la signification dans la collection du MSD et d'autre part par la signification que lui attribue la fiction. Réapparaît ici un universalisme qu'on aurait pu croire abandonné par une médiation qui pouvait sembler être trop sensible aux particularismes des participants. On redécouvre qu'aucune culture n'est une île (Rinçon 2005 : 120).

De même, le participant-auteur ne se défait pas de son identité pour aller vers l'expôt, comme peut l'y inciter une médiation plus traditionnelle et plus verticale. En prenant la parole par l'écrit, il mobilise son propre parcours biographique et

culturel. S'y adjoignent naturellement sa situation de nouvel arrivant, les diverses cultures nationales qu'il a rencontrées et acquises, ainsi que son imaginaire singulier. Les participants-auteurs ne sont plus en situation de manque culturel, mais en situation de production et de relative autonomie culturelle (Davallon 2004).

Enfin, même si ces participants viennent de pays très différents⁴ (en particulier Maroc, Mali, Algérie, Sénégal, Gambie) leurs « places » à l'intérieur de la société française sont très semblables. Ils sont dans une position ou une condition énonciative commune : apprentissage du français, désir d'intégration, volonté d'appartenir à la citoyenneté. En devenant auteur, le participant immigré agit sur lui-même, de sorte qu'il est le principal bénéficiaire de son activité de médiation. Le dispositif construit par le MSD produit une forme d'auto-médiation, individuelle et/ou de groupe, qui se réalise par la liberté et la contrainte. D'une part, par la liberté, l'auteur du texte s'empare de l'objet sans dépendre directement et exclusivement de l'expertise muséale ; et d'autre part, il est contraint d'utiliser la langue française et de construire un récit transmissible. Le dispositif de médiation du MSD est profondément performatif, puisqu'il transforme aussi bien l'expôt que le participant-auteur.

Toutefois les participants-auteurs ne sont bien évidemment pas les seuls destinataires de la médiation. Comme on le sait, dès lors que des histoires sont racontées, un destinataire-lecteur idéal se dessine à l'horizon de l'écriture (Mangueneau 2004). Les auteurs ont parfaitement conscience que beaucoup de leurs lecteurs ne sont pas en mesure de comprendre complètement les univers de référence (de l'Afrique et du Maghreb en particulier) de leurs contes-récits. Plusieurs culturèmes (Lungu-Badea 2009) sont donc rendus compréhensibles par des stratégies discursives explicatives. On citera le procédé de la traduction apposition, dans le sens arabe-français « des tiga, cacahuètes » (p. 8) ou dans le sens français-arabe « la chance, sanouthe, d'avoir des amis... » (p. 39). Toutefois, le fait que le destinataire français ne connaisse pas les culturèmes des récits n'a pas pour conséquence que le participant-auteur explique ou traduise toutes les notions et les réalités étrangères. Ces dernières sont souvent

⁴ 12 nationalités différentes.

seulement contextualisées pour permettre une compréhension générique. Par exemple la langue jola (p. 46) et la langue diola (p. 57), ou même le masque Mamapar (p. 48), restent des notions dont les particularités sont inconnues pour un lecteur français dépourvu de culture africaine. Le lecteur français pourrait ainsi éprouver un sentiment plus ou moins intense d'incompréhension, semblable à celui qui touche le participant-auteur immigré devant les expôts européens du MSD (Chaumier 2005). Inversement, le participant-auteur atténue, au moins temporairement, sa position de faiblesse culturelle et linguistique.

3. La prise de parole

Au plan méthodologique, notre réflexion assume le paradoxe suivant : le sujet exclu des droits culturels et tenu hors de toute prise parole, - le « sans voix » -, est analysé au moment même où il sort, au moins partiellement, de cette condition, donc au moment où il ne l'est plus. Ce paradoxe met en lumière la nécessité et la force de la médiation entreprise par le MSD. Car on peut aussi retourner l'objection : sans la médiation, le visiteur aurait-il pris possession de ses droits culturels et osé prendre la parole qui l'accompagne ? S'en tenir exclusivement à l'analyse stricte de la situation d'exclusion de la prise de parole et des droits culturels imposerait d'éliminer la réflexion sur la médiation ou bien de se concentrer sur une médiation inopérante et ratée.

