

Faculté des Lettres et Langues

Département des Lettres et Langues étrangères (DLLE)

# **Cours et Travaux dirigés de la matière littérature comparée**

**Par Dr. Mokhtari Fatima Zohra**

2<sup>e</sup>Master Littérature générale et comparée- Littérature comparée

**2019/2020**

Faculté des Lettres et Langues

Département des Lettres et Langues étrangères (DLLE)

# **Cours et Travaux dirigés de la matière littérature comparée**

**Par Dr. Mokhtari Fatima Zohra**

2<sup>e</sup>Master Littérature générale et comparée– Littérature comparée

**2019/2020**

## **Cours de littérature comparée**

Département des Lettres et Langues étrangères (DLLE)

Master Littérature générale et comparée – littérature comparée– 2019/2020

### **Unité Fondamentale**

*Toute littérature nationale s'ennuie en elle-même et éprouve périodiquement le besoin de se tourner vers l'étranger.*

Johann Wolfgang v. Goethe, *Schriften zur Weltliteratur*

La littérature est par sa nature même comparatiste, car elle tire sa vie d'une suite de dialogues avec d'autres expériences littéraires dans la même langue ou dans une autre. La littérature comparée dépasse donc les limites tracées autour des différentes littératures nationales; elle vise à créer un échange entre les disciplines enseignées en proposant d'étudier le phénomène littéraire sous tous ses aspects: rapports entre les différentes littératures ; théorie de la littérature, histoire littéraire ; analyse des textes, des mouvements et des courants ; place et fonction de la littérature dans le champ culturel et social ; relations de la littérature aux autres arts et médias, comme le cinéma. Ce programme a pour but d'approfondir et d'élargir les connaissances en littérature générale et comparée. Par son interdisciplinarité, le contenu de la matière veille à ce qu'il y ait un équilibre entre des enseignements transversaux qui concernent plusieurs littératures, et des enseignements qui, en se limitant à une littérature nationale, interrogent la valeur même du fait littéraire ainsi que le lien entre l'histoire, la critique et la théorie littéraires.

### **Objectifs de l'enseignement :**

- Permettre aux étudiants d'aborder l'approche comparative des textes littéraires inscrits dans des ères et/ou aires socioculturelles et historiques, identiques ou différentes.
- Apprendre à détecter, à décrire et à analyser la présence du fait comparatif.
- Tenter de définir la Littérature Comparée, cerner son champ d'étude, son objet et sa méthode.
- Sensibiliser les étudiants aux différentes manifestations de la folie dans les littératures du monde (le genre dramatique).

**Mode d'évaluation :50/50**

# Sommaire

## Introduction

|                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1<sup>er</sup> cours : qu'est-ce que la littérature comparée</b>                       | <b>7</b>  |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>10</b> |
| <b>2<sup>ème</sup> cours : littérature comparée, problèmes de définition et évolution</b> | <b>11</b> |
| <b>3<sup>ème</sup> cours : Les grandes écoles de la littérature comparée</b>              | <b>26</b> |
| <b>4<sup>ème</sup> Cours : l'Autre en littérature</b>                                     | <b>29</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>34</b> |
| <b>5<sup>ème</sup> cours : intertexte ou comparatisme ?</b>                               | <b>48</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>51</b> |
| <b>6<sup>ème</sup> cours : polyphonie et Dialogisme</b>                                   | <b>55</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>57</b> |
| <b>7<sup>ème</sup> cours : littérature et philosophie</b>                                 | <b>59</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>67</b> |
| <b>8<sup>ème</sup> cours : littérature et psychanalyse</b>                                | <b>69</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>71</b> |
| <b>9<sup>ème</sup> cours : Littérature et Histoire</b>                                    | <b>72</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>75</b> |
| <b>10<sup>ème</sup> cours : le problème de la traduction en littérature comparée</b>      | <b>77</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>84</b> |
| <b>11<sup>ème</sup> cours : relation littérature / cinéma</b>                             | <b>86</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>88</b> |
| <b>12<sup>ème</sup> cours : l'expression de la folie dans la littérature</b>              | <b>91</b> |
| <b>Travaux dirigés</b>                                                                    | <b>93</b> |

## **Introduction**

La littérature comparée est une discipline qui cherche à penser la littérature comme espace fait de frontières, d'échanges et de rapports de forces. Elle est aussi une approche multidisciplinaire (le comparatisme) qui consiste en l'étude conjointe ou contrastive des littératures de différentes aires linguistiques. La littérature comparée se nourrit de cette pluralité des langues pour mieux cerner la part de l'autre au cœur du processus de lecture et pour mettre en valeur l'importance de la traduction dans la circulation des textes entre différentes aires culturelles.

## **1<sup>er</sup> cours : - Qu'est-ce que la littérature comparée.**

**Objectif :** Tenter de cerner l'objet de la littérature Comparée, son champ d'étude et sa méthode.

### **Qu'est-ce que la littérature comparée ?**

Si le terme de littérature comparée est présent dans toutes les langues, il reste ambigu et sans définition fixe et définitive en français. Le premier comparatiste officiel français fut Claude Fauriel, il avait fondé à la Sorbonne en 1830 une chaire appelé « Chaire de littérature étrangère », après sa mort Frédéric Ozanam lui succéda. Edgar Quinet, avant d'être nommé au Collège de France, occupa lui aussi une chaire de littérature étrangère à l'Université de Lyon. Ces trois figures de la littérature comparée traitaient de vastes sujets en s'appuyant sur les quatre grandes littératures voisines, allemande, anglaise, italienne et espagnole.

Deux autres grands esprits de leur époque, Jean-Jacques Ampère et Philarète Chasles, qui l'un et l'autre enseignèrent au Collège de France, participent eux aussi à faire évoluer cet enseignement de « littérature étrangère » vers ce qui est appelé aujourd'hui la littérature comparée. Philarète Chasles donna un cours de « littérature étrangère comparée »

Jean-Jacques Ampère quant à lui, il évoque les termes de « littérature comparée de toutes les poésies » (1826), d'« histoire comparative des arts et de la littérature » (1830), d'« étude comparative » (1832). Il a fallu attendre le XX<sup>ème</sup> siècle pour que, comme l'a noté Paul Van Tieghem, « littératures modernes comparées devient le titre officiel de certaines chaires d'Université et du certificat de licence auquel elles préparaient ». Après 1965, et davantage encore après 1968, « littérature générale » est venu fréquemment s'associer à « littérature comparée ». Quelque fois même, les deux expressions sont entrées en concurrence. La Société nationale française de Littérature comparée (SNFLC), fondée en 1954, est devenue Société française de Littérature générale et comparée (SFLGC) en 1973. Et tandis que la Revue de Littérature comparée (RLC), créée par Fernand Baldensperger et Paul Hazard en 1921, conservait son titre, à partir de là se développait dans le premier cycle de certaines universités un enseignement de « littérature générale » qui, parfois, finissait par échapper aux comparatistes proprement dits. On peut se sentir perdu dans un semblable maquis. Dès 1953 un numéro spécial de la Revue de Littérature comparée (janvier-mars) présentait diverses « orientations ». Mais il s'agissait d'orientations nationales (américaine, allemande, italienne, française) dans un domaine où en principe le nationalisme devrait être exclu. C'est d'orientations intellectuelles qu'il sera question ici. Wellek et Warren notaient déjà que « dans la pratique, le terme de "littérature comparée" a recouvert et recouvre encore des domaines

d'étude et des groupes de problèmes bien distincts ». La concurrence des termes employés semble correspondre grossièrement à ces grandes directions de recherche. A l'intérieur de la littérature comparée au sens large du terme — une discipline qui cherche à élargir l'horizon national et à confronter les littératures, se distingue donc l'étude des relations littéraires internationales, qui pourrait être ce que Simon Jeune a appelé « la littérature comparée au sens étroit du terme », les tentatives de synthèse, qui relèvent de la « littérature générale », et la tentation d'une « littérature universelle » qui ferait la somme de toutes les littératures.

La littérature comparée consiste donc en l'étude internationale ou multilingue de l'histoire de la littérature. Elle étudie les grands courants de pensée, le style et les grandes écoles ; mais aussi les genres, les formes et les modes littéraires, les sujets et les thèmes. Elle examine la présence d'une œuvre littéraire, d'un auteur, d'une littérature, voire d'un pays dans une autre littérature nationale. Enfin, elle étudie des auteurs de langues différentes, mais liés par des « influences » et des affinités typologiques. La littérature comparée englobe la critique littéraire et la théorie et parfois la littérature orale ou folklorique, ainsi que les relations interdisciplinaires avec d'autres disciplines artistiques et d'autres sciences humaines, comme la philosophie et la psychologie.

La France était le berceau de la littérature comparée, elle était la première à apprécier la valeur de l'héritage commun entre elle et les autres pays européens ce qui crée la base du comparatisme. Nous remarquons que les autres pays européens ne jouent pas un rôle considérable dans le développement de la littérature comparée puisque l'émergence de cette étude avait affronté l'obstacle du nationalisme en Italie où le programme d'études dans le domaine de la littérature comparée commençait au milieu XIXe siècle, par s'intéresser aux comparaisons littéraires et à la détection des éléments d'accord et de désaccord entre les phénomènes de la littérature, puis il s'est terminé par la mise au point d'être «un moyen simple de l'histoire des sources "Elle n'allait pas plus loin en Angleterre ou en Allemagne. Mais la littérature comparée a trouvé son succès grâce aux activités de l'Association internationale de la littérature comparée (AILC) qui était fondée en 1955. Depuis lors, cette association a été confinée à des conférences et des réunions dans les capitales occidentales. La treizième conférence en 1991 qui a eu lieu à Tokyo, marque une ouverture vers le monde au-delà les pays occidentaux ainsi qu'une indication de la contribution croissante du Japon dans la littérature comparée. Les comparatistes français s'attachent depuis le début à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait, ce qui devient plus tard les caractéristiques de ce qu'on appelle « l'école française ». À partir des années soixante, des

idées américaines qui se caractérisent par l'ouverture vers l'autre commence à submerger la littérature comparée. René Wellek et H. Remak ont proposé des théories qui réclament l'étude des relations entre la littérature et les autres domaines de la connaissance comme l'art (peinture, sculpture, architecture et musique), la philosophie, l'histoire ainsi que les sciences humaines comme la politique, la gestion, la sociologie, etc. c'est de comparer la littérature avec d'autres champs de l'expression humaine. Étudier la production littéraire prend plusieurs aspects ; certains prennent comme point de départ le texte lui-même, d'autre s'intéressent à l'auteur et son milieu. Un nouveau point de vue s'est produit pour étudier le lien entre plusieurs textes, plusieurs auteurs ou littératures, c'est la littérature comparée.

Paris n'était pas le champ unique pour les études comparatives en XIXe siècle, Jean-Jacques Ampère, à Marseille, voulait se consacrer à la littérature comparée. Il estime que l'histoire littéraire n'est jamais complète sans l'accomplissement des travaux comparatifs. La littérature comparée jouait un rôle de conciliation entre les pays, dépassant les frontières, citant le cas de la France et sa relation avec l'Allemagne tout de suite après la première guerre mondiale. La littérature comparée trouve son succès non seulement sur le plan populaire et culturel mais également sur le plan pédagogique ; en 1966 la littérature comparée devenait matière obligatoire à l'université ; le fait d'enseigner la littérature comparée à l'université est considéré comme triomphe non seulement en guise de la culture générale, mais pour ouvrir des possibilités à l'extérieur, à l'étranger qui reste toujours une énigme pour nous. Dans les domaines littéraires ainsi qu'esthétiques, enseigner le comparatisme sert à mieux apprécier les textes créatifs, les critiquer et de bien enraciner ses origines. On pourrait dire précisément de la littérature comparée qu'elle est la discipline des passages : passage d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une forme d'expression à une autre. Cette mobilité essentielle évite aux recherches comparatistes la tentation d'une exhaustivité impossible. "La science de l'autre" comme le dit Daniel-Henri Pageaux Alors, certains considèrent la littérature comparée comme une science, d'autres le voient comme une branche de la connaissance et du savoir comme René Wellek. Pour A. Peyronie "La Littérature comparée est l'étude du fait littéraire par sa mise en question à travers une frontière linguistique ou culturelle. «La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles décrire les parties d'une même tradition, afin de mieux les comprendre et les goûter.»



Les caractéristiques la littérature comparée comporte deux éléments sur trois :

le comparé et le comparant mais ce qui manque l'outil de comparaison car dans l'étude comparative le vrai outil est l'investigation d'une relation ou d'un rapport qui existe entre le comparé et le comparant que ce soit un certain influence de l'un sur l'autre selon l'école française ou un méthodologie de la théorie selon l'école nord-américaine ou bien un approche historique de la théorie et de la critique selon l'école de l'Europe de l'Est.

## Travaux dirigés

| <u>Sonnet de François de Malherbe sur la mort de son fils</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <u>Victor Hugo : Oh ! je fus comme fou...</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle,<br/>Ce fils qui fut si brave, et que j'aimai si fort,<br/>Je ne l'impute point à l'injure du sort,<br/>Puis que finir à l'homme est chose naturelle.</p> <p>Mais que de deux marauds la surprise infidèle<br/>Ait terminé ses jours d'une tragique mort,<br/>En cela ma douleur n'a point de réconfort,<br/>Et tous mes sentiments sont d'accord avec elle.</p> <p>Ô mon Dieu, mon Sauveur, puisque par la raison<br/>Le trouble de mon âme était sans guérison,<br/>Le vœu de ma vengeance est un vœu légitime,</p> <p>Fais que de ton appui je sois fortifié :<br/>Ta justice t'en prie, et les auteurs du crime<br/>Sont fils de ces bourreaux qui t'ont crucifié.</p> | <p>Oh ! je fus comme fou dans le premier moment,<br/>Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.<br/>Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance,<br/>Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,</p> <p>Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ?<br/>Je voulais me briser le front sur le pavé ;<br/>Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,<br/>Je fixais mes regards sur cette chose horrible,</p> <p>Et je n'y croyais pas, et je m'écriais : Non ! --<br/>Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom<br/>Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ? --<br/>Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,</p> <p>Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,<br/>Que je l'entendais rire en la chambre à côté,<br/>Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,<br/>Et que j'allais la voir entrer par cette porte !</p> <p>Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !<br/>Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !<br/>Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute !<br/>Car elle est quelque part dans la maison sans doute !</p> |

## Références bibliographiques

- Yves CHEVREL, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989.
- Yves CHEVREL et Pierre BRUNEL (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Daniel-Henri PAGEAUX, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 1994.
- Didier SOUILLER et Wladimir TROUBETZKOV, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- Pierre BRUNEL, Claude PICHOS et André-Michel ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, « U », 1997.
- Yves CHEVREL et Yen-Mai TRAN-GERVAT, *Guide pratique de la recherche en littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2018.

**Objectif : se rendre compte des problèmes que rencontre la littérature comparée**

Si une discipline universitaire se définit à la fois par le territoire sur lequel elle entend inscrire ses investigations et par les *méthodes* qu'elle emploie pour les mener à bien, on peut prendre acte, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, que la Littérature comparée française a sans doute beaucoup clarifié et renouvelé ses pratiques méthodologiques depuis qu'elle s'est vraiment implantée dans le paysage des sciences humaines, soit depuis un demi-siècle environ, mais qu'elle a encore du mal, aux yeux d'autrui, voire à ses propres yeux, à délimiter son territoire, ou ses territoires. En cela, d'ailleurs, la situation française n'est pas exceptionnelle : les comparatistes nord-américains sont confrontés aujourd'hui à des difficultés du même ordre, rendues peut-être davantage apparentes par la publicité et la véhémence des discussions.

2Un tel état de choses ne peut manquer de surprendre : si vraiment un renouvellement des méthodes est avéré, comment se fait-il que le territoire n'ait pu être mieux défini ? Est-ce parce que la Littérature comparée veut embrasser trop de choses, se poser comme la discipline en charge d'une *Weltliteratur* qui engloberait toutes les littératures ? Est-ce parce que la méthodologie fondamentale de la discipline, la pratique de la *comparaison*, est d'une telle extension, en même temps que d'une telle banalité, qu'il est impossible de lui assigner des limites ou de l'utiliser pour une spécification quelconque ? L'apparition, assez récente, de l'expression *littérature générale et comparée* et de ses équivalents en d'autres langues (*allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, comparative and general literature*) ne souligne-t-elle pas d'ailleurs une sorte de tentation de l'universel, caractéristique d'une discipline impérialiste...

