

ÉTUDES CULTURELLES ET ANGLES D'APPROCHE

Benjamin MAUDUIT

Université François-Rabelais de Tours, Interactions Culturelles et Discursives

La création en 1964 du Centre for Contemporary Cultural Studies a inauguré une nouvelle ère pour ce que l'on commence à appeler aujourd'hui les « humanités », d'après l'anglais *humanities*. En mettant l'accent sur les dynamiques de la culture contemporaine, les études culturelles ont permis l'élargissement du champ de bien des disciplines, mais non sans résistance. L'un des problèmes rencontrés par ce courant est l'étendue de ses objets de recherche : qu'est-ce que la culture populaire ? Cette question trouve en général une réponse multiple : « inferior kinds of work » (culture considérée comme inférieure à celle du canon), « well liked by many people » (culture qui trouve un accueil favorable auprès d'une majorité de la population), « work deliberately setting out to win favour with the people » (culture destinée à susciter cet accueil favorable), « culture actually made by the people for themselves » (culture créée par la population elle-même).

Ces quatre sens, relevés par Raymond Williams (STOREY 2008 : 5), ne s'excluent nullement et offrent des combinaisons variées grâce au concept d'hégémonie emprunté à Gramsci. Partant du principe qu'un groupe social, aidé de ses alliés, s'évertue constamment à guider la société à laquelle il appartient par l'entremise de codes moraux et intellectuels afin de faire accepter ses intérêts comme l'intérêt commun consensuel, ce concept permet d'envisager la culture populaire comme l'expression d'un « équilibre de compromis » entre l'idéologie énoncée par les dirigeants et l'acceptation ou le refus de cette idéologie par le public (STOREY 2008 : 79-80).

En prenant comme exemple mon propre travail de recherche sur les pirates dans la culture populaire anglophone, je me propose d'étudier quelles questions sont soulevées par les études culturelles dans la recherche universitaire en France, et plus spécifiquement celle du choix des objets d'étude, la pertinence d'un travail de longue haleine qui adopte cette approche, et enfin les transversalités auxquelles elle mène.

Objets

« S'intéresser aux pirates, est-ce bien sérieux ? » (LAPOUGE 1969 : 9) La question posée par l'éditeur de Phébus J.P.S. en incipit de l'ouvrage de Gilles Lapouge *Les Pirates*, pour rhétorique qu'elle soit, n'est pas entièrement anodine. La multiplicité des études menées sur les forbans des mers en tant que groupe historique a permis de révéler le rôle qu'ils ont joué dans l'émergence du monde atlantique à l'époque moderne. Bien des essais sur l'histoire maritime, qu'elle soit militaire, commerciale ou politique, prennent en compte ces acteurs, ce qui montre l'évolution qu'a connue l'histoire en tant que discipline. Plus épineuse est la même question lorsqu'elle porte sur les pirates,

non plus personnages historiques mais personnages de fiction. Lapouge lui-même dénigre les représentations qui en étaient faites :

[P]our l'essentiel la littérature et le cinématographe se sont ingéniés à ratatiner l'épopée des marins enragés. Sur l'éclat de goudron des mers où chassaient les forbans ils ont déposé les brouillards et les ennuis de leur folklore. De cette inconnaissable saison en enfer, ils n'ont su relever que des épaves dérisoires : des jambes de bois et des bandeaux sur l'œil, des tromblons et des seins de belles captives, des pierreries et des doublons. Le pirate prend l'allure d'un accessoire pour le Châtelet ou le Grand Guignol. (LAPOUGE 1969 : 17-18)

Tout est dit, semble-t-il. Même si l'essai de Lapouge, publié en 1969, a tendance à verser dans son propre lyrisme onirique et ne peut se défaire de l'après 68, il n'a pas tout à fait tort. D'une période aussi riche que les autres dans l'histoire humaine, l'immense majorité des artefacts culturels ne retient que des éléments frappants pour les sens. Mais cela les rend-il pour autant indignes de considération ?

Une première question qui se pose est l'utilisation du terme « pirates ». D'abord juridique, il désigne un groupe d'individus qui commettent des actes de banditisme en mer. Il a aussi une acception historique, qui désigne spécifiquement les équipages actifs dans la première moitié du XVIII^e siècle. Mais ces distinctions ne se sont imposées qu'au fil des décennies et des études : Philip Gosse, dont l'ouvrage séminal *The History of Piracy* est paru en 1932, regroupait sous ce terme les corsaires barbaresques et élisabéthains, les boucaniers et les flibustiers. Cette imprécision reparaît dans la culture populaire, où le terme « pirate movie » ne s'encombre pas de rigueur académique. Sont référencés à ce jour plus de cent-vingt films anglophones que l'on peut regrouper sous cette appellation, depuis les reconstitutions des exploits des Chiens des mers élisabéthains jusqu'aux pirates de Penzance de Gilbert Sullivan. Les pirates en tant que source de divertissement ont beau être décriés depuis le XIX^e siècle, d'abord pour le mauvais exemple moral qu'ils offrent, puis pour leur frivolité, il est difficile de nier l'intérêt qu'ils suscitent chez le public.