Comme on l'a rappelé, habituellement une médiation muséale contextualise des expôts par un discours ou un récit expert. Jamais elle n'utilise des récits fictionnels d'une catégorie de visiteur du musée. Elle s'applique à mettre l'amateur d'art en relation avec un savoir, vulgarisé ou simplifié, dont l'énonciateur est l'institution muséale. En revanche, la médiation du MSD est fondée sur la transformation de la situation communicationnelle et sur la reconfiguration des différents éléments (expôts, discours, participants) dans un dispositif original (Davallon 2004 : 53). Dans ce cas, la médiation consiste essentiellement à créer une situation d'énonciation totalement nouvelle pour le visiteur. Ce dernier change de statut et devient ainsi un participant-auteur de fiction. En tant que participant-auteur, il découvre alors, avec l'activité de création

fictionnelle, une nouvelle forme de prise de parole qui se réalise de manière écrite. Cette situation énonciative commune à tous les participants de la médiation nous autorise, nous semble-t-il, à considérer l'ensemble des textes de *Racines* comme un univers narratif et fictionnel, sinon unique, du moins solidaire et collectif. D'ailleurs beaucoup de ces textes sont écrits par plusieurs participants-auteurs.

Dans le cas présent, le premier effet pragmatique de l'écrit, surtout quand il est fictionnel, est autoréflexif. En effet, au plan performatif, la narration écrite assure que son auteur est capable de concevoir une histoire. S'il n'est peut-être pas totalement capable de la rédiger seul dans un français propre à la publication, il est capable de l'imaginer, de la structurer et d'en donner la finalité. De plus, une fiction écrite est une voix qui demeure par delà la présence ou même l'existence de son ou de ses auteurs. La légitimité culturelle de la fiction bénéficie ainsi aux participants-auteurs.

La fiction écrite ouvre également des horizons sémantiques jusque là inconnus aux participants-auteurs. Dans l'ordre de la fiction, la parole n'est pas limitée à la situation réelle et quotidienne du participant-auteur. La fiction déborde naturellement la sphère immédiate et contingente de l'existence domestique. Les participants-auteurs ne sont donc pas réduits à discourir sur leur vie ; ils ne sont pas sommés d'exprimer directement leur vécu ou leur ressenti. La parole de fiction n'est pas submergée par le réel, elle n'est pas contrainte à la spontanéité et à l'immédiateté. Elle se développe dans une construction, à partir du masque de fiction énonciatif que les participants-auteurs se donnent. Ce masque de fiction impose une mise à distance, au moins initiale, de la situation contingente de chacun des participants-auteurs. C'est à l'intérieur de cette distance que pratiquement toutes les fictions de *Racines* déploient leur univers.

Certes, on pourrait s'inquiéter de ce que la fiction recouvre, ou même élimine, une voix originelle plus authentique, plus immédiate du participant-auteur. Mais une telle objection ne reposerait-elle pas sur une conception très compartimentée de l'individu ? Une personne, surtout quand elle est hors de son milieu d'origine, peut-elle vivre une expérience sociale indépendamment de ses représentations culturelles et imaginaires – ses mœurs, ses croyances, ses récits etc. ?

D'autant plus que rien n'empêche que le participant-auteur ne soit présent, de manière plus ou moins indirecte, dans sa fiction. Bien au contraire. Car on dit bien évidemment quelque chose de soi en disant ce que l'on imagine et en racontant ses rêveries idéales. À travers un masque fictionnel, on parle de soi et de son monde de manière multiple et large. Dans *Racines*, si ce sont surtout des personnages féminins qui se manifestent, c'est sans doute dû au fait que les participants-auteurs qui composent le groupe sont en très large majorité des femmes.

Certes, on ne dit pas directement qui on est, ni dans quelle condition on se trouve ; mais ne révèle-t-on pas indirectement son intériorité, dans une fiction écrite ? Le sujet d'écriture ne dit-il pas son moi plus richement qu'en exposant sa quotidienneté ?