Sur ce dernier point, il faut répondre qu'il n'en est rien, et que, précisément, le développement de la discipline ces dernières années a appris à ceux qui la pratiquent, notamment à ceux qui la pratiquent *de jure*, qu'ils doivent savoir se limiter, même si leurs ambitions et leurs curiosités sont grandes, même si leur soif d'aller toujours chercher « ailleurs » est une vertu non négligeable dans des sociétés qui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle comme à la fin du XX<sup>e</sup>, ont tendance à se replier sur elles-mêmes ou, à l'intérieur d'elles-mêmes, sur les communautés qui les constituent.

Comme beaucoup de pays occidentaux, la France avait vu se développer, au XIX<sup>e</sup> siècle, diverses sciences comparées, dans la continuité de celle qui, semble-t-il, fut instituée la première, la *comparative anatomy*, expression attestée dès 1695 en anglais, devenue *anatomie comparée* dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle européen a été celui de la *linguistique comparée*, de la *législation comparée*, de la *géographie comparée*, etc. et les premières chaires universitaires de *Littérature comparée* ont été créées à la fin de ce même siècle : un premier ouvrage portant le titre *Comparative Literature* paraît dès 1886. Le XX<sup>e</sup> siècle va ensuite multiplier les manuels de Littérature comparée destinés aux étudiants, rédigés principalement en anglais (publications américaines), en français et en allemand. Mais il est caractéristique que ces manuels soient souvent le lieu d'une interrogation quasi-existentielle sur la discipline qu'ils entendent présenter (ce qui n'est pas le cas des manuels concernant des littératures nationales), et beaucoup d'entre eux posent, d'une manière ou d'une autre, la question qui donne son titre à un article d'U. Weisstein publié en 1984 : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? The Permanent Crisis of Comparative Literature. »

Cette « crise permanente » ne serait-elle pas due à la difficulté de délimiter un territoire ? L'errance serait-elle, en fin de compte, le dénominateur commun des études comparatistes ?

Il est possible de tenter une première approche très concrète : quels sont les domaines qui intéressent aujourd'hui les comparatistes ? Prenons l'exemple de la *Revue de Littérature comparée* qui, fondée en 1921, est la plus ancienne de toutes les revues comparatistes aujourd'hui vivantes ; plurilingue, accueillant des études dues à des collaborateurs de tous pays, elle consacre habituellement deux de ses quatre livraisons annuelles à des thèmes définis à l'avance. Si on tente de classer ces numéros des vingt-cinq dernières années sous de grandes rubriques, on peut dégager cinq orientations principales, par ordre croissant d'importance quantitative :

- Des rencontres entre cultures : France-Pologne, traversées transatlantiques ;
- Des genres : la nouvelle, les emblèmes, l'épopée, la littérature de jeunesse ;
- Des écrivains étudiés dans une perspective internationale : J. Racine, S. Mallarmé, B. Brecht, E. Jünger, H. et Th. Mann, C. Goldoni, H. James, A. Tchekhov ;
- Des aires culturelles ou géopolitiques : Belgique, Afrique Noire, Caraïbe, Europe Centrale, Extrême-Orient ;

- Des questions « problématiques » : poétiques orientales/poétiques occidentales, œuvre littéraire en traduction, poétique comparée, parallèles, minorités culturelles, choix d'une autre langue...
- À la date du 30 juin 2005, la *RLC* a programmé des numéros centrés sur le Brésil.

Il est difficile de tirer des conclusions définitives de ces quelques exemples, d'autant que des interférences se produisent à l'intérieur d'une même thématique. On observe en tout cas une nette inflexion des questionnements vers une ouverture plus grande aux littératures et aux cultures non européennes : si les numéros centrés sur un auteur ont tous retenu un écrivain occidental (voire européen : le cas de H. James est ambigu), ceux qui prennent pour objet des aires culturelles ont des visées plus larges. Il semble d'ailleurs que cette dernière perspective soit en plein développement, de même que celle qui témoigne d'un effort pour problématiser des questions jusqu'alors un peu négligées, notamment dans le domaine de la poétique.

Mais on peut alors en conclure que la discipline tend effectivement à élargir de plus en plus son champ d'action, que son territoire est illimité, et qu'elle vise finalement à ne rien exclure de ce qui est littéraire. À moins, peut-être, que ne soit posée, au moins implicitement, la question : qu'est-ce que le littéraire ?

Dans un article célèbre publié en 1960, R. Jakobson, qui avait déjà forgé le terme *literaturnost'* (dont la version française, due à T. Todorov, est *littérarité*), avait assigné à la poétique l'objectif de répondre à la question : « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » Dans *Fiction et Diction* (1991) G. Genette fait observer que cette formule peut être comprise de deux façons : soit, dans une perspective « essentialiste » de la littérarité : « Quels sont les textes qui *sont* des œuvres ? », soit, dans une perspective qu'il dénomme « conditionaliste » : « À quelles conditions, ou dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, *devenir* une œuvre ? » La seconde perspective est évidemment celle qui retient ici le plus l'attention, à cause du concept de « devenir œuvre [littéraire] », d'autant que, par-delà le débat terminologique texte/œuvre, est posée, pour les comparatistes, la question des *manipulations* (externes autant qu'internes) auxquelles une œuvre étrangère est exposée : ainsi surgit, sans surprise, le problème, qu'on n'hésitera pas à nommer politique, au sens large du terme, de la part de l'*autre* dans une approche comparatiste du fait littéraire.

En 1989, j'avais publié, dans la collection « Que sais-je ? », un volume intitulé *La Littérature comparée*. Rendant compte de cet ouvrage, dans le *Bulletin de liaison et d'information* de la Société française de littérature générale et comparée, A. Peyronie y décelait un déplacement de la problématique par rapport aux manuels précédents ; il écrivait notamment qu'une nouvelle définition de la discipline lui paraissait se faire jour, qu'il était tenté de formuler ainsi : « La Littérature comparée est l'étude du fait littéraire par sa mise en question à travers une frontière linguistique ou culturelle. » Cette formule, à laquelle je souscris volontiers, a le mérite de rappeler que la littérarité n'est pas un donné, et que la question du « *devenir littéraire* » d'un texte est bien celle que la discipline aborde de front, par le recours à la notion, effectivement capitale, de *frontière*.

La question du territoire suggère alors d'autres pistes : plus qu'un espace à conquérir et à explorer, il s'agirait plutôt de reconnaître, voire de tracer des délimitations pour observer ce qui se passe quand des franchissements sont opérés. Franchir une frontière signifie tout autant passer à l'étranger que se reconnaître soi-même étranger une fois passé de l'autre côté. La Littérature comparée donne effectivement à la notion d'étranger un sens plein, mais qui ne manque pas de susciter bien des ambiguïtés. La terminologie, ici, n'est évidemment pas neutre. La langue française possède le couple *étranger/étrange* ; l'allemand distingue *ausländisch* (de nationalité différente) et *fremd* (qui est inconnu), de même que l'anglais dispose de *stranger* (sémantiquement très proche de *fremd* – mais proche, phonétiquement, de *strange* !) et de *foreign*, sans oublier *alien*... Chaque langue dispose d'un réseau de termes pour désigner celui ou celle qui est autre, qui est ailleurs ou vient d'ailleurs, et ces réseaux ne sont pas exactement superposables les uns aux autres.

Cette situation est bien connue, mais elle soulève parfois des difficultés quand il s'agit de littérature, car il n'est pas toujours facile de discerner où passe la ligne de démarcation, de savoir de quel côté de la frontière se trouve telle œuvre – ou tel commentateur. Si l'expression *littérature espagnole* regroupe les œuvres écrites en castillan, en catalan, en basque, en galicien, etc., mais exclut celles écrites hors du territoire de l'État espagnol, cela signifie-t-il que la littérature argentine, par exemple, est une littérature étrangère à la littérature espagnole, mais s'inscrit dans le cadre de la littérature castillane ? En France, il n'est pas sûr que l'expression *littérature française* soit d'emblée comprise comme incluant les œuvres écrites en breton, en provençal ou en basque... Parmi les contributions au volume *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* cité plus haut, il s'en trouve une dont l'auteur, du

point de vue nord-américain, proteste violemment contre une pratique terminologique traditionnelle : « I wish to suggest in the strongest possible terms that comparatists take the lead in expunging the term *foreign* to refer to languages other than English. Nothing is more repugnant to someone working in Spanish in this country than to hear it referred to as a “foreign language”. » Le cas de l’Inde mériterait aussi d’être examiné dans une perspective du même ordre. Dans un recueil collectif qu’il a publié en 1989, Chandra Mohan résume une thèse fréquemment avancée par des comparatistes indiens en citant Sisir Kumar Das (“The very structure of Indian Literature is comparative, its framework is comparative and its texts and contexts Indian”), et Amiya Dev (“there is a major distinction between Comparative Indian Literature and Comparative Western Literature. One is Comparative Literature in a multilingual situation, the other Comparative Literature in a diverse world of many languages. One is comparative as such, the other has to work out the comparison”).

Les exemples cités ci-dessus ne signalent pas seulement les difficultés à définir des frontières entre littératures, ils montrent aussi, peut-être surtout, que ces frontières sont d’ordre culturel autant que purement linguistique. Que représentent exactement les espaces de l’anglophonie, de la francophonie, de l’hispanophonie, de la lusophonie ? Peut-on avancer, comme dans le cas de l’Inde, que la littérature (au singulier) de ce pays est « en soi » comparatiste ? Ce type de questions demeure posé, sans trouver de réponse vraiment précise, parce que les frontières, ici comme entre des États, sont en partie artificielles et que les notions de littérature et de culture ne se recouvrent pas exactement.

Est-il possible, néanmoins, de trouver un centre à partir duquel une interrogation pourrait être conduite sur la notion même de frontière ? Les travaux sur les systèmes (ou les polysystèmes) littéraires ont souvent postulé l’existence d’un centre et d’une ou plusieurs périphéries, et ce schéma est susceptible d’être traduit en termes (politiques) de dominant/dominé(s) ou d’opresseur/opprimé(s). Les lettres françaises de Belgique constituent ainsi un ensemble qui ne possède qu’une autonomie relative, dans la mesure où Paris a incarné, pour nombre d’écrivains wallons, le lieu de la consécration, tandis que la Belgique ne forme pas un ensemble littéraire et culturel cohérent. Les littératures de la Suisse romande ou, encore davantage, du Québec, possèdent sans doute une autonomie plus grande par rapport à la littérature française. Mais les remarques mêmes qui viennent d’être avancées ne sont-elles pas tributaires de la place de celui qui les énonce ? Est-on assuré de pouvoir identifier clairement, objectivement, un centre et des périphéries ?

En fait, la Littérature comparée n'implique nullement qu'on choisisse un point de vue surplombant assimilable au point de vue de Sirius. Tout comparatiste est enraciné dans une culture. Si les comparatistes se voient volontiers en *intermédiaires*, en *médiateurs*, en *passeurs*, ils ne doivent pas oublier qu'ils occupent une place, d'un côté ou d'un autre, et que même un passeur, pour faire convenablement son métier, ne peut rester indéfiniment entre deux rives : il doit accoster...

Les comparatistes, notamment dans leur activité d'enseignement, savent qu'ils font parfois courir le risque d'un déracinement chez ceux à qui ils s'adressent, s'ils transforment l'éveil de la curiosité en une recherche éperdue d'ailleurs utopique et inaccessible. Eux-mêmes ne sont pas nécessairement immunisés contre un danger de ce genre : devenir, toujours et partout, un étranger, à la façon du Juif errant condamné à marcher sans trêve, n'est pas toujours confortable ! Peut-être vaut-il alors la peine d'essayer de se faire le *prochain* des cultures autres – même si cette entreprise, elle aussi, est risquée.

La confrontation avec une culture autre met en effet souvent en jeu sa propre culture. Un concept récent, celui de *mentalité*, apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est au point de rencontre de l'individuel et du collectif. Un Français qui, en 2005, lit *L'Éducation sentimentale* ou *À la recherche du temps perdu* le fait avec les expériences qu'il a engrangées au cours de son évolution personnelle, mais aussi avec tout le bagage lié à ce que Flaubert ou Proust représentent dans la constitution de la littérature française vivante ; un Allemand qui lit ces mêmes œuvres, les connaît-il admirablement, voire plus à fond, les lit avec l'appui d'une autre tradition (où figurent, par exemple, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* ou *L'Homme sans qualités*) : la formation qu'il a reçue est, de toute façon, différente de celle du compatriote de Flaubert et de Proust.

L'histoire des mentalités est un des lieux où tenants de l'histoire culturelle et spécialistes de Littérature comparée peuvent se rencontrer, et s'affronter : les uns et les autres s'intéressent à l'imaginaire de sociétés ou de communautés, les premiers mettant davantage l'accent sur le collectif, les seconds étant évidemment plus sensibles à la singularité de chaque œuvre. Une œuvre peut être voulue comme littéraire par son auteur, et il suffit que des termes comme *roman*, *tragédie*, *poème*, etc. figurent sur la page de titre pour que cette œuvre soit classée dans une catégorie qui est de l'ordre du littéraire : toutefois, seul l'assentiment d'une communauté, même réduite, peut donner à cette œuvre une qualité qui l'inscrira, plus ou moins durablement, dans la « littérature ». J. Lemaitre sait quel coup mortel il va porter à



l'auteur du *Maître de forges* quand il commence ainsi un article : « J'ai coutume d'entretenir mes lecteurs de sujets littéraires : qu'ils veuillent bien m'excuser si je leur parle aujourd'hui des romans de M. Georges Ohnet », et la réserve qu'il avance peu après (« si ces romans sont en dehors de la littérature, ils ne sont peut-être pas en dehors de l'histoire littéraire ») ne fait que renforcer son intention de réduire l'œuvre d'Ohnet à un simple document, témoignage des goûts d'un public dont, à l'évidence, J. Lemaitre pense peu de bien.

La postérité a largement validé l'attitude de J. Lemaitre, et Ohnet – dont les romans et les pièces connurent une diffusion considérable non seulement en France, mais aussi dans le reste de l'Europe – n'est plus guère qu'un nom, et ne s'inscrit pas dans la tradition littéraire vivante, du moins celle incarnée par l'école : quel professeur envisagerait sérieusement de donner à expliquer ou à commenter des pages tirées de *La Grande Marnière* ou de *Serge Panine* ? Pourtant une question mérite d'être posée : quelles sont les raisons qui entraînent que, dans la culture française léguée par le XX<sup>e</sup> siècle, une frontière passe entre tel roman d'Ohnet et – par exemple – tel roman de Zola ? Qu'est-ce qui permet de considérer que l'*incipit* du *Maître de forges* (1882) est médiocre et stéréotypé, et celui de *Germinal* (1885) original et remarquable ? Une telle question est, sans doute, avant tout du ressort des spécialistes de littérature française, d'autant que Zola et Ohnet, contemporains l'un de l'autre, s'adressent à un même public potentiel ; mais si elle est évoquée ici, c'est parce que les comparatistes n'ont pas craint de prendre au sérieux les problèmes de ce qu'on appelle la *paralittérature*, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres qui, pour une raison ou une autre, n'ont pas été retenues par le canon scolaire ; ils assument ici une fonction de type transversal, c'est-à-dire qu'ils rendent visibles, par hypothèse, des œuvres négligées ou oubliées par ce canon et interrogent la réalité de la frontière qui, jusqu'alors, était d'autant plus discriminante qu'elle était implicite. Mais est évident qu'ils assurent ici un rôle de substitution : ce même travail peut fort bien être opéré, sans doute mieux, à l'intérieur d'une même culture.