Le medium filmique reste le mieux connu : une histoire complète y est racontée en deux ou trois heures, ce qui représente un investissement faible pour les spectateurs, et la combinaison audiovisuelle encourage la suspension volontaire de l'incrédulité. Il ne faut cependant pas oublier que bien des films de pirates sont en fait des adaptations d'œuvres littéraires. L'exemple de *Treasure Island* (1883) de Stevenson est celui qui vient le premier à l'esprit, mais un autre roman de Stevenson a inspiré l'intrigue de *The Master of Ballantrae* (1953), et l'œuvre de Rafael Sabatini a pareillement été utilisée pour des films comme *Captain Blood* (1935) et *The Sea Hawk* (1940). Ces adaptations — qui n'en ont parfois que le nom — relie inextricablement roman d'aventures et cinéma. L'accessibilité de ces œuvres est aujourd'hui facilitée par Internet, qui permet de consulter celles qui sont tombées dans le domaine public.

Le réseau informatique mondial met aussi à disposition des ressources difficilement

trouvables, comme par exemple le feuilleton radio *Afloat with Henry Morgan*, diffusé en Australie dans les années 1930 et récemment mis en ligne par un groupe dédié à la préservation de telles œuvres. Des artefacts propres à Internet existent aussi, par exemple les *webcomics*. Il s'agit de bandes dessinées directement accessibles en ligne, ce qui ôte de l'équation le processus éditorial menant à la publication papier. Ce facteur est notamment primordial aux États-Unis, où le Comics Code mis en place en 1954 a longtemps joué un rôle décisif dans la sélection du contenu destiné au grand public jusqu'à son abandon en 2011. Les *webcomics* ont pour autre particularité d'être gratuits une fois l'accès informatique établi, ce qui ne peut que simplifier leur diffusion. Avec Internet, la définition de la culture populaire comme culture créée par la population prend une dimension supplémentaire, car largement accessible.

En perméabilisant la frontière entre créateur et public, ce pan de la culture populaire nous fait d'ailleurs accéder aux réceptions. L'aspect démocratique d'Internet permet à toutes et à tous de s'exprimer sur ces questions, ce qui entremêle les réactions irréfléchies et celles étayées par des connaissances approfondies. Car la notion de public est un concept multiforme : il peut aussi bien inclure des individus étrangers à la culture et donc en peine d'interpréter les codes qui lui sont propres, que d'autres versés dans le sujet et capables de souligner les points faibles et forts des artefacts.

Cette même diversité se retrouve chez les auteurs qui peuvent aussi bien s'efforcer d'établir l'historicité de la diégèse que la jeter aux quatre vents, par désintérêt ou par jeu. Plutôt que dénigrer de tels artefacts, il faut se pencher sur les raisons de cette variance. L'interaction de facteurs multiples dans la production culturelle et leur inconstance d'un medium à l'autre, d'une époque à l'autre, suscitent des contraintes différentes pour les créateurs. La nouvelle vague des séries télévisées est un exemple de ces spécificités : s'il est indéniable que des artefacts comme *Crossbones* (2014) ou *Black Sails* (2014, en cours de production) ont profité du succès rencontré par la franchise *Pirates of the Caribbean* (2003), ils n'hésitent pas à aborder explicitement les questions politiques qui sous-tendent la période traitée et la piraterie en tant que phénomène historique. Cela est rendu possible par l'existence de plusieurs modes de propagation médiatique, en l'occurrence les chaînes de télévision payantes étasuniennes qui peuvent se permettre des prises de risques plus importantes que les chaînes publiques.