Comme on le sait, le discours plus directement biographique est dominé par le « je » et par des biographèmes (Barthes 1971). La première personne est présente dans quatre textes de *Racines* ; ils expriment des prises de position assez directes. Par exemple, dans « Au rythme du mortier » (p. 18), après un début dans la sphère de l'intimité (« je suis enceinte », p. 18), la narratrice se concentre sur la situation politique des vingt dernières années de l'Algérie, à savoir la guerre entre l'état et les moudjahidines. L'expôt d'origine, le mortier, est directement et exclusivement rattaché à ce conflit des années 2000⁵. D'un certain point de vue, la première personne limite la parole du participant-auteur à son propre cercle existentiel.

En revanche, c'est très souvent par l'intermédiaire de la troisième personne que la narration et la fiction donnent « signification au monde » (Ricoeur 1984). Le « il » formule des énoncés qui sortent très facilement du régime de vérité. De plus, dans un récit de fiction, la troisième personne n'est pas une « non-personne » comme elle l'est dans l'interaction verbale authentique (Benveniste 1966) ; bien au contraire, la fiction permet tout à fait de parler de soi en disant « il » (Barthes 1966). En d'autres termes, la fiction écrite n'élimine pas la notion de sujet de l'acte de langage, mais elle s'appuie sur un sujet d'écriture libéré de

⁵ Le bruit du mortier que l'on frappe avertit les moudjahidines que les soldats arrivent.

l'obligation de ce « je » qui domine l'oral. En adoptant la troisième personne, le sujet d'écriture s'attribue de nombreuses formes et positions d'existence.

Les fictions à la troisième personne dévoilent donc la subjectivité des participants-auteurs ; les nombreux « elle » sont fortement impliqués dans les fictions et construisent un univers fictionnel que nous analyserons dans la suite de notre réflexion. C'est dire que lorsqu'il s'éloigne de l'immédiateté de sa propre contingence, le participant-auteur ne renonce pas à lui-même. Il raconte son propre monde par le détour des motifs fictionnels, par des thèmes indirects, sans en passer par l'omniprésence de la première personne. Ces énonciations et fictions narratives de *Racines* sont des lieux de convergence des multiples courants émotionnels et diégétiques des participants-auteurs. Elles se nourrissent de souvenirs ; à certains instants sans doute de regrets ; elles alimentent aussi des nostalgies, ou bien elles provoquent une idéalisation du passé et de l'ailleurs ; et bien évidemment elles suscitent des rêveries. Le biographique s'exprime et vit au prisme de l'imaginaire. D'ailleurs, beaucoup de ces narrations sont traversées par une forte liberté dans l'écriture, car les participants-auteurs, tout en racontant leurs histoires, laissent leur propre réel s'introduire dans leur fiction (Pavel 1988 : 40). Ils ouvrent des développements discursifs ou descriptifs qui interrompent le flux narratif ; l'écriture vagabonde, capte les éclats de réel logés sous le motif, sous le thème ou derrière la situation de la fiction. L'écriture se laisse porter par des images souvenirs, par des sensations vécues ou par quelques notations ethnologiques sur les coutumes des pays d'origine. Par exemple, dans *Les trois vaches*, la description de la traite des vaches vaut pour elle-même, sans faire avancer la narration. C'est un centre d'intérêt secondaire par rapport à la narration, mais il respire la pratique vécue ou connue de près par le participant-auteur. Le texte s'attribue ainsi un aspect ethnoculturel ; dans les replis de la narration, il transmet des expériences du monde référentiel des participants-auteurs.

Même si l'énoncé fictionnel, par définition, n'est pas tenu à la vérité, qu'elle soit historique, culturelle ou artistique, il n'en reste pas moins qu'il demeure systématiquement en interaction avec le réel. Si la fiction va au-delà du réel, en retour le réel envahit le texte de fiction. C'est d'un double mouvement dont il

s'agit : les participants-auteurs contournent la vérité de leur situation grâce à la fiction mais ils y reviennent encore par le biais de cette même fiction.