Il n'en va pas de même avec un deuxième exemple de mise en question du littéraire : celui des œuvres en traduction. Depuis un quart de siècle, environ, une nouvelle branche des études littéraires, voire une nouvelle discipline, a fait son apparition : la *traductologie*. Toute œuvre traduite est normalement susceptible de retenir l'attention des comparatistes, étant donné qu'elle est, de façon manifeste, un texte manipulé, un texte second par rapport à un original, un texte où, d'une manière ou d'une autre, l'étranger est, en principe, marqué comme tel.

En fait, les choses sont parfois complexes. Il existe des cas où sont présentées comme traductions des œuvres en fait originales : c'est le cas du *Théâtre de Clara Gazul*, recueil de pièces écrites par Mérimée et attribuées par lui à une jeune Espagnole, ou des romans noirs que B. Vian a signés du nom de Vernon Sullivan. La supercherie de ces pseudo-traductions est généralement découverte tôt ou tard ; on rencontre plus rarement celle, inverse, qui consiste à présenter comme originale une œuvre traduite : sur la parole de J.-M. Quérard, on rappellera qu'un certain Louis-Alexandre-César (!) Bombet avait publié en 1815 des *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Haydn*, sans mentionner qu'il s'agissait d'une traduction de l'ouvrage de Joseph Carpani ; il est vrai que le responsable, Henri Beyle, sous un pseudonyme, voulait simplement faire mieux connaître aux Français le musicien allemand. Mais, en l'absence de toute mention d'origine, qu'est-ce qui prouve que tel texte a bien été rédigé d'abord dans la langue dans laquelle on le lit ? Est-il possible, par des moyens internes, d'être assuré qu'on n'a pas affaire à une traduction ? On retrouve un type de question dans le prolongement de celle soulevée par G. Genette à propos du rapport entre le texte et l'œuvre : à quelles conditions un texte peut-il être considéré comme original si aucune manipulation « traductive » n'est désignée comme telle ? Si les usagers des nombreuses notices et garanties multilingues que la civilisation du XXI<sup>e</sup> siècle leur apporte sont souvent à même de constater que le mode d'emploi qu'ils lisent est (mal) traduit, il est des cas d'œuvres célèbres non encore élucidés. Le livre (deutérocannique) de *Tobit*, dont nous n'avons qu'une version en grec, a-t-il été rédigé dans cette langue, ou existe-t-il un original hébreu ou araméen ? Le *Chant de Hildebrand*, dont il ne subsiste qu'un fragment avec des marques dialectales, a-t-il été « à l'origine écrit en bavarois, puis [...] traduit en vieux saxon » ? Il n'est pas toujours facile d'établir si telle œuvre est, ou non, une œuvre traduite (on sait les difficultés longtemps soulevées par les *Lettres portugaises* !) ; de toute façon un texte en traduction est un texte destiné à être lu : par là son statut est celui de tout texte.

Il ne saurait être question ici de s'engager en détail sur les problèmes du « comment traduire ». Il importe en revanche de souligner que la connaissance des littératures étrangères (produites dans une langue autre que la langue maternelle du lecteur ou de l'auditeur) se fait normalement grâce à des traductions : les œuvres de Zola et d'Ohnet ont connu une fortune internationale grâce aux traductions qui en ont été faites. Une des tâches importantes de la Littérature comparée est alors de mieux explorer ce (grand) territoire que forment les œuvres en traduction ; est-il possible d'élaborer des procédures méthodologiques permettant de lire,

dans de « bonnes conditions » (que signifie d'ailleurs cette expression ?), des œuvres traduites ? Cette voie, encore trop peu explorée, semble-t-il, devrait retenir davantage l'attention des chercheurs en littérature, à une époque où la « littérature des autres » prend de plus en plus de place. Il va sans dire que plus on connaît de langues étrangères, plus on est à même de lire, de façon critique, des œuvres traduites, même si on ignore la langue dans laquelle elles ont été écrites, car, plus que le vocabulaire, le système grammatical et linguistique est ce qui fonde la particularité de chaque langue ; Jakobson rappelle une distinction, essentielle dès qu'il s'agit de comparer des versions traduites d'un même texte : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer. »

Cela étant, et si on laisse de côté – provisoirement ! – la confrontation d'œuvres étudiées chacune dans sa langue originale, les études comparatistes sont attentives, quand elles examinent la circulation des œuvres en traduction, à des éléments matériels tout autant que strictement textuels. À côté d'interrogations sur les transformations évidentes du texte, en effet, il faut prendre en compte, par exemple : le format, le nombre de volumes, les illustrations, l'insertion dans une collection, les interventions caractérisées du traducteur ou de l'éditeur (préface, postface, notes.), bref tout un ensemble de signes qui suggèrent des modes de lecture de l'œuvre traduite. Dans son « Introduction » à sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle, W. de Humboldt distinguait, dans une traduction, l'étrangeté (*die Fremdheit*) et l'étranger (*das Fremde*), en indiquant, comme critère d'une traduction réussie qu'elle doit faire ressentir l'étranger, mais éviter l'étrangeté : cette distinction, qui pose sans doute plus de questions qu'elle n'en résout, peut-elle être un critère pour aborder un livre traduit d'une langue étrangère ? Peut-on mesurer la littérarité du côté de l'étrangeté, ou de celui de l'étranger ?

À côté de la paralittérature et de la littérature en traduction, un dernier domaine illustrera les possibilités de mise en question du littéraire. Il s'agit de ce qui pourrait presque passer pour un territoire traditionnel de la Littérature comparée : la mythocritique, terme récent dû à un anthropologue, Gilbert Durand. Le terme *mythe* – quelle que soit sa définition – est un terme qui appartient en effet au vocabulaire des anthropologues, mais aussi à celui des ethnologues, des folkloristes, des historiens (des religions, notamment), des spécialistes de littérature... Des distinctions n'ont pas manqué d'être faites : mythe ethno-religieux, mythe littérisé, mythe littéraire, etc. De toute façon le mythe a à voir avec l'imaginaire, dont on s'aperçoit

souvent qu'il transcende les frontières des nations, des langues, peut-être même des cultures. Ici encore la rencontre avec les mentalités est évidente, mais deux questions au moins se posent : qu'en est-il de la notion de frontière ? de quelles remises en cause s'agit-il ?

Si on part d'une définition minimale du mythe, comme par exemple : une *configuration narrative symbolique*, il apparaît que le mythe se présente sous la forme d'une histoire qui est racontée, qui suppose donc un narrateur et un public ; fixé par l'écriture, le mythe s'accommode pourtant mieux de la transmission orale, qui a été la forme par laquelle il a été transmis jusqu'à ce qu'une mise par écrit intervienne. À ce rappel de traits bien connus d'une approche du mythe il faut ajouter qu'un mythe est avant tout, semble-t-il, une réponse à une ou à des questions qui n'ont pas été nécessairement formulées, que les auditeurs-lecteurs doivent alors reconstituer plus ou moins confusément. Mais si on s'aperçoit que les frontières linguistiques ne sont pas un obstacle à la propagation des mythes, et si des mythes de contenus différents apportent des réponses différentes à une question qui surgit dans beaucoup de cultures (comme celle de la genèse du monde), on peut s'interroger sur l'usage que des communautés différentes font des mythes (qu'il y ait, ou non, des mythes « universels »).

On retrouve alors la question des frontières, de plusieurs façons au moins. Le mode le plus usuel est de suivre les évolutions d'un même mythe à travers le temps et différents espaces : il ne manque pas de travaux comparatistes portant sur les manifestations de tel mythe dans l'histoire littéraire de l'Europe ni de dictionnaires recensant, à l'échelle de la planète, les ouvrages dans lesquels tel mythe est repérable. Ces différents travaux sont autant d'instruments invitant à creuser des questions comme : à quelles conditions un mythe a-t-il pu passer d'une culture à une autre ? quelles sont les conditions de sa traductibilité ? D'autres modes d'investigation sont aussi à prendre en compte. Ainsi, l'interrogation sur les formes littéraires par lesquelles les mythes s'expriment. Pour prendre deux exemples de mythes « antagonistes », celui de Don Juan paraît lié au théâtre et à l'opéra, celui de Werther (qu'on y voit ou non un avatar du mythe de Tristan et Yseult) au roman personnel (lettres ou journal) : que se passe-t-il quand un écrivain décide de choisir une autre forme ? que devient Werther quand Massenet fait de lui le héros d'un opéra ? Ce genre de questions doit évidemment être étendu aux transformations dues au septième art, qui est devenu un grand véhicule d'éléments mythiques.

Une autre investigation mérite aussi d'être pratiquée : l'étude synchronique des mythes vivants, à un moment donné, dans telle ou telle communauté. Il devrait être possible, en

s'intéressant à une tranche temporelle assez fine, de mettre en évidence, tant du point de vue qualitatif que du point de vue quantitatif, les références mythiques qui alimentent, parfois à leur insu, les comportements et les choix des écrivains – et de leurs lecteurs, car il est autant question, ici, de réception que de (re)création.

Si vraiment la confrontation à une culture autre met en jeu sa propre culture, on ne s'étonne pas que les travaux comparatistes, en histoire littéraire, aient souvent choisi des époques « problématiques ». Parfois pour réfuter une terminologie de type téléologique, comme dans le cas du *préromantisme* ; parfois, au contraire, pour promouvoir une notion que l'étude de la seule littérature nationale n'avait pas permis d'envisager, comme dans le cas du *baroque* ; parfois aussi pour suggérer des concepts comme ceux de *fin-de-siècle*, *tournant du siècle*, qui pourraient être opératoires dans une réflexion sur les temporalités de l'histoire culturelle.

Discipline des mises en question, la Littérature comparée est enfin celle de la contextualisation : elle n'étudie jamais une œuvre isolément. Ce principe exclut donc d'emblée toute étude de type *werkimmanent*, non pas parce qu'une telle étude est sans intérêt, mais, au contraire, parce que d'autres disciplines peuvent la pratiquer dans de meilleures conditions : une œuvre seule n'est territoire comparatiste que dans des cas exceptionnels (*Ulysses* de Joyce !). De même est exclue l'approche biographique, et sa variante moderne, l'approche génétique ; ici encore, la légitimité de ces études n'est pas en cause : elles sont nécessaires, et peuvent d'ailleurs nourrir des travaux comparatistes, comme ceux-ci peuvent apporter des éléments exploitables par les spécialistes des études génétiques.

Cette double exclusion rappelée, il faut souligner que la Littérature comparée met l'œuvre, non le texte seul, au centre de ses préoccupations. Une œuvre est évidemment un texte, mais ce texte n'est pas séparé de son support. Dans le cas de l'oralité littéraire, la voix du conteur ou du chanteur, les instruments, les silences aussi, sont les vecteurs indispensables du texte, et ils ne peuvent être négligés. Toute représentation théâtrale, même dans le décor le plus nu, est tributaire de l'environnement, des conditions de sa production. Un livre est un objet : rouleau, assemblage de plaquettes, cahier... La typographie (incluant les blancs) est constitutive du poème...

Ce sont là des évidences dont toute recherche en littérature doit tenir compte ; les recherches comparatistes y sont peut-être encore plus sensibles que d'autres, comme l'ont sans doute marqué plusieurs des remarques avancées précédemment. Lorsque, dans la France du XIX<sup>e</sup>

siècle, se produit une véritable explosion de l'intérêt pour les littératures étrangères, les maisons d'édition ne tardent pas à créer des collections destinées à accueillir les œuvres venues d'ailleurs : « Bibliothèque des meilleurs romans étrangers », « Chefs-d'œuvre étrangers », « Les Classiques universels », « Roman cosmopolite », etc., autant de séries qui marquent, d'emblée, le caractère étranger, mais aussi la qualité des œuvres qui y sont accueillies. Les lecteurs potentiels sont avisés immédiatement qu'une sélection a été pratiquée, sélection qui peut aussi se décliner par langue d'origine : « Bibliothèque allemande », « Bibliothèque espagnole et portugaise », etc. Ce genre d'insertion dans une collection (quand elle existe) n'a en général aucun équivalent dans le pays d'origine, puisque précisément, dans ce pays, l'origine n'a pas à être marquée.

L'œuvre étrangère porte ainsi souvent la marque, extérieure à son texte, et, quel que soit le degré de manipulation de celui-ci (traduit, adapté, transposé, paraphrasé, *bearbeitet*...), elle est désignée comme étrangère. L'écart par rapport à l'original est bien entendu à apprécier par une lecture critique de la traduction – non sans avoir au préalable établi quel texte a été lu par le traducteur... –, mais sans négliger non plus ce qui relève du format, de la typographie, des illustrations, et des discours d'accompagnement qui commentent le texte et qui peuvent être dus à de nombreuses instances (traducteur, auteur, confrère de l'auteur – de même culture ou non –, critiques...). Une œuvre traduite est aussi, peut-être même d'abord, une œuvre qui relève du système qui l'accueille.

Si une œuvre traduite est, en quelque sorte, contextualisée par sa qualité même d'œuvre traduite, toute œuvre peut être placée dans un contexte construit dans une perspective comparatiste. Ce contexte est bien une construction, et ce sont les résultats obtenus qui la valident, ou, au contraire, en font ressortir l'arbitraire. Est-il légitime, par exemple, de suggérer à un public d'étudiants français de s'intéresser à *The Awakening*, de Kate Chopin, en le rangeant aux côtés de *Madame Bovary*, et d'*Anna Karenina*, œuvres dont la république internationale des lettres reconnaît le mérite ? le motif de l'adultère féminin suffit-il pour prendre ces trois romans ensemble ? Il faut en tout cas rappeler que c'est seulement à une date récente qu'il avait été possible de proposer (toujours à des étudiants français) *Effi Briest* ou *La Regenta* en même temps que les romans de Flaubert et de Tolstoï : ceux de Fontane et de Clarín n'avaient pas encore atteint un degré de reconnaissance qui permît de les intégrer aisément dans des programmes universitaires.

Ce cas de figure est, en quelque sorte, exemplaire. Fondé sur une situation assez banale en France, reposant sur les connaissances supposées d'une grande œuvre de référence de la littérature nationale (*Madame Bovary*) et d'un « classique étranger » (*Anna Karenina*), un programme centré sur « le roman de l'adultère » est susceptible de les contextualiser en faisant découvrir d'autres romans proches – dans une première analyse – par leur thématique, de façon à pouvoir poser, ensuite, d'autres problèmes tant littéraires que culturels. Un autre exemple peut permettre de suggérer des pistes de lecture différentes d'une même œuvre – française, en l'occurrence – en la plaçant dans deux contextes différents. Il est en effet loisible d'étudier le *Dom Juan* de Molière en parallèle avec d'autres pièces dont Don Juan est le héros – il n'en manque pas (programmes d'agrégation en 1967 et 1994) ; mais on peut aussi transférer la pièce de Molière dans une série où, en compagnie des *Bacchides* de Plaute, du *Valet de deux maîtres* de Goldoni et de *Maître Puntila et son valet Matti* (B. Brecht), elle est étudiée du point de vue de la relation maître-serviteur (ce fut le cas pour un programme d'agrégation en 1982).

Les deux exemples qui viennent d'être évoqués sont des exemples de programmes d'enseignement : l'un et l'autre ont défini un territoire, soit en faisant traverser d'autres frontières, soit en suggérant que des frontières peuvent passer à l'intérieur d'une œuvre. Il est évidemment loisible de bâtir des programmes de recherche qui, moins tributaires de la disponibilité des ouvrages et des connaissances linguistiques exigées, offrent des ouvertures sur des œuvres et des littératures peu connues en dehors de leur tradition culturelle d'origine. Ainsi plusieurs thèses comparatistes ont été soutenues récemment à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV) avec la formule « X dans tel contexte de la littérature européenne à telle époque » : Anna Saignes, *L'œuvre romanesque de Witkiewicz dans le contexte des littératures européennes (1909-1939)*, Lucile Farnoux, *Constantin Theotokis dans le contexte du roman européen (1898-1922)*, Florence Gacoin-Marks, *Le roman réaliste slovène de l'entre-deux-guerres dans le contexte européen*. Dans ces travaux, où la notion ancienne d'influence n'est aucunement centrale, des écrivains de langue polonaise, néohellénique, slovène prennent leur place dans un polysystème européen qui n'est pas réduit à quelques « grandes » littératures.