Ainsi, en partant d'un corpus qui couvre un large éventail, mon travail peut s'attaquer à l'imprécision dont j'ai parlé plus tôt concernant le terme « pirate ». Car nous avons affaire à un phénomène de reconnaissance immédiate par le public de figures qui s'entremêlent : tout membre de la culture anglophone identifie un pirate comme tel, sans distinguer sur le moment entre pirate, boucanier et flibustier, et sans avoir à l'esprit une définition exacte. *A pirate is a pirate*. Face à ces facteurs qui semblent éparpiller le corpus, à tel point que l'on serait en droit de se demander si tout

cela peut amener à un travail cohérent, ne restent que deux constantes évidentes : le thème des pirates et la langue de production des artefacts, ce qui m'amène à la question de l'anglais comme discipline universitaire, et de la pertinence des études culturelles pour cette discipline.

Pertinence

Peut-on dire que l'on rédige une thèse en études culturelles ? Oui et non : le courant a gagné en reconnaissance au fil des années, mais n'est aucunement une discipline au sens strict du terme. Ceci étant dit, les études culturelles n'ont pas vocation à devenir une discipline, et c'est leur origine britannique qui explique leur diffusion importante au sein des études anglophones. Que signifie donc un tel travail au sein de la discipline officielle qu'est l'anglais en France ? Maintenant que le terme a acquis une certaine légitimité auprès du CNU, une partie du travail pour les chercheurs consiste à faire ressortir les liens qui se tissent entre les différents domaines de la discipline.

La civilisation dans les études anglophones se penche sur les faits sociaux, en lien avec l'histoire événementielle concomitante, qu'elle soit politique, militaire ou économique. C'est donc sans surprise que les études culturelles sont, en France, considérées comme une spécialité au sein de la civilisation : l'étude des artefacts culturels n'en est que la continuation logique. Par exemple, prendre en compte le contexte économique des années 1930 et la popularité du New Deal de Franklin Delano Roosevelt aux États-Unis est nécessaire pour comprendre la façon dont le protagoniste de *Captain Blood* est caractérisé, à la fois comme meneur d'hommes et comme régulateur de l'économie interne de son équipage. Sans doute les parallèles étaient-ils faits à l'époque, et ce par une grande partie du public. Le rôle majeur joué par Hollywood comme « usine à rêves » conduit d'ailleurs à garder constamment présent à l'esprit que la culture populaire anglophone en général a été durablement influencée par sa version étasunienne. Ainsi, des traces des idéologies d'outre-Atlantique sont décelables parmi de nombreux artefacts, notamment à travers la représentation des conflits entre pirates et puissances européennes au XVIII^e siècle. Pareillement, les tensions qui sont créées par la résistance à ce qui est perçu comme une hégémonie culturelle, enrichissent la production. Face aux images modelées par « l'usine à rêves » se dressent des représentations qui sont destinées à subvertir les stéréotypes et qui sont souvent associées à des considérations sociales ou économiques en marge de la norme.

Comme je l'ai dit, les productions « de pirates » regroupent des artefacts variés par leur statut artistique. Des auteurs aussi prestigieux que John Steinbeck (*Cup of Gold*, 1929) ou William Burroughs (*Cities of the Red Night*, 1981), ont publié des œuvres centrées sur les écumeurs des mers. Il faut aussi prendre en compte l'intermédialité qui imprègne un tel travail, lequel prend appui sur des films, des séries télévisées, des œuvres littéraires, des émissions de radio, des media propres à l'Internet, de la musique, des bandes dessinées et des formes culturelles particulières comme la

fête. Marshall McLuhan avait raison de dire que « the medium is the message » (MCLUHAN 1964 : 7), mais cela n'exclut nullement une vision plus globale. Si les spécificités de chaque medium sont importantes, c'est ici l'intertextualité qui permet de trouver le fil conducteur. En la matière, ce sont alors les outils analytiques littéraires qui s'avèrent pertinents pour la démarche : l'intertextualité est née des études littéraires et l'usage du concept de texte dans les études filmiques permet de franchir le pas en considérant tout artefact comme texte ou comme fragment d'un texte éparpillé parmi plusieurs artefacts. C'est ainsi que se dessine une image composite, élaborée au fil du temps, dont chaque incarnation doit prendre en compte celles qui l'ont précédée.