4. L'univers fictionnel

Même si les participants-auteurs ont des origines, des formations et des vécus bien différents, leurs récits ont des ressemblances génériques, culturelles et thématiques fortes. Ils sont sans aucun doute fondés sur des prédiscours communs (Paveau 2006).

Le genre littéraire du conte ou de la fable domine très fortement le recueil. Ce qui est tout à fait normal puisque durant les mois d'élaboration des textes, les enseignantes des maisons de quartier ont présenté et suggéré le genre du conte aux participants. Sans nul doute la présence de ce genre dans de nombreuses cultures explique ce choix. Grâce au conte, la voix narrative des participants-auteurs n'a pas à chercher sa forme ou à la créer. De plus, en tant que forme littéraire élémentaire et brève, le conte correspond bien aux conditions générales d'écriture proposées par la médiation du MSD.

On retrouve donc de très nombreuses caractéristiques génériques du conte dans *Racines* (Demers, Gauvin 1976). Déjà les titres des textes eux-mêmes évoquent ce genre. Par exemple : « Les trois vaches », « La princesse Cilion ». Des marqueurs littéraires du conte sont également récurrents, comme : « Il y a très longtemps » (p. 32), « Un jour », « Il était une fois » (p. 55). Au plan strictement linguistique, les phrases sont très simples, sans travail formel de la langue. Ceci correspond à la compétence linguistique des participants-auteurs. En outre, eu égard au principe d'écriture proposé par le MSD, l'univers fictionnel du conte est particulièrement apte à attribuer des histoires à des expôts qui sont des objets. Comme on le sait, dans les contes, les objets sont très fréquemment de véritables actants de la narration (Propp 1970).

Ceci est confirmé au plan narratif. Presque tous les textes de *Racines* reposent sur une structure bien connue : une situation de départ subit une perturbation qui va être endiguée ou annulée par la narration de sorte que l'ordre initial revient ou

qu'un nouvel ordre satisfaisant s'instaure (Adam 2001). Le monde fictionnel de *Racines* se construit donc surtout à travers des modèles élémentaires d'action : accomplir une mission, entreprendre un voyage ou une quête, surmonter des obstacles, combattre un ennemi ou sauver un ami, ou encore dépasser un malheur. La perturbation initiale est souvent un manque ou un dysfonctionnement du monde familial ou communautaire. Soulignons que très peu de textes donnent un cadre référentiel français à la narration, avec une problématique liée à l'immigration. En fait, aucun conte n'exprime directement des revendications contre la société française ; les participants-auteurs n'ont pas créé des narrations protestataires ou polémiques. Ils ne se présentent pas comme des victimes qui établissent la liste de ce qu'ils ont subi et de ce qu'ils subissent. « Un nouveau départ » raconte les difficultés de l'arrivée d'une immigrée à Paris. Si le début de la narration spécifie qu' « elle a envie de partir de rentrer dans son pays », la suite surmonte les difficultés et le personnage vit une amélioration de sa condition, voire une forme de réussite et d'intégration à la société. À l'évidence les textes n'éliminent pas les difficultés, mais ils dépassent l'hétérogénéité conflictuelle des mondes par une forme de synthèse narrative (Rabatel 2017 : 74).

Dans les narrations de *Racines*, la perturbation initiale est souvent grave, voire vitale, mais elle ne débouche jamais sur une catastrophe, bien au contraire : la narration répare le monde. Si elle n'installe pas le bonheur, elle rétablit au moins la sérénité.

À l'instar des contes occidentaux les plus connus, *Racines* reprend un opérateur fictionnel très fréquent dans ce genre textuel : la magie. C'est elle qui répare véritablement le monde. Comme on le sait, elle repose sur des propositions impossibles ou incompatibles avec le réel. Ce sont des pouvoirs surnaturels, des forces non-humaines qui interviennent dans la vie quotidienne des gens simples et méritants. Comme très souvent dans le genre du conte, la magie ne sert pas à créer un monde merveilleux ou extraordinaire, mais seulement à sauver ou restituer un monde « normal ». Elle réordonne le réel le plus commun. Elle ne donne des attributs surnaturels que très temporairement, et les bénéfiques qu'elle apporte, sauf exception, n'ont rien d'exceptionnels. L'expôt, ou un autre objet très proche, qui est le point de départ de la création fictionnelle est fréquemment la