D'autres voies sont encore possibles. Si la Littérature comparée se veut aussi (vraiment) générale, elle doit tendre à une « poétique comparée », que R. Jakobson a contribué à fonder. Pour cela, il lui faut probablement faire un effort de décentrement par rapport à ses propres origines, situées en Europe, comme on l'a vu. Le comparatiste américain Earl Miner a

proposé une synthèse stimulante, dans laquelle il observe que la poétique occidentale, établie à partir d'Aristote, a accordé au genre dramatique un privilège théorique dont il ne retrouve pas l'équivalent dans les autres poétiques (chinoise, indienne, japonaise...), fondées sur la poésie lyrique. Plus récemment J.-L. Backès a organisé un numéro de la *Revue de Littérature comparée* autour de la notion « Poétique comparatiste », et il a une formule remarquable, qui rappelle que les différences sont au cœur de toute tentative dans ce domaine : « Il n'y a pas de monstres pour le poéticien. » Autant dire qu'aucun ne fait – aucun fait de langue, en particulier – ne peut être dédaigné, écarté, déclaré marginal par qui essaie d'éprouver, de mettre à l'épreuve ce qu'est, ce que peut être le littéraire, en quelque langue que ce soit.

Le littéraire serait-il le territoire de la Littérature comparée ? Rien n'est moins sûr, car, en définitive, c'est plus par des questions incessantes que la discipline se définit, y compris par des questions sur elle-même. La Littérature comparée ne dispose pas d'une carte, même grossièrement dessinée, où on repérerait des taches blanches : elle crée sans cesse ses propres blancs, faute de disposer, peut-être, de cartes propres.

En cela elle se retrouve aux côtés d'autres disciplines qui ont placé la construction d'éléments comparables au cœur de leur démarche : linguistique comparée, mythologie comparée. L'anthropologue Marcel Detienne a publié ce qu'il a appelé un « pamphlet théorique ». Il y proclame le droit de construire des comparables, sans préjugé, sans souci de se contraindre à « ne comparer que le comparable », sans considérer comme hors de toute autre expérience humaine ce qui paraît unique. Le droit de comparer, peut-être le devoir de comparer, est une heuristique.

En Littérature comparée, comme en toute discipline qui est fondée sur des méthodes comparatives, le territoire n'est jamais donné d'emblée ; il est d'abord hypothèse, laquelle n'est validée, ou non, qu'au terme de l'étude. De ce point de vue, toute discipline comparée est refus de tout système clos, refus d'une « pensée unique » ; plus modestement, tout programme de Littérature comparée, qu'il soit de recherche ou d'enseignement, doit toujours être justifié : c'est ce qui en constitue le risque – et l'intérêt.



## Références Bibliographiques

- **H. M. POSNETT**, *Comparative Literature*, Londres, K. Paul, 1886. Ouvrage publié en tant que volume LV de la collection « The International Scientific Series ».
- **P BRUNEL et Y. CHEVREL (dir.)**, *Précis de Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Article paru dans *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de Littérature comparée*, XI/2 (juin 1984).
- **R. JAKOBSON**, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- **G. GENETTE**, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004.
- **M.-Fr. GUYARD**, celui de Cl. PICHOS et A.-M. ROUSSEAU, *La Littérature comparée* (Paris, A. Colin, 1967), refondu, avec la collaboration de P. BRUNEL, sous le titre *Qu'est-ce que la Littérature comparée ?*
- **M. L. PRATT**, « Comparative Literature and Global Citizenship », dans *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*.
- **C. MOHAN**, « Comparative Indian Literature : Some Recent Trends », dans *Aspects of Comparative Literature : Current Trends*, India Publishers & Distributors, New Delhi, 1989, Les deux citations proviennent de textes publiés en 1984.
- **J. LEMAITRE**, « Georges Ohnet », dans *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, 1<sup>re</sup> série, Paris, Lecène et Oudin, 1887
- **J.-M. QUERARD**, *La Littérature française contemporaine*, Paris, Daguin, T. I, 1842.

#### **Objectif : connaître les grandes écoles de la littérature comparée**

Les écoles de la littérature comparée :

Nous avons déjà noté que la France était le berceau de la littérature comparée, elle était la première à apprécier la valeur de l'héritage commun entre elle et les autres pays européens, ce qui crée la base du comparatisme. Nous remarquons que les autres pays européens ne jouent pas un rôle considérable dans le développement de la littérature comparée.

L'émergence de cette étude avait affronté l'obstacle du nationalisme en Italie où le programme d'études dans le domaine de la littérature comparée commençait au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, par s'intéresser aux comparaisons littéraires et à la détection des éléments d'accord et de désaccord entre les phénomènes de la littérature. Puis il s'est terminé par la mise au point d'être « un moyen simple de l'histoire des sources ». En Allemagne, l'étude comparatiste s'est limitée à la production littéraire de l'Europe occidentale. Aussi, cherche-t-elle l'accord et le désaccord dans les traditions littéraires des pays de cette partie du monde. Certains chercheurs s'intéressaient aux études des influences, d'autres montraient les genres communs. Pourtant la littérature comparée a trouvé son succès grâce aux activités de l'Association internationale de la littérature comparée (AILC) qui fut fondée en 1955. Depuis lors, cette association a été confinée à des conférences et des réunions dans les capitales occidentales. La treizième conférence en 1991 qui a eu lieu à Tokyo, marque une ouverture vers le monde au-delà des pays occidentaux ainsi qu'une indication de la contribution croissante du Japon dans la littérature comparée.

Les comparatistes français s'attachent depuis le début à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait, ce qui devient plus tard les caractéristiques de ce qu'on appelle « l'école française ». « L'Ecole "française" a longtemps passé pour farouchement attachée à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait. (Elle) tient que cette discipline (...) s'en faut des études historiques (à telles enseignes que Montesquieu et Voltaire, dans la mesure où ils s'intéressent à l'histoire, sont du même coup conduit à poser quelques principes de littérature comparée), ne doit être, et du reste peut-être, qu'une branche de l'histoire littéraire, entendue celle-ci au sens le plus "événementiel", comme on dit aujourd'hui, le plus anecdotique, dirais-je, de ce mot. »

Ces caractéristiques provoquent des protestations, même des Français comme Etiemble qui l'accuse de ne représenter que la littérature de l'Europe centrale et la littérature coloniale qui

présente tout le monde comme émergeant de la mer de la littérature européenne. Cette étude n'accorde pas la chance d'étudier les littératures d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique Latine. Dans son livre « Comparaison n'est pas raison » Etiemble réclame le rejet de toute forme de chauvinisme. L'humanité a été le cadre d'échanges des valeurs pendant des milliers d'années ; alors pour bien apprécier ces échanges il nous faut mettre l'accent sur eux et ne pas se concentrer sur une langue particulière ou un pays particulier. Etiemble cite comme exemple la littérature chinoise:

« entre le Ve et le XVIIIe siècle, s'élabore en Chine, à partir des thèmes hagiographiques du bouddhisme prêchés en langue parlée pour convertir les masses, toute une littérature de contes réalistes ou magiques, [...], produiront peu à peu les grands romans chinois [...] qui fleurissent au moment où, accomplissant en Europe le picaresque de l'Espagne, le libertinage du Décaméron, la beauté des Novelas ejemplares, apparaissent en Europe et Gil Blas et Tom Jones, Moll Flanders et vingt romans dont l'esprit, la technique, le ton, ressemblent scandaleusement à ce qui s'élaborait en Chine à l'abri de toute influence occidentale. »<sup>1</sup>

Il affirme que la recherche des rapports historiques n'est pas toujours efficace.

« Voilà un cas où l'étude des genres n'est pas fondée sur des rapports de fait d'ordre historique. Disons-nous qu'elle est illégitime ? »

Etiemble, par cet exemple, proteste contre L'école française qui nécessite l'existence des liens historiques entre les actes ou les phénomènes dans deux littératures (cultures) qu'elles soient écrites dans deux langues ou dans la même langue comme la littérature anglaise et celle indienne écrite en anglais ; ou bien la littérature française et celle algérienne exprimée en français.

« La notion d'influence a été mise en cause par tous ceux qui ont reproché à la littérature comparée de n'être qu'une des branches de l'histoire littéraire et de se vouloir plus positiviste encore que l'histoire littéraire. »

A partir des années soixante, des idées américaines qui se caractérisent par l'ouverture vers l'autre commencent à submerger la littérature comparée. René Wellek et H. Remak ont proposé des théories qui réclament l'étude des relations entre la littérature et les autres domaines de la connaissance comme l'art (peinture, sculpture, architecture et musique), la philosophie, l'histoire ainsi que les sciences humaines comme la politique, la gestion, la sociologie, etc. ; ils tiennent à comparer la littérature avec d'autres champs de l'expression humaine.

« En réaction tantôt hardie et tantôt mesurée contre une pondération qui a pu paraître pesanteur, une tradition considérée comme routine, un positivisme devenu scientisme, la littérature comparée d'Outre-Atlantique a voulu s'appuyer sur deux principes. Le principe moral reflète l'attitude d'une nation grande ouverte sur l'univers, soucieuse d'accorder à chaque culture étrangère une sympathie démocratique, mais, en même temps, plus consciente de ses racines occidentales. Le principe intellectuel permet aux Américains de prendre le recul nécessaire aux vastes panoramas, depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle, de préserver jalousement les valeurs esthétiques et humaines de la littérature encore sentie comme une exaltante conquête spirituelle, de se lancer dans les expériences de méthode et d'interprétation les plus éclectiques sans crainte de se fourvoyer. »

C'est l'école américaine qui, selon Etiemble,

« [...] considère que, lors même que deux littératures n'ont pas eu de rapports historiques, il est légitime de comparer les genres littéraires qu'elles ont, chacune pour soi, élaborés. "Even when the possibility of direct influence is ruled out", pour reprendre les termes du professeur James Hightower, celui qui enseigne la littérature chinoise à Harvard, la littérature comparée reste non seulement possible, mais singulièrement stimulante. »

Pourquoi s'entêter à travailler séparément, alors qu'un travail collectif aboutit à un état de complémentarité. « En combinant les deux méthodes qui se croient ennemies et qui, en réalité, doivent se compléter – l'enquête historique et la réflexion critique, ou esthétique- la littérature comparée aboutirait comme fatalement à une poétique comparée. »

### **Références bibliographiques :**

- BRUNEL, PICHOS, ROUSSEAU. Qu'est-ce que La Littérature comparée ?
- Etiemble, Comparaison n'est pas raison.
- Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL, « Introduction ». In Précis de Littérature comparée.

**Objectif : le rapport avec l'autre en littérature**

En philosophie, l'altérité est le caractère, la qualité de ce qui est autre. C'est aussi la reconnaissance de l'autre dans sa différence, qu'elle soit ethnique, sociale, culturelle ou religieuse.

Le questionnement sur l'altérité conduit à s'interroger sur ce qui est autre (alter) que nous (ego), sur nos relations avec lui, sur les moyens de le connaître, sur la possibilité d'exister sans lui, s'il constitue une menace pour notre identité.

Dans le langage courant, l'altérité est l'acceptation de l'autre en tant qu'être différent et la reconnaissance de ses droits à être lui-même.

L'altérité se différencie de la tolérance car elle implique la compréhension des particularités de chacun, la capacité d'ouverture aux différentes cultures et à leur métissage.

Dans le terme « autrui », il y a « autre » et autre, s'oppose communément à « Moi ». Il y a moi et il y a l'autre et l'autre n'est pas moi, mais un autre que moi.

L'altérité est la reconnaissance de l'autre dans sa différence. C'est une valeur essentielle de la laïcité qui privilégie le métissage des cultures comme source d'enrichissement et de paix. Évidemment la différence n'est pas une valeur en soi. Il y a des différences inacceptables, en particulier celles qui ont précisément pour objet ou pour conséquence de nier à l'autre son propre droit à la différence. L'altérité est la valeur qui place l'homme et la femme tels qu'ils sont comme premiers sujets de droit.

Lorsque nous nous représentons l'absent, l'étranger et sa culture, ce rapport se complique encore parce que nous ne pouvons le vivre qu'à travers des productions de sens indépendantes de cet autre absent. La plupart d'entre nous n'a pas la possibilité de vivre la culture de l'autre de l'intérieur. Je construis ma représentation de la différence culturelle en nourrissant mon imaginaire de définitions qui sont souvent produites et diffusées par et pour ma propre culture. Je rencontre l'autre dans des films, sur Internet, dans des livres, des débats politiques, en vacances ou encore en discutant dans un café, mais rarement en partageant l'environnement de cet autre... La distance, qu'elle soit géographique ou culturelle, pose donc problème. Ainsi, il nous est difficile de considérer les autres cultures en adoptant leurs catégories de pensée, leur cohérence interne. Nous pensons l'altérité souvent à partir de notre

propre imaginaire, de nos propres valeurs, de notre propre vision du monde que nous utilisons « naturellement ». Dans ce sens, notre appréhension des sociétés non occidentales dépend largement des informations véhiculées par nos médias et nos productions culturelles. La littérature jeunesse occupe donc une place particulière dans la construction des discours sur l'autre. Elle permet de lire la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite dans les textes littéraires. Lorsqu'on s'intéresse à cette question, il est important, pour prendre une distance critique face à nos propres conventions, de réfléchir d'abord aux liens dynamiques entre l'imaginaire littéraire et l'histoire de notre rapport aux autres.

### **III- L'histoire de l'autre et la littérature**

Pour justifier et diffuser l'idée coloniale, les sociétés européennes se sont représenté le monde colonisé comme « naturellement » inférieur. Pour les sciences humaines du XIXe et du début du XXe siècle, c'est le concept d'évolutionnisme qui a permis de placer l'autre dans une nature archaïque et primitive. Dans ce cadre sémantique, les métropoles modernes et développées pensaient devoir apporter le progrès et la civilisation à des communautés de sauvages. C'est ce qui était perçu comme la barbarie ou la naïveté de l'autre qui justifiait l'entreprise paternaliste du « grand frère » européen. Cet imaginaire, véhiculé notamment par les garants de l'objectivité et de la « vérité » en Occident – les anthropologues (la science) et les missionnaires (la religion), est aussi utilisé dans la littérature de l'époque, qui propose aux lecteurs des aventures exotiques où l'autre apparaît infantilisé, primitif ou irrationnel face au civilisé passionné de science. A la fin des années 1950, suite aux deux conflits mondiaux et grâce aux luttes menées par les colonies pour leur indépendance et leur droit à la différence, les sciences humaines se sont remises en question et ont partiellement remplacé le concept d'évolutionnisme par ceux de relativisme et de culturalisme. Il s'agit de reconnaître que toutes les cultures sont dignes et qu'il n'y a pas de hiérarchie entre elles. On tente de dépasser l'ethnocentrisme, cette attitude qui consiste à juger la culture de l'autre à partir de nos propres critères culturels et de nos propres valeurs. L'idée que la culture des autres doit évoluer pour finalement ressembler à la nôtre est rejetée. On milite pour une forme d'humanisme où chacun a le droit d'exister et d'être reconnu dans sa spécificité. Mais cette nouvelle tendance semble parfois valoriser surtout les aspects les plus exotiques de l'autre (nudité, rites, vie dans la nature, etc.). Alors que les nouveaux Etats indépendants cherchent à obtenir des droits au niveau international (politique, économique), certains courants valorisent des représentations qui tendent à figer l'autre dans une image passéiste du « bon sauvage ».

## **Montaigne et l'altérité :**

Quand Montaigne dépeint les amérindiens, par rapport au système de différences qui est le sien, le système européen, dans le chapitre « les cannibales » des « Essais », il fait des réflexions sur la découverte du « nouveau monde », les « sauvages » sont ainsi présentés par une série de propositions négatives. Le propos de Montaigne concernant cette négation, s'organise autour de l'opposition civilisation/sauvagerie et établit la supériorité de la vie sauvage sur la vie civilisée. Montaigne ouvre une réflexion sur le phénomène colonial.

Il imagine que la rencontre des deux mondes aurait pu avoir une forme différente (européens et américains) pour Montaigne, accepter l'altérité de l'étranger, la diversité de ses usages implique que l'on ne juge pas les différences. Montaigne conseille de « frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui. » (les essais, III, 9)

L'auteur des Essais se trouve ainsi à l'origine du relativisme qui a dominé la pensée du XVII<sup>e</sup> siècle. Il a bien mis en valeur la diversité des modes de pensée et la richesse des différences.