Deux autres outils littéraires complémentaires se révèlent appropriés une fois cet angle d'approche adopté. Il s'agit des concepts de genre et d'agoniste. Car les artefacts « de pirates », s'ils donnent la part belle à l'aventure, sont avant tout définis par leurs personnages. Les actions et interactions de ces derniers sont à la fois déterminées par les attentes du public et susceptibles de varier, soit par volonté parodique, soit par désir de subvertir lesdites attentes. L'agoniste et ses multiples facettes donnent accès à une analyse qui se détache du modèle centré autour de la notion de « héros », trop chargé de sens. Cet outil permet une étude plus méthodique des différents rôles joués par les pirates à travers les artefacts, et nous amène à aborder la question du genre. Il s'agit d'ailleurs d'un point particulièrement controversé dans les études anglophones en France, ne serait-ce que parce que ce terme renvoie à des notions différentes en anglais et en français. Étudier les personnages à travers différents media et époques par le prisme de l'agoniste, conjointement avec les étiquettes génériques anglophones, c'est faire émerger un phénomène de plasticité. Le pirate peut être un personnage comique tel le capitaine Red dans *Pirates* de Polanski (1987), gothique comme dans les films du studio Hammer, ou encore romantique au sens byronien du terme — il est d'ailleurs intéressant de constater que c'est le poème de Byron, *The Corsair* (1814), qui a codifié ce type de personnage.

Un outil, linguistique à l'origine, s'avère finalement pertinent : il s'agit de la sémiologie. L'extension de cette discipline, non plus aux seules langues mais aussi aux langages et même au-delà, lui a donné une importance considérable dans les études culturelles. Elle permet d'aborder les représentations protéiformes que j'ai évoquées sur un plan unique, et c'est ici que l'on retrouve la critique acerbe de Lapouge. En effet ce dernier met en exergue ce qui, certes, ternit la richesse historique de la période, mais constitue les éléments fondateurs du texte éparpillé, et explique l'imprécision entre pirates et autres écumeurs des mers. Et aux « jambes de bois, bandeaux sur l'œil, tromblons et seins de belles captives, pierreries et doublons » s'ajoutent non seulement des objets (notons la présence incongrue d'un élément du corps féminin dans cette énumération) mais aussi des actes et des discours. Voir les personnages comme des ensembles de signes fait émerger la cohérence dans la diversité des artefacts, révèle les motifs qui se retrouvent d'une incarnation à

l'autre. Ainsi, les études culturelles sont une occasion de plus pour un angliciste de mettre à profit les outils offerts par les différents domaines de sa discipline. Si l'on reste officiellement « spécialiste de... », cela n'empêche pas, pour peu que la rigueur soit de mise, d'entretenir et d'approfondir les échanges dont nous savons toutes et tous qu'ils font la richesse de la recherche.

Transversalités

Au sein même des « Lettres et Langues », les points de rapprochement mis en valeur par les études culturelles sont multiples : les outils méthodologiques que j'ai évoqués et qui ne représentent qu'un échantillon, sont applicables et appliqués hors des études anglophones. En outre, les cultures en vase clos sont d'une rareté extrême : si le dialogue au sein de la culture populaire anglophone est riche, que révéleraient des travaux consacrés aux échanges entre les cultures populaires de différentes sphères linguistiques ? Et ce d'autant plus que, en ce qui concerne mon sujet, la période historique représentative est celle où de nombreuses cultures européennes, précolombiennes, africaines et asiatiques se rencontraient dans le « creuset universel » des Caraïbes (EMMER 1999 : 1).

J'ai mentionné à plusieurs reprises l'Histoire en tant que discipline universitaire : elle est en effet fondamentale. Une étude sérieuse des pirates de fiction ne peut, quoi qu'en disent certains auteurs, ignorer les contextes historiques : celui de la diégèse, celui de la publication, et celui de la réception. Le premier permet de comprendre le monde dans lequel évoluent les personnages, le deuxième d'envisager les intentions de l'auteur et le troisième d'échafauder des hypothèses sur la réaction du public. Mais, de manière plus importante, il y a là un véritable échange entre études culturelles et Histoire : l'étude des artefacts permet d'appréhender la façon dont l'Histoire est véhiculée dans l'imagination collective au jour le jour et elle prend tout son sens dans la mesure où ils sont l'un des biais par lequel elle est réécrite. Seule une compréhension fine des mécanismes mis en œuvre pour produire la culture populaire peut mener sinon à l'anoblir, du moins à l'utiliser pour transmettre les savoirs qui ne cessent de se multiplier.

Évoquer l'Histoire m'amène à parler de l'histoire des idées. Comme je l'ai dit, les artefacts culturels tendent de plus en plus à aborder explicitement des questions politiques. Pour cela, les auteurs ont à leur disposition une mine inépuisable de sources primaires, et c'est alors l'occasion de revenir sur celles-ci, d'effectuer la même analyse que celle qui a été faite pour l'Histoire et la civilisation.

La civilisation se penchant, entre autres, sur les questions sociales, il faut prendre en compte les rapports que peuvent entretenir les études culturelles avec la sociologie, mais aussi avec l'anthropologie. Certes, ces deux disciplines disposent de leurs outils propres et distincts, mais leur objet d'étude reste fondamentalement le même : les êtres humains. En prenant les spécificités de nos

disciplines respectives en compte, la démarche consisterait à partir du particulier pour aller vers le général.