source de cette magie. Par exemple, dans « La cruche et le serpent » l'objet domestique, une cruche appelée « canari », est presque naturellement magique : c'est « une cruche incassable et qui garde l'eau toujours fraîche » (p. 24). D'ailleurs, c'est un objet nouveau qui « n'a[vait] jamais été conçu » (p. 26) et qui à la fin du conte devient le protecteur de la famille. Au plan performatif, la magie qui intervient dans une situation défectueuse modifie le monde normal imparfait en un monde sans défaut qui allie la banalité à l'équilibre. C'est « la porte des rêves réels » (p. 16) dit-on dans « Voyage éclair ».

Si l'on se rapporte à la situation très particulière des auteurs des textes, il est certain que la magie n'est pas seulement un opérateur fictionnel, mais également un instrument narratif qui donne une grande liberté de composition aux participants-auteurs des contes. Elle contient une réserve illimitée de surprises qui accentue la liberté que donne la fiction. Elle libère les participants-auteurs de la logique et de la vraisemblance des actions. Elle est dans le contexte de la médiation un facilitateur scriptural très efficace.

Mais dans *Racines* se manifeste également une autre caractéristique générique du conte. La réparation de la déviance initiale rétablit ou instaure également une forte morale. C'est un monde dans lequel le bien gagne ; jamais les passions négatives comme la méchanceté ou l'envie ne triomphent. Dans « La clef de l'amitié » (p. 35), le mal n'est pas seulement vaincu, il est transformé en bien, sous la forme de la méchanceté métamorphosée en amitié. Dans « Ivan et les pies » le personnage d'Ivan devient un modèle d'enfant : « depuis ce jour, tout le monde parle de la droiture et de la sincérité d'Ivan » (p. 44). On pourrait multiplier les exemples de ce type.

L'univers fictionnel de *Racines* est aussi un monde de solidarité humaine. L'eau, dans « La cruche et le serpent », comme le lait dans « Les trois vaches », est « pour tout le monde, la famille, les amis, les étrangers de passage. Si quelqu'un passe n'importe qui, les enfants sortent de la maison en courant pour lui proposer à boire » (p. 24) . À la fin de « La cruche et le serpent » la mère déclare à sa petite fille qui a donné de l'eau à une sorcière-serpent : « c'est ta générosité qui t'a sauvée » (p. 26). L'univers de *Racines* est généreux et baigné de bons

sentiments. Il aboutit à l'exemplarité des personnages, tant pour leur comportement que pour leurs sentiments.

Comme dans tous les contes, ces personnages sont des archétypes : la fille, la mère, le vieux, le sage, la femme qui fait les poteries. Ils n'ont pas toujours un nom et un prénom, et comme tous les archétypes, ils ont peu de propriétés et de prédicat qualifiants.

Dans ce cadre générique et axiologique de l'exemplarité morale, il n'est pas surprenant que les enfants soient les personnages les plus nombreux, et souvent les plus importants. Ils agissent énormément ; ils ont parfois déjà acquis la sagesse des anciens, ou bien ils l'acquièrent pendant la narration. Par exemple, dans « Ivan et les pies » (p. 41), Ivan apprend à ne plus mentir, en constatant les effets délétères du mensonge : des pies maléfiques le persécutent. Dans « La guérison » c'est Nael qui, pour sauver son amie Natacha, doit accomplir une action exceptionnelle : « pour que ton amie guérisse il faut que tu ailles dans un endroit riche en trésor » (p. 50). Il n'est pas rare que les enfants doivent se débrouiller seuls et prendre la vie à bras le corps. C'est un monde dans lequel la famille n'est jamais au complet.