Le thème de l'altérité était traité aussi dans le livre **littérature et altérité**, qui est une œuvre collective sous la direction d'Assia belhabib, dans le cinquième chapitre intervient Mustapha ben cheikh, qui commence *avec la citation de J.J Rousseau :*

*« Pour étudier l'homme, il faut apprendre à porter sa vue au loin. »*

Il souligne que juste une exploration rapide de la littérature à travers les siècles, montre la difficulté qu'ont les hommes à partager leurs différences, à s'accepter, à dialoguer en dehors des jugements des discriminations.

On a vu ci-dessus, dans l'exemple de Montaigne, que cet auteur a pu interpellé les premiers doutes dans l'Europe, il dit dans les Essais (I,31 et III, 6) : « Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'est pas de son usage »

Montaigne renverse les valeurs de l'époque et fait du « bon sauvage » un homme naturel et plus sage que l'homme dit civilisé.

Les voyages s'introduisent dans la littérature, et les écrivains vont le raconter en différentes forme d'autobiographie, d'aventure, ou de récits, mais dont le seul but est de mettre l'autre au centre de leurs préoccupations. Cette littérature ne va pas seulement constater l'existence de

l'autre, mais va jusqu'à le chérir, le sortir de l'anonymat, ou même l'anoblir, ainsi l'orient entre dans l'univers européen de façon significative, et vient inspirer la création.

La campagne d'Egypte de Bonaparte 1798-1801, la lutte de la Grèce contre les Turcs qui l'occupent jusqu'en 1830 ... laissent développer l'idée d'un orient splendide, féérique, luxueux, fascinant.

Mustapha ben cheikh, finit par souligner que ni la science, ni la philosophie, ni la littérature n'ont pu vaincre définitivement le ressentiment des hommes envers les hommes. ainsi Barthes cite son livres **mythologies** : « la science va droit en son chemin, mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs de l'ordre », il souligne aussi que la notion de l'altérité reste ambiguë, ce n'est pas une notion neutre et ne constitue pas une promesse de justice et une vérité en soi, Segalen souhaite qu'elle permette « de ne pas être dupe ni du voyage, ni du pays, ni du quotidien pittoresque, ni de soi. »

#### **IV- l'autre dans la littérature contemporaine**

L'imaginaire littéraire contemporain n'échappe pas aux tendances discutées ci-dessus. Les titres les plus intéressants sont certainement ceux qui ne cherchent pas à trouver ce qu'il y a d'universel en nous. Cette quête d'universalité, déjà polémique en philosophie et en sciences humaines.

Les titres qui traitent frontalement du racisme ou de l'altérité ne sont pas forcément les meilleurs. Ils sont souvent indigestes, stéréotypés ou moralisants. Rencontrer l'autre dans un roman d'aventure dont l'atmosphère, le décor, les personnages transcrivent un ailleurs respectant les contextes sociohistoriques apparaît à la fois plus intéressant et plus heuristique.

Une autre tendance récurrente lorsqu'on parle des autres est le misérabilisme. Remplis de bonnes intentions, certains auteurs n'abordent que les aspects catastrophiques du monde non occidental (les guerres, les famines, les maladies). Ce faisant, ils oublient que, malgré les drames, il y a la vie, les ressources et l'ingéniosité des individus qui, avec leur culture, leur organisation sociale, leurs valeurs, ont un quotidien qui n'est pas fait que de désespoir et de faillite. Pour respecter l'autre, il faut l'imaginer comme un être capable de créativité, pas uniquement comme un pauvre qui subit la misère.



Ainsi on est entré dans le vingt et unième siècle armé de la science mais affaibli par des idéologies qui trouvent leur ferment dans l'exaltation de la haine de l'autre.

## **Conclusion**

Dans le contexte actuel de tensions internationales et de stigmatisation des phénomènes migratoires, il semble important de s'intéresser à la représentation de l'altérité dans la littérature. Certains titres continuent à véhiculer des stéréotypes et présentent nos valeurs spécifiques comme celles de tous. D'autres permettent de relativiser notre mode de pensée et de l'enrichir en partageant avec le lecteur des idées produites dans différents contextes sociohistoriques. Il appartient certainement aux médiateurs de favoriser la circulation des titres qui ne sont pas réducteurs et qui respectent la complexité culturelle des autres.

**Texte : Les cannibales**

Mais ces autres, qui nous viennent pipant des assurances d'une faculté extraordinaire qui est hors de notre connaissance, faut-il pas les punir de ce qu'ils ne maintiennent l'effet de leur promesse, et de la témérité de leur imposture ? Ils ont leurs guerres contre les nations qui sont au-delà de leurs montagnes, plus avant en la terre ferme, auxquelles ils vont tout nus, n'ayant autres armes que des arcs ou des épées de bois, apointées par un bout, à la mode des langues de nos épieux. C'est chose émerveillable que de la fermeté de leurs combats, qui ne finissent jamais que par meurtre et effusion de sang ; car, de déroutes et d'effroi, ils ne savent que c'est. Chacun rapporte pour son trophée la tête de l'ennemi qu'il a tué, et l'attache à l'entrée de son logis. Après avoir longtemps bien traité leurs prisonniers, et de toutes les commodités dont ils se peuvent aviser, celui qui en est le maître, fait une grande assemblée de ses connaissances ; il attache une corde à l'un des bras du prisonnier, par le bout de laquelle il le tient éloigné de quelques pas, de peur d'en être offensé, et donne au plus cher de ses amis l'autre bras à tenir de même ; et eux deux, en présence de toute l'assemblée, l'assomment à coups d'épée.

Cela fait, ils le rôtiennent et en mangent en commun et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents. Ce n'est pas, comme on pense, pour s'en nourrir, ainsi que faisaient anciennement les Scythes ; c'est pour représenter une extrême vengeance. Et qu'il soit ainsi, ayant aperçu que les Portugais, qui s'étaient ralliés à leurs adversaires, usaient d'une autre sorte de mort contre eux, quand ils les prenaient, qui était de les enterrer jusques à la ceinture, et tirer au demeurant du corps force coups de trait, et les pendre après, ils pensèrent que ces gens ici de l'autre monde, comme ceux qui avaient sexué la connaissance de beaucoup de vices parmi leur voisinage, et qui étaient beaucoup plus grands maîtres qu'eux en toute sorte de malice, ne prenaient pas sans occasion cette sorte de vengeance, et qu'elle devait être plus aigre que la leur, commencèrent de quitter leur façon ancienne pour suivre celle-ci.

Je ne suis pas marri que nous remarquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais oui bien de quoi, jugeant bien de leurs fautes, nous soyons si aveugles aux nôtres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par gênes un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entré des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé.

Chrysippe et Zénon, chefs de la secte stoïque ; ont bien pensé qu'il n'y avait aucun mal de se servir de notre charogne à quoi que ce fut pour notre besoin, et d'en tirer de la nourriture ; comme nos ancêtres, étant assiégés par César en la ville de Alésia, se résolurent de soutenir la faim de ce siège par les corps des vieillards, des femmes et d'autres personnes inutiles au combat. “ Les Gascons, dit-on, s'étant servis de tels aliments, prolongèrent leur vie. ”.

Et les médecins ne craignent pas de s'en servir à toute sorte d'usage pour notre santé ; soit pour l'appliquer au-dedans ou au-dehors ; mais il ne se trouva jamais aucune opinion si déréglée qui excusât la trahison, la déloyauté, la tyrannie, la cruauté, qui sont nos fautes ordinaires.

Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie.

**2<sup>ème</sup> Support :** Tous les livres sont sacrés : un texte de Kamel Daoud

La problématique de l'altérité, le passéisme d'un certain postcolonialisme, les radicalismes et le repli sur soi : l'écrivain Kamel Daoud analyse les maux contemporains à l'aune de sa vision d'auteur du Sud et d'intellectuel universel

A quelques temps, une journaliste française m'a posé cette question obsédante depuis :  
« Quelle est la question philosophique la plus urgente pour ce nouveau siècle ? ».

Je ne suis pas philosophe, mais écrivain et journaliste. C'est à dire un homme préoccupé par le sens et l'actualité, l'immédiat et ce qui est passible d'approcher l'éternité. Mais je reste un homme inquiet, soucieux de son temps de vie et attentif aux possibilités de réponses à l'énigme de ma présence au monde.

Pendant longtemps, j'ai pensé que la mort est un mystère auquel il faut consacrer de la réflexion. Je m'étais trompé, je le sais depuis peu : l'énigme, c'est de vivre. Cette coïncidence entre ma banalité essentielle, l'accident de ma naissance et l'absolue singularité de ma vie est un énorme mystère.

Pendant longtemps, j'ai pensé que la mort est un mystère auquel il faut consacrer de la réflexion. Je m'étais trompé

Une sorte d'énigme policière où l'on mène l'enquête pour savoir non qui a tué mais qui est vivant et pourquoi. À la question de la journaliste française, j'ai réagi presque spontanément. J'ai répondu que la grande question est celle de l'altérité. La grande question du siècle, selon moi, est celle-ci : « Que faire de l'Autre ? ».

On peut y répondre, en temps de paix et de puissance, par la curiosité exotique, l'orientalisme ou le safari, le voyage, la mixité ou la compassion. En temps de crise, on y répond par le déni, le meurtre, l'indifférence ou la phobie.

J'ai pensé, en préparant ce texte, vous parler de l'identité et de ses pièges et merveilles. Ce mot résume à la fois la nécessité d'être différent et de le préserver pour pouvoir enrichir chaque rencontre avec autrui, mais recèle aussi une trace d'égoïsme, de refus de l'Autre et d'unanimisme qui peut devenir radicale et suicidaire. L'identité est ce que je suis pour que je puisse le partager, mais c'est aussi ce que je suis quand je refuse les différences.

### **L'identité : un lieu de paradoxe**

Dans l'art, c'est ce que j'expose, mais dans la peur, c'est vers quoi je me replie. L'identité peut être un partage ou un intégrisme. Elle est donc ambiguë comme richesse. L'identité est un lieu de paradoxe.

Dans mon pays, l'Algérie, certains en font un prétexte pour refuser de s'ouvrir au monde. Dans d'autres pays, en Occident, certains en font une raison pour refuser le monde dans sa diversité. Ce mot approche l'intégrisme et la singularité, tout à la fois.

Si on remonte vers le mythe et les histoires anciennes, on peut parler de l'altérité avec des récits connus : Abel et Caïn, son frère. Meursault et son « Arabe » tué. Vendredi et Robinson, André Gide et le jeune « Arabe » désiré. Il existe mille variantes de ce récit de rencontre.

Parfois, c'est un récit heureux, d'autres fois, malheureux et insupportable de mépris et de condescendance. Le colonialisme est une histoire de l'altérité, mais l'amour l'est aussi, quotidiennement.

L'Autre est le miroir déformé de soi-même et on peut donc soit casser le miroir, nier le reflet, vouloir en faire un portrait retouché de son narcissisme, soit y contempler ses propres secrets. Dans son merveilleux *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'écrivain français Michel Tournier en explore les racines les plus érotiques et les plus philosophiques.

On peut aussi parler de l'altérité en évoquant l'actualité de la Méditerranée. La migration est aujourd'hui une variante tragique de la question du siècle : « Que faire avec l'Autre ? ».

Ainsi, on peut tirer sur le migrant aux frontières, bronzer pendant qu'il se noie, l'aider au détriment de son propre équilibre dans des pays déjà inquiets, y voir une source d'abus de

culpabilité, le spectacle d'une tragédie dont on n'est pas responsable ou le chiffre d'une menace qui va noyer le confort de chacun sous le poids du monde.

L'immigration et « Que faire du migrant ? » sont les questions qu'on me pose le plus souvent avec celle de « Que veut l'islamiste ? » et « Pourquoi vous écrivez ? ».

Quand on remonte vers la mythologie biblique, il y a cette histoire fascinante de Jonas, le fameux prophète. Ce prophète est connu pour sa malchance, son naufrage et son repentir rocambolesque. Dieu lui intime l'ordre de sauver une ville de gens complètement étrangers à sa croyance, il le refuse et s'enfuit.

Jonas est capable de s'émouvoir pour la mort d'une plante ou pour un engagement écologique, et pas pour une ville entière qui peut être soumise au feu et au châtement

Ce qui m'a souvent bouleversé dans son récit, c'est la raison de son refus d'obéir à son Dieu. Jonas dit en substance : « Pourquoi irais-je sauver une ville habitée par des gens qui me sont indifférents et différents ? Qui sont étrangers à ma race et à ma peau ? Pourquoi la question du salut doit-elle être étendue à l'étranger à qui rien ne me lie ? ».

Jonas fuit et fait un long détour pour revenir sur le lieu de son indifférence et de sa lâcheté. Le long de son périple, entre Ninive, la ville des étrangers, et Tharsis, la ville de son exil, son Dieu s'incarne sous la forme d'une voix injonctive, d'un tirage au sort pernicieux fait par des marins qui le jettent par-dessus bord, d'une baleine géante qui l'avale, d'une tempête et d'un arbre, le ricin.

À la fin, Jonas revient vers Ninive, qui a entre-temps été sauvée par ce Dieu. À la conclusion de cette histoire, ce Dieu biblique fait la démonstration d'une autre leçon qui m'intrigue encore : il fait pousser un arbre, le ricin, sur la tête de Jonas, puis fait mourir cet arbre, très vite. La mort de l'arbuste fait pleurer Jonas. C'est l'illustration de ce que j'appelle le cloisonnement de conscience.

### **Le cloisonnement de la conscience**

Il est capable de s'émouvoir pour la mort d'une plante ou pour un engagement écologique, mais pas pour une ville entière qui peut être soumise au feu et au châtement. Le mythe raconte que Jonas pleure la mort d'un arbre, sous lequel il avait trouvé de l'ombre, que son Dieu a fait pousser puis dépérir, mais ne pleure pas les victimes possibles, ailleurs. Jonas, l'homme, se révèle insensible à la mort de son semblable.

Ce cloisonnement de la conscience, parfois de bonne foi, on en accuse aujourd'hui l'Occident. Il est dit que l'Occident est coupable par son passé de colonisateur, de voleur de terres, de richesses et de dignité.

Aujourd'hui encore, on accuse l'Occident au nom de ce passé et de cette indifférence sophistiquée qui le fait pleurer pour un film, *Titanic*, et pas pour des centaines de noyés en Méditerranée. Cela est vrai. L'Occident est coupable.

Mais moi aussi.

C'est un peu l'expression la plus crue de mon indignation contre les miens : cette capacité à accuser l'Occident de tous nos maux, et de nous absoudre de nos propres responsabilités, chaque jour, face à chaque échec.

Dans le pays où je vis, on me reproche une langue crue, l'exercice d'un droit de lucidité qu'on a qualifié à tort de haine de soi alors qu'il s'agit d'une exigence excessive envers ma personne et les miens.

Pour moi, l'Occident n'est ni juste, ni injuste. Je n'aime pas attendre la justice comme largesse d'autrui, comme un don. Mon monde, j'en suis responsable et cette responsabilité ne peut être masquée par le discours postcolonial, qui est devenu une rente idéologique après avoir été un plaidoyer pour la réparation et la reconnaissance.

Cette exigence s'étend à tous et à chacun. Je suis un homme fatigué d'entendre que nous sommes victimes et que l'Occident est notre bourreau et qu'il est seul responsable de notre sort actuel. J'ai appelé, autant que j'ai pu, à endosser le poids du monde et à décroiser nos consciences sclérosées par le militantisme dépassé.

Comment être clair dans mon propos ? Souvent, je suis invité chez vous à parler de la tragédie du migrant et une partie de ceux qui m'interrogent attend de moi soit un procès, soit une réclamation. On s'indigne, à juste titre, de ce défaut de solidarité envers la tragédie du monde. On me demande d'accuser et de juger, et j'y cède. Mais je le fais dans le mouvement ample et équitable de l'inculpation de tous pour pouvoir imaginer un salut dont nous serons tous auteurs.