Enfin, dans la même optique, la psychologie en tant que science a un rôle à jouer. Cette piste, suggérée par l'utilisation d'outils extraits de la psychanalyse dans les études culturelles, permettrait d'envisager la « fictionnalisation » comme un processus cognitif et non plus comme un simple procédé artistique.

Conclusion

Ce travail montre à quel point les objets d'étude peuvent être polymorphes, mais la richesse des outils méthodologiques permet de surmonter cette difficulté (en faisant preuve d'une irrévérence mesurée) et ébauche les liens avec les savoirs en général. L'enseignement supérieur a bien entendu pour tâche de promouvoir des formes culturelles recherchées et dans la mesure du possible de les rendre accessibles mais les outils analytiques qui y sont développés gagneront à être appliqués à tout artefact. On retrouve ici, en quelque sorte, une ébauche de cet « équilibre de compromis », cette fois entre les institutions savantes et les chercheurs. Face à ce que certains ressentent comme un cloisonnement excessif et imposé par la tradition, resurgit un courant transdisciplinaire fort. Cela ne signifie pas que la spécialisation est un mal : au contraire, c'est en conjuguant les deux extrêmes, expertise et polymathie, que la recherche universitaire saura s'épanouir pleinement.

La force des études culturelles est aussi leur faiblesse : en adoptant des approches fluides, elles se privent d'un cadre théorique qui leur assurerait la reconnaissance académique d'une discipline. Les Science Wars qui ont eu lieu dans les années 80 et 90, lorsque plusieurs spécialistes en sciences naturelles ont remis en question la méthode des Cultural Studies, et en particulier l'affaire Sokal de 1996, sont emblématiques. En faisant publier par la revue *Social Text* un article factice qui suggérait que la gravité quantique était une construction sociale, Alan Sokal a montré les limites de certains raisonnements suggérés par les études culturelles et a permis une mise au point nécessaire et bienvenue.

Les études culturelles ne sont pas *la* solution. Elles sont un élément d'un embryon de solution. Leur fluidité nous ouvre les portes pour une épistémologie générale, des angles d'approche libérés du carcan disciplinaire, ce qui ne revient pas à dire que « rien n'est vrai et tout est permis ». Au contraire, c'est l'occasion d'élaborer une nouvelle méthodologie, plus proche de l'espèce de la méthode expérimentale. Hélas, nous ne disposons pas aujourd'hui des outils d'observation requis pour faire le lien entre humanités et sciences naturelles, mais nous pouvons poursuivre la discussion.

Sources

Bibliographie

BURROUGHS William S. (1981), *Cities of the Red Night*, New York, Henry Holt and Company.

EMMER Pieter C. dir. (1999), *General History of the Caribbean — Volume II, New societies : The Caribbean in the long sixteenth century*, UNESCO Publishing.

GOSSE Philip (1932), *The History of Piracy*, Mineola NY, Dover Publications.

JOHNSON Charles [pseud.] (1724), *A General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates*, Éd. Manuel Schonhorn, Mineola NY, Dover Publications.

LAPOUGE Gilles (1969), *Les Pirates — Forbans, flibustiers, boucaniers et autres gueux de mer*, Paris, Phébus.

MCLUHAN Marshall (1964), *Understanding Media : The Extensions of Man*, Cambridge MA, MIT Press.

REDIKER Marcus (1987), *Between the Devil and the Deep Blue Sea — Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*, Cambridge University Press.

SOKAL Alan D. (1996), « Transgressing the Boundaries : Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity », *Social Text* No. 46/47, p. 217-252.

STEVENSON, Robert Louis (1883), *Treasure Island*, London, Penguin Books.

STOREY John (2008), *Cultural Theory and Popular Culture — An Introduction*, 5th ed., Pearson.

TURLEY Hans (1999), *Rum, Sodomy, and the Lash — Piracy, Sexuality, and Masculine Identity*, New York, New York University Press.

Films

CURTIZ Michael (1934), *Captain Blood*.

KEIGHLEY William (1953), *The Master of Ballantrae*.

POLANSKI Roman (1986), *Pirates*.

SHARP Don (1964), *The Devil-Ship Pirates*.

VERBINSKI Gore (2003), *Pirates of the Caribbean : Curse of the Black Pearl*.

Séries télévisées

CROSS Neil, HART James V., WELLES Amanda (2014), *Crossbones*, NBC.