Il n'en reste pas moins que dans plusieurs contes, c'est la relation entre des enfants et des adultes qui structure le monde représenté. Cette relation est fréquemment un vecteur d'enseignement pour l'adulte comme pour l'enfant. Il en est ainsi dans « Attention ! » où se formule une leçon d'expérience du danger : « Mais depuis cette mésaventure tout le monde est devenu beaucoup plus prudent. Les mamans surveillent leurs enfants et leur disent "fais attention au puits" » (p. 62). Les enfants sont également souvent généreux avec les anciens. Dans « La clef de l'amitié » le personnage d'Hélène donne du pain à une vieille femme.

La relation entre adulte et enfant est aussi le support de la transmission de la tradition. « De l'art du tissage de sa maman, Elena avait hérité ce savoir-faire qui lui permettait de survivre en vendant ses créations »(p. 15) dit le narrateur dans « Voyage éclair ».

Conformément au monde moral, les sentiments éprouvés sont simples et sans ambiguïté. L'amour de l'autre, l'amitié, la recherche du bien commun, le respect d'autrui et la fidélité dominent tout approfondissement de l'intériorité des personnages. La magie, que nous avons précédemment analysée, répond toujours positivement à des sentiments humanistes et nobles, grâce auxquels les individus s'accordent avec la communauté.

Le monde référentiel des contes propose également une certaine idée de l'Afrique du nord et de l'Afrique sub-saharienne. On y évoque directement ou indirectement, entre autres, l'Algérie, le Maroc, le Sénégal, la Gambie, le Mali. En règle générale, c'est un monde contemporain, autant rêvé que décrit, qui vit comme un monde ancien, agricole, dans lequel la vie suit des traditions. Les hommes et les animaux semblent y vivre en harmonie. La nature y est idéalisée, odorante et joyeuse, et surtout peu hostile. Ce monde n'est jamais présenté comme un lieu qu'il faudrait quitter, dont il faudrait immigrer. C'est principalement un univers domestique, féminin, dont les hommes sont absents.

Dans l'espace privé, l'univers de *Racines* est truffé de culturèmes (Lungu-Badea 2009), cités en langues africaines et nord-africaines, qui introduisent des références comportementales, géographiques, domestiques et gastronomiques. Pour les participants-auteurs, ces culturèmes ont une forte fonction identitaire. Le lecteur quant à lui est amené à prendre connaissance d'un univers qu'il méconnaît, tant au plan linguistique qu'au plan ethnologique. Par exemple l'expôt « bonnet » sert à introduire une cérémonie de mariage dans laquelle « Le mari et la femme ne dansaient pas ensemble » (p. 30). Les contes déploient ainsi une fonction cognitive. De même, le lecteur et visiteur du MSD, dans « La sirène de

Casamance », est amené à découvrir des références sur la région de la Casamance : le vin de palme, la mangrove⁶ et les grands bolongs⁷.

Mais les pays africains ne sont pas caractérisés seulement par le monde des traditions. Il semble qu'il y ait au moins deux mondes africains qui se côtoient ; surgissent en effet des moments inattendus de modernité sociale comme un match de football entre femmes, dans lequel les célibataires jouent contre les mariées. Ce deuxième monde africain raconte aussi en filigrane la transformation de la société traditionnelle. Les enfants ne jouent plus avec les iwarzigue, les cigales, parce que « [...] la technologie [...] a transformé les enfants en robots connectés jour et nuit à leurs écrans » (p. 65). *Racines* englobe donc deux espaces culturels africains, qui, sans être en conflit ouvert, semblent peu compatibles. Nul doute que la permanence de l'Afrique traditionnelle ne soit menacée par l'Afrique qui est sur la voie de la modernisation. Les contes ne construisent donc pas exclusivement, ni même principalement, une opposition entre le pays d'origine et le pays d'immigration, mais peut-être plus profondément une incompatibilité souterraine entre une société de traditions, à laquelle participe un côté de l'Afrique, et une société de transformation, à laquelle participent la France, en tant que pays d'immigration, et un autre côté de l'Afrique. C'est donc d'une double opposition qu'il s'agit.