Ce qui m'importe le plus, moi habitant du Sud, ce ne sont pas les conditions d'accueil, mais les raisons de départ

Je me souviens de cette rencontre, à l'occasion de la Foire du livre de Francfort, où on supposa presque que j'allais parler des migrants comme d'un crime commis par l'Occident.

J'y avais répondu en affirmant presque mon indifférence aux traitements réservés aux migrants à leur arrivée. Ce qui m'importe le plus, moi, habitant du Sud, ce ne sont pas les conditions d'accueil, mais les raisons de départ, affirmai-je. Comment les réparer, les démentir, les récuser.

Cela ne plaît pas à la longue tradition intellectuelle du postcolonialisme mais c'est ainsi : je laisse à d'autres le soin légitime de plaider pour un accueil humain, je me réserve le droit de dénoncer des raisons de départ inhumaines. Je refuse de cloisonner ma conscience pour en faire l'instrument d'un procès de l'Occident, sans endosser ma propre inhumanité envers les migrants dans mon propre pays.

Le salut pour l'étranger

Bien sûr, il ne s'agit pas d'absoudre l'Occident pour lui plaire : je n'y habite pas et je ne suis pas amateur des compromissions ni des dénis. La colonisation a été un crime, mais le présent de nos échecs l'est aussi.

Les élites du « Sud » doivent l'assumer et cesser de le nier en accusant ceux qui ne pensent pas comme eux d'être des traîtres. Ce déni des responsabilités nous a conduits, au Sud, à défendre un cloisonnement de conscience tout aussi désastreux que la complicité de crime.

Chaque jour dans mon pays, je lis et relis des articles de presse, dans des journaux conservateurs ou islamistes, où l'on traite les migrants subsahariens « d'Africains », comme si nous, Maghrébins, nous étions des Japonais. Ces migrants, on les rend coupables de crimes, de violences, de maladies, de menaces. C'est à dire, les mêmes délits dont un Maghrébin est accusé en Europe quand il est clandestin.

Ce cloisonnement de conscience qui fait préférer le bronzage à l'aide au noyé en Occident, nous l'exerçons nous aussi, Sud, face aux flux migratoires subsahariens.

On peut lire dans le même journal un article s'indignant du refoulement musclé d'immigrés algériens de France, mais on publie comme un fait divers la déportation de 500 migrants subsahariens d'une ville algérienne pour la seule raison supposée d'un crime commis par l'un d'entre eux.

La conscience intellectuelle et morale du Sud ne vaut pas plus que le procès qu'elle fait de la conscience occidentale face aux tragédies du monde.

Il faut le dire et le dénoncer pour mieux réparer en nous le vivant et le monde. Ce refus du salut pour l'étranger, Jonas en a été coupable, des courants idéologiques et des électeurs en Europe en sont coupables et des intellectuels et des populations du Sud en sont coupables.

Pour pouvoir accuser l'Occident, il faut avoir les mains blanches et les miennes ne le sont pas.

Jonas est chacun de nous parfois. L'idée du salut pour l'étranger et la nécessité de fonder une éthique de la solidarité qui va au-delà du spectacle des différences sont importantes pour moi.

Pour pouvoir accuser l'Occident il faut avoir les mains blanches et les miennes ne le sont pas

On peut parler sans fin de l'identité, de la colonisation, de l'Occident et du Sud. Mais on n'en parle jamais aussi bien que lorsqu'on vit le mal et la douleur en soi. J'ai un enfant d'un an qui a été gravement malade.



Brusquement, au-delà du périmètre de mes idées, de mes livres et de ma propre pensée, s'est posée la question de l'exil, mais cette fois par la chair. La chair la plus douloureuse : pour sauver mon fils, j'étais et je suis prêt à partir, m'exiler, alors que j'ai toujours refusé l'idée de partir.

La raison ? Évidente : sauver mon enfant. C'est un droit. Un devoir. Une exigence qui dépasse ma réflexion et plonge dans les racines du pur instinct. Cette nécessité se pose pour des milliers de personnes qui veulent sauver leurs vies ou leurs enfants.

### **Héraclès face à Antée**

Mais, de l'autre côté, je suis algérien, oranais : le spectacle des migrants subsahariens, à quelque cents mètres de ma maison, m'angoisse aussi. Je ne sais faire l'équilibre entre ma peur, mon indifférence et, d'autre part, mon humanité et ma générosité.

J'ai peur pour ce confort que j'ai mis des années à construire. J'ai peur pour ma sécurité. Je suis à la fois vous et le migrant, l'Occidental et le Subsaharien. C'est ainsi ce monde, celui d'aujourd'hui, pour chacun. Je ne sais trancher et j'ai parfois le courage d'imaginer sans aboutir. Je comprends les raisons de ceux qui refusent d'accueillir et de ceux qui partent.

Il y a un mythe fascinant chez les Grecs : Héraclès s'est confronté longtemps à Antée, le monstre. À chaque fois qu'il le terrassait, le monstre touchait le sol et ressuscitait. Il revenait à la vie à chaque fois qu'il touchait à la terre, sa mère. Héraclès le vainquit quand il comprit qu'il fallait le soulever sur son propre dos et l'étouffer.

C'est à dire qu'il nous faut assumer le Mal, les radicalismes et les porter sur nos dos pour pouvoir les étouffer.

Les radicalismes ont ceci de propre qu'ils reviennent à la vie quand on les jette à terre au lieu de les assumer, d'écouter, pour les démanteler, leurs discours et de leur enlever le don de mieux parler de nos peurs que nous-mêmes. On ne peut pas vaincre Antée par le déni, mais par la responsabilité.

Dans un article sur les « événements de Cologne » il y a deux ans, j'avais conclu à la nécessité d'aider mais aussi au devoir du réfugié de préserver et de défendre cette liberté et cette sécurité qu'il est venu partager au nord du monde.

On ne peut pas marcher des milliers de kilomètres pour être libre et refuser cette liberté pour son épouse qui a marché derrière vous ! Je pensais, et je pense, qu'on ne peut rêver la liberté et la détruire, qu'on doit la construire par ses différences mais aussi par ses consentements, sacrifier et donner, accepter mais aussi préserver. Racines et récoltes.

Dans chaque vie je vois mon devoir, ma responsabilité, ma lâcheté et mon droit de vivre

Partir pour bénéficier de soins pour mon fils est un impératif, mais dénoncer ce qui se passe dans nos hôpitaux en Algérie, les saletés, les démissions morales, les découragements, les échecs retentissants, est un devoir éthique.

Je me suis posé, pour l'une des rares fois de ma vie, la question de mon exil. Depuis cette douleur, je regarde différemment chaque enfant subsaharien porté par sa mère aux feux rouges des carrefours d'Oran. Dans chaque vie, je vois mon devoir, ma responsabilité, ma lâcheté et mon droit de vivre.

### **Une conscience religieuse cloisonnée par le déni**

Attendant que le feu ne « passe » au vert, dans la banlieue oranaise, j'ai remarqué une affiche collée sur un poteau : « Profite de ces quelques minutes pour demander pardon à Allah ». Elle avait été collée, un peu partout, par des zélés religieux.

Cela m'avait offusqué au plus haut point : voilà que sous le même feu rouge où attend une femme subsaharienne avec un bébé, cette conscience religieuse cloisonnée par le déni trouve le moyen de m'interpeller sur ma culpabilité supposée envers un dieu, et pas envers un être humain. Je veux parler, le reste de mes années de vie, de ce déni. Je suis, là aussi, Jonas.

Je rêve d'une éthique de la responsabilité qui ne soit pas conditionnée par le postcolonial, la jérémiade, le refus de lucidité, le confort, l'Orient ou l'Occident, une religion ou son contraire.

Et il est si difficile de défendre cette position qui veut comprendre la peur de l'un et admettre le droit de vivre de l'autre. Je rêve d'une sorte de Jonas qui ne perd pas son temps à fuir, à se noyer, à revenir sur la terre, à pleurer pour un arbre. Je plaide pour la responsabilité.

À la fin, je veux conclure sur le droit de se battre pour avoir des hôpitaux dignes et humains dans mon pays et sur le devoir de chacun de sauver la vie de ses enfants. C'est la loi fondamentale de notre histoire : voyager, espérer, dépasser et se battre. Mourir et faire vivre.

Ma vision est celle d'un Sud responsable et d'un Nord qui assume. Le migrant n'arrive pas sans sa culture et, cette culture, il peut décider d'en faire un partage et non une réclusion ou un repli sur soi.

Le pays qui l'accueille fera de sa culture une valeur humaine et non un prétexte de repli sur les siens. La terre est ronde et non plate malgré ce que disent les complotistes. C'est à dire que lorsqu'on en fait le tour, on revient à soi. Par n'importe quel chemin.

L'orientalisme est un peu mort. Presque mort depuis un demi-siècle. On y a vu l'apogée des malentendus alors qu'il était la possibilité paisible, désordonnée ou limitée de se comprendre.

Aujourd'hui, il n'en reste rien. Le discours sur soi est revendiqué par la différence radicale et raciale, et le discours sur l'Autre est de l'ordre de la phobie, pas de la curiosité. On se récusé.

Là aussi, j'ai une sorte de rêve de métier : celui de me faire « occidentaliste ». De penser l'Occident, décortiquer mes fantasmes sur cette géographie, mes contradictions, mes désordres. Raconter mes voyages aux miens et confronter mes différences.

Le discours sur soi est revendiqué par la différence radicale et raciale, et le discours sur l'Autre est de l'ordre de la phobie, pas de la curiosité

L'Occident est l'espace imaginaire des ambiguïtés du Sud. On rêve d'y aller mais aussi de le détruire. D'y vivre et de le faire mourir. De le convertir mais d'y jouir de la possibilité de la liberté. L'Occident est un sexe, un corps, une liberté, une histoire mais aussi une mémoire de violence, un lieu de nos contradictions, une limite et un lieu de déni.

Le migrant rêve de venir y vivre tout en rêvant d'y maintenir sa différence. L'islamiste soumis à la répression des régimes vient s'y réfugier et pourtant, c'est cet Occident qui est l'objet de son rejet.

Le Régime s'aide de la mémoire coloniale pour « travailler » sa légitimité face à des populations désenchantées – le populisme du postcolonial – et pourtant, c'est en Occident qu'il envoie ses enfants, achète ses biens et se replie en cas de chaos et de révolution.

L'Occident sert à tout et surtout à ne pas être responsable de son propre monde.

Le fameux « que faire ? »

Espace des contradictions, cet Occident piège du coup l'intellectuel libre du Sud. Nous voilà accusés, du Maroc à Oman, de tous les maux parce que nous défendons des valeurs humaines comme la liberté, l'orgasme, le corps, la démocratie ou l'égalité, qui ne sont pas étendards de l'occidentalité, mais des valeurs salutaires pour tous.

Parce que ces valeurs sont aussi occidentales, celui qui en fait la cause de sa vie se retrouve frappé d'exclusion, occidentalisé, donc traître. Les conservateurs comme les religieux se sont octroyé ce rôle de dépositaires de la valeur de l'authenticité dans le monde dit « arabe », de la tradition et du patriotisme en nous repoussant vers les marges et la mort.

L'intellectuel du Sud qui se révolte contre les religieux et les Régimes est confronté au dilemme de Jonas : rester et se sacrifier pour le salut des siens, pour la possibilité de salut même dans deux ou trois générations ? Ou partir, sauver sa vie, son corps, ses enfants ? S'engager au profit d'une population qui peut être indifférente à votre argument, vos livres et vos articles, ou partir ?

Jonas a refusé de sauver une ville d'inconnus, d'étrangers. Il est parti puis il est revenu. L'une des leçons de sa fable est l'extension du domaine de la responsabilité intellectuelle au périmètre de l'Autre inconnu, étranger.

C'est une réponse longue à la question « Que faire pour l'Autre ? ». Lorsque l'Occident nous aide, il nous condamne. Mais lorsqu'il reste indifférent à nos engagements, il se condamne lui-même à la solitude et à la défaite.

Le meilleur sentier pour cette solidarité reste, pour moi, la culture. Ce vaste champ du sens, de l'œuvre et de l'effort, et de prétention à l'éternité. La culture est ce à quoi s'attaquent, en premier, les fascismes et les radicalismes, les folies cycliques.

Car la culture affirme l'essentiel : la différence. Elle relativise les croyances, rappelle la valeur de l'individu au-delà de l'utopie de la cité, offre le voyage et la rencontre à celui qui n'en a pas les moyens, ouvre l'Autre à l'intime en soi et réduit la distance au bénéfice de la curiosité.

Puisqu'on peut tuer au nom d'un livre, j'aime imaginer que l'on peut sauver par d'autres livres

C'est donc la circulation de la culture qu'il faut aider. Dans les deux sens, dans tous les sens possibles. J'aime plaider pour les traductions, le voyage des livres, des œuvres, l'échange des langues et des récits. J'y vois une possibilité de sauver le monde par la traduction.

La littérature peut-elle sauver le monde ? Un livre peut-il faire vivre ? Je réponds souvent par oui : puisqu'on peut tuer au nom d'un livre, j'aime imaginer que l'on peut sauver par d'autres livres.

J'ai un rapport de foi vis-à-vis de la littérature. Lire m'a offert le monde, cette intimité universelle avec les époques et les géographies, alors que je vivais dans un village sans lien avec le reste du monde.

### **Lire c'est apaiser**

Lire m'a fait voyager, partager mille vies et m'a mené à penser mes différences non comme des vérités mais comme des négociations heureuses et confiantes. Écrire est un exercice fabuleux de don de soi et d'affirmation de sa singularité. C'est le lieu de la parfaite identité

ludique et généreuse. Il me reste peu de croyances avec l'âge et j'entretiens celle-ci, avec ferveur.

La littérature est le seul dialogue presque universel qui nous soit possible et qui a ce privilège unique de pouvoir assurer la conversation avec les étrangers, les lointains, les morts, ceux qui ne sont pas encore nés et ceux qui ne s'aiment pas. Lire, c'est apaiser et pas seulement voyager.

La littérature aide à convertir l'identité en solidarité et ouvre l'humain à son inquiétante condition. Nous y sommes égaux et communs, singuliers et distincts, et nous y occupons tour à tour le centre du monde, son nombril mouvant. C'est ce dialogue par les livres et l'œuvre que l'on doit poursuivre.

La littérature peut guérir du repli sur soi, sur les siens et offre le monde comme un spectacle pour tous. Elle m'a aidé à survivre et j'aime, parfois, partager ce conte de survie, le défendre et plaider un peu pour la possibilité d'écrire et de lire.

On connaît tous cette question fréquente : « Quels livres emporteriez-vous sur une île déserte ? ». Chacun a sa liste. Mais si la question est toujours fascinante, ce n'est pas à cause du choix qu'elle impose, mais à cause de la métaphore qui s'y glisse : cette question démontre que la seule possibilité de guérir une île de son désert et de son enfermement, le seul contrepoids possible à la prison, ce sont justement les livres.

Plus on emporte de livres dans une île déserte, moins elle le sera. Et à la fin, elle devient un continent ou un monde.

### Références bibliographiques

- **Amirou Rachid**, 1995, *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*, Paris, Presses universitaires de France.
- **Badinter Elisabeth**, 1986, *L'Un et l'autre*, Paris, Odile Jacob.

- **Bailblé Eric**, 2010, *La notion de l'altérité dans l'histoire de la France*, Synergies « Pologne » n° 7.
- **Ceriani Giorgia, Duhamel Philippie, Knafou Remy**, Stock Mathis, 2005, "Le tourisme et la rencontre de l'autre. Voyage au pays des idées reçues", in *L'autre. Critiques, cultures et sociétés*, Vol. 6.
- **Jodelet Denise**, 2005, Formes et figures de l'altérité, in "*L'Autre : regards psychosociaux*" dirigé par Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, chapitre 1, Les Presses de l'université de Grenoble, Grenoble.
- **Lévinas Emmanuel**, 1982, *Éthique et Infini*, Fayard, France.
- **Lévinas Emmanuel**, 1995, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, Paris.
- **Gilles Ferréol** (dir.) et **Guy Jucquois** (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, A. Colin, coll. « Dictionnaire », 2003, Grollet Philippe, 2005, *Laïcité : utopie et nécessité*, coédition des Éditions Labor & Espace de Libertés.
- **Jean-Paul Jacquet**, *Altérité et performance*, Nantes 2005)
- **Lascoux Jean-Louis**, 2008, *Et tu deviendras médiateur et peut-être philosophe*, Bordeaux, Médiateurs éditeurs.
- **Lévy Jacques et Lussault Michel**, 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- **Lombard Jean et Vandewalle Bernard**, 2012, *Philosophie de l'altérité*, Paris, Éditions Seli Arslan.
- **Sanchez-Mazas Margarita et Licata Laurent**, 2005, *L'Autre : Regards psychosociaux* Saint-Martin d'Hères : Presses Universitaires de Grenoble.
- **Staszak Jean-François**, 2008, "Other/otherness" in *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier.