D'ailleurs, pour surmonter cette dichotomie, il n'est pas rare que l'espace d'origine et l'espace d'immigration soient unis dans *Racines*. Le conte « La guérison » (p. 49) réalise, de manière assez magique, une sorte de syncrétisme spatial dans lequel les références et les connotations de l'Afrique (« le village du sage » « une grande prairie remplie de fleurs », p. 50), s'enchaînent, sans aucune discontinuité, à des précisions géographiques de l'île de France (comme

⁶ La mangrove est un écosystème de marais maritime incluant un groupement de végétaux spécifiques principalement ligneux, ne se développant que dans la zone de balancement des marées, appelée estran, des côtes basses des régions tropicales. On trouve aussi des marais à mangroves à l'embouchure de certains fleuves.

⁷ Le bolong est un chenal d'eau salée, caractéristique des zones côtières du Sénégal ou de Gambie, proches d'estuaires. Ces bras de mer – tantôt éphémères, tantôt significatifs et répertoriés comme de petits affluents – sont particulièrement nombreux en Casamance.

« couvent », « la porte de Paris », « le Croult⁸ », p. 50). Aucune véritable transition logico-spatiale, à part l'unique mot « voyage », n'explique que les espaces s'embrassent. Le lecteur rencontre dans l'écriture une continuité géographique et une porosité culturelle qui s'expliquent par la conjonction mentale des différents univers que réalise le participant-auteur. « Voyage éclair » assume de manière explicite cette unité spatiale magique, dans le sens France Mali : « Comme dans un rêve la jeune fille se retrouva en Afrique à travers la lumière de l'éclair » (p. 13). *Racines* exprime une volonté de réunir, dans la dynamique de la narration, les mondes divisés par le développement technique et séparés par la géographie.

Cette seconde séparation n'est pas sans conséquence sur l'endroit où se situe le narrateur dans sa narration. Il arrive en particulier que le narrateur cherche à se positionner à la fois dans l'espace d'origine et dans l'espace d'immigration et qu'il parle depuis deux endroits simultanément. Ainsi, dans *Les trois vaches*, le narrateur raconte-t-il comment les enfants de la famille Diallo s'occupent dans le village de trois vaches et de leur lait. « On partage le lait entre tous les voisins. On s'assoit en cercle et on boit tous ensemble le lait chaud » (p. 8). Le narrateur, en style oral direct exprime ensuite un jugement sur le lait : « Qu'il est bon ! » (p. 8), comme s'il participait lui aussi à ce moment convivial. Et il ajoute, toujours dans un style très proche de l'oral : « Ce n'est pas un lait de supermarché, ça ! » (p. 8). À l'évidence, il s'agit de la réaction de quelqu'un qui connaît aussi bien le goût du lait industriel que le goût du lait fermier, et qui est capable de comparer les deux saveurs, tout en participant à la fête du village. Il n'est pas à la ville en train de regretter le lait du village. Mais en même temps, le narrateur confirme et accentue cette superposition des espaces, et comme par magie, il parle très clairement depuis la France : « là-bas⁹ il n'y a pas d'argent, ça n'existe pas » (p. 8). Le narrateur est dans le village, avec les Diallo, et en même temps il est à Saint-Denis. Sa position dans son récit relève de l'ubiquité pure, de la synthèse de l'hétérogène. Il s'est attribué une liberté d'aller et venir dans sa narration, de sorte qu'il est des deux côtés de la méditerranée. L'énonciation fictionnelle

⁸ Il s'agit d'une petite rivière de l'Île de France.

⁹ C'est nous qui soulignons.

possède ici un double positionnement spatial et culturel. En d'autres termes, ce qui est séparé et divisé dans le réel, ce qui ne peut être conjoint que dans l'esprit est réuni dans la narration. Les deux univers spatiaux et culturels de référence sont assemblés par la fiction. Celle-ci s'attribue ainsi l'ubiquité que réalisent le rêve et l'imagination ; les participants-auteurs souhaitent être « ici » et « là-bas ». La fiction n'autorise pas seulement à se dire soi-même avec un « il » comme si c'était un « je », elle consent aussi à la fusion des espaces séparés et au rapprochement des cultures séparées. En dépit des frontières cognitives, culturelles et géographiques, et malgré les règles de la cohérence logique, le participant-auteur se dit d'ici et de là-bas, d'hier et d'aujourd'hui.