**Objectif : savoir si comparaison est intertextualité**

Nous retiendrons deux apparences caractéristiques de la littérature comparée :

1. Le comparatisme est la discipline des frontières, cela permet aux comparatistes d'être à la fois dedans et dehors, de se situer aux carrefours des littératures. Cette branche réfléchit sur les différences entre les traditions culturelles, s'interroge sur la spécificité du fait littéraire, et appréhende les jeux d'influences entre littératures et traditions. L'interdisciplinarité installe la recherche comparatiste dans la comparaison des textes sous l'angle culturel, linguistique et littéraire : « S'attache à l'étude de tout ce qui se passe d'une étude littéraire à une autre, mais que le but ultime de la littérature comparée est de se tenir «au-dessus » des frontières et d'aspirer à être une étude, une science du « transnational ».

2. L'analyse intertextuelle des œuvres littéraires, issues des contextes semblables, et appartenant à la même aire culturelle et linguistique, est une priorité des études comparatistes. Il existe des espaces culturels, linguistiques, littéraires et historiques tenus « pour homogènes et unifiés ». Ces aires sont définies à partir des barrières nationales et culturelles. Cette orientation du comparatisme convient ici aux recherches francophones, mais dans l'analyse des thèmes et des écritures de ces littératures dites « nationales ».

3. La critique thématique peut encore nous révéler ce qui se transmet d'une pensée à d'autres, ce qui se découvre en diverses pensées comme étant leur principe ou fond commun. Alors elle tend à se confondre avec cette histoire des idées, des sentiments, des imaginations qui devrait toujours être adjacente à l'histoire dite littéraire.

4. L'intertextualité permet donc de lire et de connaître les littératures émergentes.

Bien qu'elle existe dans la plupart des pays où l'on trouve des universités et des centres spécialisés dans le domaine des lettres et des sciences humaines, traditionnellement cette discipline a toujours été importante en France, aux États-Unis et en Europe de l'Est. On reconnaît trois grandes écoles : l'école orthodoxe ou française axée sur la recherche rigoureuse de preuves historiques de contacts, d'imitations, d'influences et de traductions ; l'école nord-américaine qui met l'accent sur la méthodologie et la théorie ; enfin l'école de l'Europe de l'Est qui intègre cette approche dans une vaste étude de l'histoire, de théorie et de la critique de la littérature mondiale.



## **La méthode d'approche et de comparaison des romans du corpus**

En 1967, parut un ouvrage collectif qui définit la notion de « Littérature comparée ». Ce domaine amène les auteurs à en définir les orientations théoriques et littéraires. Ils découvrent l'étendue du comparatisme, en soulignant les vastes et diverses dimensions de la littérature comparée, qui confronte des textes de cultures différentes :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles décrire les parties d'une même tradition, afin de mieux les comprendre et les goûter. »

De cette définition, nous retiendrons que :

L'analyse intertextuelle des œuvres littéraires, issues des contextes semblables, et appartenant à la même aire culturelle et linguistique, est une priorité des études comparatistes. Il existe des espaces culturels, linguistiques, littéraires et historiques tenus « *pour homogènes et unifiés* ». Ces aires sont définies à partir des barrières nationales et culturelles. Cette orientation du comparatisme convient ici aux recherches francophones, mais dans l'analyse des thèmes et des écritures de ces littératures dites « nationales ». On retiendra la dernière caractéristique de la littérature comparée, mais on isole, dans la perspective adoptée, le terme de « littérature nationale », condamnée déjà par le philosophe allemand Goethe. Il est indispensable de constater l'espace littéraire étanche, la production de textes littéraires qui s'articulent autour des thèmes et des modèles d'écriture : « *L'universel, c'est le local sans les murs* », laissera entendre l'écrivain portugais Miguel Torga, qui analyse l'intertextualité comme mode d'écriture, mais entre les œuvres venues de la même aire culturelle, du même espace géographique. L'intertextualité permet donc de lire et de connaître les littératures émergentes. Ce comparatisme interne peut être illustré dans les textes du corpus, qui se croisent difficilement autour du thème d'époque, celui de l'identité, et des formes littéraires, survenues dans la même époque, la créolité et l'écriture francophone. Car, « *le dialogue entre le texte et son langage, entre l'auteur et sa culture, entre différentes stratifications de sens. Voilà le comparatisme.* » La question du style, comme appropriation de la forme créole, dans un espace-temps littéraire, rapproche la thématique de son écriture, et l'œuvre intégrale de l'époque littéraire donnée : « *Les traits fondamentaux d'un style ne sauraient ressortir que*

*d'une exploration menée dans les langages, à partir de la connaissance des conceptions fondamentales à une époque. »* La convergence des écritures vers un style vraisemblablement à la mode, en quelque sorte prédéfini, soutient la méthodologie adoptée. C'est pour mieux éclairer la contribution de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart au débat littéraire, à la remarque de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant sur « *leroman créole francophone* » . Deux théories du comparatisme sont principalement essentielles : la première suggère l'intertextualité culturelle du texte littéraire, et ce serait pour retrouver « La trace d'une culture dans l'écriture [...] culture latérale définissant un code linguistique et des références à la vie, culture profonde constituant la mémoire qui s'inscrit dans le grimoire du texte. »

La deuxième théorie, en soutenant l'écriture métissée dans le texte créole francophone, justifie, dans la démarche adoptée, ce que Hans Robert Jauss appelle, après René Etiemble, « *l'élaboration d'une poétique, d'une rhétorique et d'une esthétique comparée.* » Ces théories se résument finalement en une seule *théorie comparatiste de la littéralité*. Car il s'agit bien d'un phénomène de littéralité devant souligner les zones d'hésitations, d'incertitudes, et la spécificité du fait littéraire de l'identité, chez Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les occurrences narratives de leurs textes se croisent aux confins de la problématique qui particularise l'écriture, celle de la création du roman francophone et créole. Notre « poétique comparée » cherchera à répondre aux questions qui interpellent globalement la littérature antillaise à travers le genre romanesque :

« Le résultat final, qui en même temps représente l'objet essentiel de la poétique comparatiste, constitue une modalité différente, nouvelle, de penser la littérature, de la situer, de l'étudier, de la définir, de poser son problème. »

*L'analyse littéraire des textes sera soutenue par une méthodologie, éclatée par l'apport théorique des sciences sociales : la sociologie, l'anthropologie, la psychologie sociale et l'histoire des Caraïbes, permettront d'apercevoir la construction ethnologique dans les romans du corpus. D'autre part, la méthode structuraliste et l'approche thématique, aideront à souligner les visions symboliques de l'identité, les métaphores orales et créoles, les techniques romanesques et l'écriture métissée. Ces méthodes ne fondent pas l'étude, mais elles éclairent notre analyse littéraire des textes du corpus.*

## Travaux dirigés

### Texte 1

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois.

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler.

L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau. C'était un petit vieux, avec la Légion d'honneur. Il m'a regardé de ses yeux clairs. Puis il m'a serré la main qu'il a gardée si longtemps que je ne savais trop comment la retirer. Il a consulté un dossier et m'a dit : « Mme Meursault est entrée ici il y a trois ans. Vous étiez son seul soutien. » J'ai cru qu'il me reprochait quelque chose et j'ai commencé à lui expliquer. Mais il m'a interrompu : « Vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant. J'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins. Il lui fallait une garde. Vos salaires sont modestes. Et tout compte fait, elle était plus heureuse ici. » J'ai dit : « Oui, monsieur le Directeur. » Il a ajouté : « Vous savez, elle avait des amis, des gens de son âge. Elle pouvait partager avec eux des intérêts qui sont d'un autre temps. Vous êtes jeune et elle devait s'ennuyer avec vous. »

C'était vrai. Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence. Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent. Mais c'était à cause de l'habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile. Toujours à cause de l'habitude. C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis

presque plus allé. Et aussi parce que cela me prenait mon dimanche- sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route. (...)

*L'étranger, Albert Camus, I, chapitre 1.*

Texte 2 :

Un jour, je me suis posé une question que toi et les tiens ne vous êtes jamais posée alors qu'elle est la première clé de l'énigme. Où se trouve la tombe de la mère de ton héros ? Oui, là-bas à Hadjout, comme il l'affirme, mais où précisément ? Qui l'a un jour visitée ? Qui est remonté du livre vers l'asile ? Qui a suivi de l'index l'inscription sur la pierre tombale ? Personne, me semble-t-il. Moi, j'ai cherché cette tombe, et je ne l'ai jamais trouvée. Il y en avait des tas, dans ce village, qui portaient des noms similaires, mais celle de la mère de l'assassin est restée introuvable. Oui, bien sûr, il y a une explication possible : la décolonisation chez nous s'en est même prise aux cimetières des colons et on a souvent vu nos gamins jouer au ballon avec des crânes déterrés, je sais. C'est presque devenu une tradition ici, quand les colons s'enfuient, ils nous laissent souvent trois choses : des os, des routes et des mots - ou des morts... Sauf que je n'ai jamais retrouvé la tombe de sa mère à lui. Est-ce que ton héros a menti sur ses propres origines ? Je crois que oui. Cela expliquerait son indifférence légendaire et sa froideur impossible dans un pays inondé de soleil et de figuiers. Peut-être que sa mère n'est pas celle que l'on croit. Je sais que je dis n'importe quoi, mais je te jure que mon soupçon est fondé. Ton héros parle avec tant de détails de cet enterrement qu'il semble vouloir passer du compte-rendu à la fable. On dirait une reconstruction faite main, pas une confidence. Un alibi trop parfait, pas un souvenir. Tu te rends compte de ce que cela signifierait si je pouvais prouver ce que je suis en train de te dire, si je pouvais démontrer que ton héros n'a même pas assisté à l'enterrement de sa mère ? J'ai interrogé, des années plus tard, des natifs d'Hadjout et devine, personne ne se souvient de ce nom, d'une femme morte dans un asile et d'une procession de chrétiens sous le soleil. La seule mère qui prouve que cette histoire n'est pas un alibi, c'est la mienne, et elle est encore en train de balayer la cour autour du citronnier de notre maison.

*Kamel Daoud : Meursault contre-enquête*

### Texte 3 :

Je n'ai pas beaucoup dormi mais il y a ce bonheur dans mes muscles, cette chaleur dans mon sang qui me tiennent compagnie. Il y a cette lumière dans la ville, ce soleil de septembre qui réchauffe les cœurs et les capots des voitures. Je ne conduis que d'une main, l'autre bras pend à la fenêtre, j'aime tant sentir sous ma paume la portière brûlante, la caresse de la tôle au creux de mon avant-bras. D'ailleurs, je ne conduis pas vraiment, je suis conduit, je me laisse conduire : ce sont les rues qui décident pour moi, les rues, les feux et le soleil, ma voiture connaît par cœur le chemin de l'hôpital, je l'ai fait si souvent.

Aujourd'hui, maman a une bonne voix. Je l'ai entendu au premier de ses mots dans le téléphone, je lui dis que je serai là bientôt, que je roule déjà vers elle. Elle n'a qu'à fermer les yeux et s'endormir, je serai là à son réveil. J'accélère encore et il me semble que tous les feux de Paris sont synchronisés, qu'ils se sont donné le mot pour passer au vert.

Louise m'appelle, la voix ensommeillée. Elle veut savoir si je vais bien. Comment je fais pour tenir sans sommeil. Si j'ai une oreillette. Si ma réunion s'est déroulée comme je le souhaitais. Elle me dit qu'elle est encore au lit. Qu'il y a mon odeur dans les draps, notre odeur. À l'entrée de l'hôpital, pour qu'on m'ouvre la barrière, j'annonce que je suis attendu aux urgences. Ça marche depuis des semaines, je répète le même mensonge, la barrière se soulève comme par magie et je remercie hâtivement l'agent, coincé dans sa loge, qui ne me reconnaît jamais.

C'est le genre de choses que j'apprécie, tous ces petits miracles de la vie, une barrière qui obéit, des feux qui passent au vert, un ami qui appelle alors qu'on pense à lui, deux corps qui dorment ensemble, parfaitement emboîtés, sans même le faire exprès. Louise, toujours en ligne, s'amuse de mon mensonge. Maman n'a jamais été aux urgences, elle est en cancérologie mais les visiteurs n'ont pas droit à une place de parking dans l'enceinte de l'hôpital. Ils doivent stationner dehors et marcher dix minutes. J'ai encore réussi à me garer sous les fenêtres de sa chambre : cette place est toujours libre, comme si elle m'était réservée. Je l'aime vraiment, cet emplacement. Il y a un peu d'herbe, aucune manœuvre à faire, on se croirait à la campagne.

En refermant la portière, j'observe devant mon pied une petite fleur violette, éclore dans une fêlure du bitume. Comment a-t-elle fait pour arriver ici ? Pour percer et croître, échapper si longtemps aux pas et aux pneus ? Cherchait-elle ce soleil qui me caresse le front ? Je lève les yeux au ciel et il me semble que les nuages filent anormalement vite, que le vent les balaie pour faire place au soleil.

|                                    |
|------------------------------------|
| <b>Références bibliographiques</b> |
|------------------------------------|

**Claude Pichois et André-Michel Rousseau**, La littérature comparée, Paris, Armand Colin, 1967.

**Daniel-Henri Pageaux**, La littérature générale et comparée, Paris, Armand Colin, 1994.

**Daniel Poiron**, « Ecriture et réécriture au moyen âge », in revue Littérature, no 41, 1981

**Francis Claudon et Karren Haddad-Wotling**, Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste, Paris, Nathan, 1992.

**Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau**, Qu'est-ce la littérature comparée ? Paris, Armand Colin.

**Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant**, Lettres Créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975.

**Adrian Marino**, Comparatisme et théorie de la littérature, Paris, P.U.F., 1988, p. 25. Hans Robert Jauss a écrit un article, « esthétique de la réception et communication littéraire », paru dans la revue Critique en 1981, dans lequel il a abordé l'approche du comparatisme sous l'angle des formes d'écriture, des métaphores et des figures rhétoriques. Cette approche, au-delà de la confrontation des littératures, fait du texte littéraire l'objet de l'étude comparatiste.

**Objectif : savoir que dans un texte, il peut y avoir plusieurs voix et à qui correspondent ces voix.**

Le **dialogisme**, souvent associé à la **polyphonie**, est un concept développé par le philosophe et théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski* (1929). Pour Bakhtine, le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages, ou entre deux discours internes d'un personnage. Grâce à ce procédé, l'auteur peut laisser toute la place à une voix et une conscience indépendantes de la sienne et garder une position neutre, sans qu'aucun point de vue ne soit privilégié. Ce procédé permet de garder intactes les oppositions entre des conceptions idéologiques divergentes plutôt que de les masquer dans un discours monologique dominé par la voix de l'auteur.

Le concept bakhtinien de polyphonie a été jugé problématique parce que l'auteur n'en donne jamais une définition stable et le reformule différemment d'un livre à un autre. D'abord appliqué à Dostoïevski, le concept est ensuite présenté comme caractéristique de toute narration, et serait déjà présent dans *L'Âne d'or* d'Apulée.

Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), Bakhtine utilise le terme « plurilinguisme » au lieu de polyphonie. Il en voit la manifestation la plus courante dans le roman humoristique et les genres du pastiche et de la parodie : Rabelais « traite parodiquement presque toutes les formes du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique). » Cervantès en fait également un usage remarquable et aura encore plus d'influence que Rabelais sur l'évolution du roman. Les études sur l'ironie dans le roman montrent que le procédé est très ancien.