Conclusion

La médiation organisée par le MSD transforme un groupe d'immigrés, nouveaux arrivants à Saint-Denis et apprenants de français, en participants-auteurs d'une médiation culturelle fondée sur le patrimoine du musée. Cette action repose sur l'idée que l'intégration « culturelle des migrants dans le pays d'arrivée nécessite une interprétation du patrimoine du pays d'accueil qui soit adaptée à ces nouveaux arrivants » (Rinçon 2005 : 144). Car ces nouveaux citoyens, souvent de différentes nationalités, ne sont pas des pages blanches sur lesquelles pourrait s'imprimer sans interférences la culture du pays d'accueil. Ils ont eux aussi une origine, une histoire et une culture qui entrent en contact avec le patrimoine qu'ils sont amenés à découvrir. C'est pourquoi la médiation que nous avons étudiée n'est pas fondée sur la communication verticale d'une expertise destinée à favoriser une appropriation du patrimoine par le visiteur. La médiation du MSD est inclusive et participative. Elle respecte et promeut les droits culturels des destinataires. Ceux-ci ne sont pas seulement des destinataires potentiels de la culture française, mais ils sont aussi aidés par la médiation à devenir des sujets-acteurs de cette culture qu'ils découvrent. Ils interprètent ce patrimoine par leur prise de parole écrite, et par là même ils deviennent des auteurs de fiction. Avec la production des contes « émerge un autre type de visiteur : le visiteur auteur » (Rinçon 2005 :113). Il s'approprie le patrimoine du pays d'accueil dans son propre univers. Grâce à la forme du conte, qui apparaît elle aussi comme

transculturelle, les « sans-voix », citoyens en devenir, s'enracinent eux-mêmes dans l'espace culturel et public dionysien en racontant leurs histoires d'expôts et d'enfants.

Références bibliographiques

Adam, J.-M. (2001) *Les textes types et prototypes*, Paris : Nathan Université.

Barthes, R. (1966) « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8 : 1-27.

Barthes, R. (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil.

Benveniste, É. (1966) *Les problèmes de linguistique générale*, tome1, Paris : Gallimard.

Caune, J. (1999) *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Chastre, L., J.-P. Dufiet (à paraître) « Médiation, immigration et droits culturels au musée de Saint-Denis », *RIELMA*, <http://lett.ubbcluj.ro/rielma/>.

Chaumier, S. (2005) « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », *Culture & Musées* 6 : 21-42.

Cordier, J.-P. (2005) « La reconnaissance de soi et ses limites dans l'exposition La mort n'en saura rien », *Culture & Musées* 6 : 43-63.

Davallon, J. (2004) « La médiation : La communication en procès ? » *Médiation et Information* 19 : 37-59.

Davallon, J. (2006) *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermes Science-Lavoisier.

Demers, J., L. Gauvin (1976) « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises* 12 (1-2) : 157–177.

Dufiet, J.-P. (2014) *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, (éd.), Trento, Università di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, "Labirinti" 154.

Lungu-Badea, G. (2009) « Remarques sur le concept de culturème », *Translationes* 1 : 15-78.

Maingueneau, D. (2004) *Le discours littéraire*, Paris : Armand Colin.

Paveau, M.-A. (2006) *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

Paveau, M.-A. (2017) « Le discours des locuteurs vulnérables. Proposition théorique et politique », *Caderno de Linguagem e Sociedade* 18 (1) : 135-157.

Pavel, Th. (1988) *L'univers de la fiction*, Paris : Seuil.

Propp, V. (1970) *La morphologie du conte*, Paris : Seuil.

Rabatel, A. (2017) *Pour une lecture linguistique et critique des médias*, Limoges : Lambert-Lucas.

Racines. Livre d'art et d'histoires (2018) L'Avant-Courrier, Saint-Denis – Musée d'art et d'histoire.

Ricoeur, P. (1984) *La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil.

Rinçon, L. (2005) « Visiteurs d'origine immigrée et réinterprétation des collections au Världskulturmuseet de Göteborg », *Culture & Musées* 6 : 111-127.