Ce procédé se rapproche de la citation, dont il peut utiliser les marques extérieures (guillemets, italiques) ou non.

La polyphonie peut apparaître dans le discours direct. Balzac, qui était un maître du pastiche, s'attache parfois à rendre les particularités de langage de ses personnages. Ainsi, une pauvre fille de rue apostrophe une jeune fille dont elle croit qu'elle lui a enlevé son amant :

« Je me nomme Ida, monsieur. Et si c'est là madame Jules, à laquelle j'ai l'avantage de parler, je venais pour lui dire tout ce que j'ai sur le cœur, contre elle. C'est très-mal, quand on a son

affaire faite, et qu'on est dans ses meubles comme vous êtes ici, de vouloir enlever à une pauvre fille un homme avec lequel j'ai contracté un mariage moral, et qui parle de réparer ses torts en m'épousant à la *municipalité*. Il y a bien assez de jolis jeunes gens dans le monde, pas vrai, monsieur ? pour se passer ses fantaisies, sans venir me prendre un homme d'âge, qui fait mon bonheur. *Quien*, je n'ai pas *une belle* hôtel, moi, j'ai mon amour ! Je *haïs les bel hommes* et l'argent, je suis tout cœur, et... »

Le procédé s'est beaucoup enrichi avec le développement du style indirect libre, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce procédé permet d'intégrer dans un même paragraphe, voire dans une même phrase, discours neutre de l'auteur et monologue intérieur du personnage, comme dans ce passage de Zola :

« De nouveau accoudé, le sous-chef de gare expliqua qu'il avait dû quitter Le Havre, le matin même, par l'express de six heures quarante. Un ordre du chef de l'exploitation l'appelait à Paris, on venait de le sermonner d'importance. Heureux encore de n'y avoir pas laissé sa place ».



## Travaux dirigés

### Texte : les fleurs bleues de Queneau

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore çà et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.

Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.

Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva.

– Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ?

Fasciné, il ne cessa pendant quelques heures de surveiller ces déchets se refusant à l'émiettage ; puis, sans cause extérieure décelable, il quitta son poste de guet pour les étages inférieurs du château en se livrant au passage à son humeur qui était de battre.

Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs. Tout de suite après, il décida de faire un court voyage et de se rendre dans la ville capitale en petit arroi, accompagné seulement de son page Mouscaillot.

Parmi ses palefrois, il choisit son percheron favori nommé Démosthène parce qu'il parlait, même avec le mors entre les dents.

– Ah ! mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et bien mélancolieux.

– Toujours l'histoire ? demanda Sthène.

– Elle flétrit en moi tout ébaudissement, répondit le duc.

– Courage, messire ! Courage ! Mettez-vous donc en selle que nous allions promener.

– C'était bien là mon intention et même plus encore.

– Quoi donc ?

– Partir pendant quelques jours.

– Voilà qui me réjouit fort. Où, messire, voulez-vous que je vous emmène ?

– Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs.

– ... bleues, je le sais. Mais encore ?

– Choisis.

Le duc d'Auge monta sur le dos de Sthène qui fit la proposition suivante :

– Que diriez-vous d'aller voir où en sont les travaux à l'église Notre-Dame ?

– Comment ! s'écria le duc, ils ne sont pas encore terminés ?

– C'est ce dont nous nous rendrons compte.

– Si on traîne tellement, on finira par bâtir une mahomerie.

– Pourquoi pas un bouddhoir ? un confucius-sonnal ? un sanct-lao-tsuaire ? Il ne faut pas broyer du noir comme ça, messire ! En route ! et par la même occasion nous présenterons notre feudal hommage au saint roi Louis neuvième du nom.

Extrait des fleurs bleues de Raymond Queneau

### Références bibliographiques

- Mikhaïl M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Mikhaïl M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

**Objectif : connaître les rapports qu'entretiennent littérature et philosophie**

La littérature comparée, comme discipline, s'est développée à partir de cette période de crise de la pensée qui a correspondu à la promotion de l'idée de Littérature. De ce fait, sa théorie s'élabore à la croisée du discours "philosophique" et du discours "littéraire", de même que, dans sa pratique, le questionnement éthique ne cesse de croiser la réflexion esthétique. C'est pourquoi l'étude des rapports entre littérature et philosophie constitue un champ d'investigation proprement comparatiste encore largement ouvert et qui donne lieu, depuis quelques années, à des publications toujours plus nombreuses

***Histoire des idées et comparatisme***

Toute l'histoire de la philosophie, de Platon à Kant et Hegel, a consisté à pousser de plus en plus loin la distinction entre *mythos* (l'intelligence narrative) et *logos*, la logique à détacher le concept de son ancrage dans des discours fictifs ou poétiques. Détacher, puisque les Présocratiques (sont des philosophes qui, dans la Grèce antique, ont participé aux origines de la philosophie et ont vécu du milieu du VII<sup>e</sup> siècle av. J au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., lesquels, justement, n'étaient pas encore des "philosophes", ou les Sophistes *sophistès* : « spécialiste du savoir », formé à partir de *sophia* : « savoir, sagesse ») désigne à l'origine un orateur et un professeur d'éloquence de la Grèce antique, dont la culture et la maîtrise du discours font un personnage prestigieux dès le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et contre lequel la philosophie va en partie se développer. Au sens moderne, il désigne une « personne utilisant des sophismes, des arguments ou des raisonnements spécieux pour tromper ou faire illusion », sont les représentants d'une sagesse qui s'exprimait à travers un discours où le philosophique et le poétique ne se distinguaient pas. Qu'il y ait là un effort, et même que dans cet effort puisse se résumer l'histoire de la philosophie, et parallèlement celle des genres littéraires, montre que la distinction ne va pas de soi, et laisse présager qu'il n'y ait pas de discours philosophique qui ne soit contaminé par le littéraire et les effets d'écriture, pas de texte littéraire qui ne mette en jeu une philosophie ou une idéologie.

Si, du moins, l'on prend acte de cette division, de l'hétérogénéité des discours, on comprend que les rapports entre la philosophie et la littérature relèvent de la littérature générale et comparée, et ce, d'abord à un double titre : celui de l'histoire des idées, puis celui de l'étude strictement comparatiste.

Que l'étude de ces rapports appartienne à l'histoire des idées est une évidence, mais pourquoi ne pas le rappeler ? La littérature générale ne peut faire à moins que de prendre en compte le mouvement des idées, et les grands mouvements littéraires ne peuvent se comprendre hors du

débat philosophique de l'époque. Ainsi, Didier Souiller, dans son ouvrage sur *La Littérature baroque en Europe*\_, ou dans celui qu'il a consacré à Calderón\_, a particulièrement insisté sur les questions philosophiques et montré comment Calderón, "dont la problématique est philosophique, mais la méthode syncrétique", utilise telle pensée en fonction de l'efficacité dramatique, faisant de tel ou tel philosophe, Aristote, Platon, ou Thomas d'Aquin, quasiment un protagoniste du drame. On peut aussi rappeler des ouvrages qui sont des classiques du genre, comme *L'Âme romantique et le rêve*, d'Albert Béguin ou *Le Romantisme dans la littérature européenne* de Paul Van Tieghem, lesquels montrent combien l'illuminisme ou la philosophie de la Nature sont essentiels pour la compréhension des textes romantiques. Suivant une perspective plus spécifiquement comparatiste, les rapports littérature/philosophie s'inscrivent dans le cadre des études de réception, et dans celui de la stricte comparaison, permettant de dégager l'influence de tel philosophe sur tel écrivain, ou l'inverse. Réception : citons, par exemple, l'ouvrage de Geneviève Bianquis, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*\_, auquel ont fait suite le livre de L. Pinto, *Les Neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*\_, et l'étude de Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIXe siècle au temps présent*\_; ou encore deux études sur la réception de Schopenhauer : *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*\_, et, de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*\_. Quant aux études de stricte comparaison ou d'influence, on peut mentionner quatre ouvrages qui concernent le même philosophe : *Nietzsche et Valéry* d'Edouard Gaède\_, *Jean Cocteau et Nietzsche ou la philosophie du matin*, de M. Mezunier\_, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*\_, et *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, de François Warin\_. Que le penseur allemand soit devenu un sujet privilégié des études comparatistes se comprend, certes, par l'influence qu'il eut sur de nombreux écrivains, mais aussi parce que son nom est attaché à une crise du discours philosophique et que son œuvre témoigne d'une volonté de briser les barrières qui séparent le conceptuel du poétique et du mythique.

On pourrait croire que ce genre d'études, aussi bien de réception que d'influence, dût occuper une place importante dans les recherches comparatistes. Or, il n'en est rien, et le champ est donc largement ouvert. En effet, la consultation du fichier des thèses de littérature comparée en France dans les vingt dernières années ne fait apparaître que très peu d'études de ce type. Elles concernent essentiellement la période contemporaine, ainsi telle comparaison entre Camus et Dostoïevski, ou bien l'époque des Lumières et le romantisme. Deux études comme une comparaison entre Montaigne et Machiavel ou la postérité du *Phédon* dans la littérature française restent choses rares. Que des comparaisons de cette sorte semblent plus pertinentes à

l'époque moderne ne relève pas du hasard. Cela tient certainement à l'émergence du concept moderne de littérature et à ce qu'il engage dans les rapports du littéraire et du philosophique, ouvrant sur une problématique tout à fait différente de la simple histoire des idées. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

### ***Trois fonctions du philosophique dans le texte littéraire***

De manière plus générale, les rapports du philosophique et du littéraire posent des questions de méthodologie et de lecture comparatiste des textes. Considéré comme un discours étranger au sein du texte littéraire, l'élément philosophique constitue un fait comparatiste auquel on peut attribuer trois fonctions essentielles, ainsi que la montré Pierre Macherey, dans son ouvrage intitulé *A quoi pense la littérature?*, dont il présente les divers chapitres comme autant d' "exercices de philosophie littéraire". En premier lieu, le philosophique émerge dans le texte littéraire comme une référence culturelle, qu'il s'agisse d'un concept, d'une allusion, voire du nom d'un philosophe ; éléments susceptible d'être soumis à une certaine "flexibilité" pour reprendre le terme proposé par Pierre Brunel. Ainsi, par exemple, dans le *Dom Juan* de Molière, Sganarelle présente son maître comme un "pourceau d'Epicure". Voilà bien, apparemment, un usage populaire du nom d'un philosophe, qui semble n'engager en rien une véritable question philosophique. Or, si l'on se souvient que Molière passait ses loisirs à traduire le *De rerum natura* de Lucrèce et que son *Dom Juan* contient bon nombre de discours philosophiques, même s'ils sont introduits sur un mode paradoxal ou ironique, on peut donner un sens plus profond à cette référence au philosophe antique, et suggérer que si Dom Juan (et Molière) était philosophe, il serait épicurien; non dans le sens populaire, mais conformément à la stricte doctrine.

Suivant le degré d'irradiation" du philosophique dans le texte, il aura deux autres fonctions : l'une, d'être "véritable opérateur formel", l'autre, par une sorte d'hégémonie de l'idée, de faire du texte "le support d'un message spéculatif". Dans le premier cas, la thèse philosophique a une réelle fonction poétique, aussi bien de caractérisation des personnages que de structuration du récit. Voici deux exemples. Le premier est repris à Pierre Macherey. Il s'agit du *Dimanche de la vie* (1951) de Raymond Queneau. Le personnage, un petit commerçant anodin, désireux de visiter le champ de bataille d'Iéna, part en Allemagne d'où il ramène des souvenirs hégéliens; tout empreint d'un savoir acquis par la lecture du Petit Larousse, il lui vient le don de prophétiser, entre autres la seconde guerre mondiale, et il termine sa vie sous le nom et l'habit de Madame Saphir, voyante. Il réussit d'autant mieux dans ce rôle qu'il prédit aux consultants leur passé dont il s'est préalablement informé. Dans cette histoire et à travers ce personnage, ce que décrit humoristiquement Queneau n'est autre

que le sage hégélien, tel que le présentait Kojève dans ses cours des années 30 que suivirent de nombreux intellectuels et écrivains français. Bien que séduit par la lecture kojévienne de Hegel, Queneau montre, dans une sorte de parodie désenchantée, les limites de cette idée d'une fin de l'histoire dont l'individu ne peut vivre que le ressassement.

Un autre exemple : le roman de Biély, *Pétersbourg* (1906-1912). On y voit apparaître, à la faveur d'une conversation entre personnages, le nom de Nietzsche. Cela n'est, dans cette séquence, qu'une référence culturelle. Mais on découvre qu'elle représente un véritable point d'irradiation expliquant le nom du sénateur qui domine cette ville : Apollon Apollonovitch, par quoi Biély dénonce l'excès de l'état et de la culture apollinienne, suivant les thèses de *La Naissance de la tragédie*, mais aussi le nihilisme de la culture moderne décadente. Dans ce contexte, l'évocation de Dionysos, liée à la figure du Christ, prend toute sa signification nietzschéenne, et la bombe, dont les protagonistes, au long du récit, redoutent l'explosion, désigne la réalité profonde du dionysiaque, comme point de jouissance et de mort vers quoi tendent les personnages fascinés, et qui provoque l'éclatement des formes narratives elles-mêmes.

Le philosophique comme "opérateur formel", ce peut être aussi un thème philosophique qui travaille le texte littéraire et détermine des motifs ou des problématiques, voire, met en jeu la pratique même de l'écriture. Ainsi, tout roman moderne de la ville ne peut éviter de mettre la représentation littéraire en perspective avec la question philosophique du statut de la représentation (politique, artistique, etc.), avec celle de la légitimité de la fiction et de l'art au sein de la cité, et avec d'autres encore qui trouvent leur origine dans les textes platoniciens.

Le sentiment de culpabilité du narrateur (dans *Voyage au bout de la nuit*, de Céline ou *L'Emploi du temps* de Butor), le motif victimaire du bouc émissaire (omniprésent), le danger de l'écriture pour la ville (dans *Pétersbourg* de Biély ou chez Butor), tout cela prend son sens à partir de ce thème de fond qu'est l'opprobre jeté par Platon sur les poètes qui, selon *La République*, n'ont pas droit de cité, ainsi que sur l'écriture, dans *Le Phèdre*.

La troisième fonction du philosophique, lorsque l'irradiation est telle qu'il prend le pas sur le littéraire, trouve son meilleur exemple dans le roman à thèse. Mais on peut aussi penser au *Voyage au bout de la nuit* de Céline qui est sous-tendu par les lectures de Schopenhauer, Nietzsche et Freud. Le philosophique y a bien fonction de générateur poétique, produisant l'apparition de scènes et de personnage spécifiques, mais, vers la fin, pendant de nombreuses pages, le texte semble déraiper et le romanesque céder le pas devant le discours du moraliste que se veut Céline. Il s'agit moins, alors, d'une interrelation productive des deux discours,

aux effets créateurs quant au sens et au style, que du surgissement de l'idéologique, comme discours stéréotypé où risque de s'annuler le double travail de la pensée et de l'écriture.

### ***Philosophie et théorie littéraire***

Le rapport philosophie/littérature doit encore s'entendre à un autre niveau, celui de l'élaboration des concepts critiques ou analytiques. En effet, le chercheur se doit d'être attentif aux implications philosophiques des notions qu'il utilise ou élabore. Et tout particulièrement en littérature comparée, discipline qui tente de subsumer le divers, le singulier, voire l'incomparable - le style, l'écriture d'auteurs de langues et de cultures différentes - sous des catégories communes, et qui, par la nature de son projet même, suppose un degré de conceptualisation, voire une idéologie, au moins implicite, comme l'attestent la théorie de la réception ou de l'imagologie, pour ne prendre que deux exemples.

Les notions les plus propres à l'histoire littéraire, comme celle de genre, sont soumises à des déterminations philosophiques, depuis Platon et Aristote, et ne cessent d'être redevables à cet ancrage premier. Un exemple tout à fait caractéristique est la notion d'horizon d'attente", empruntée par Jauss à la phénoménologie de Husserl pour être située au centre de sa théorie de la réception, qui implique une détermination nouvelle de l'idée de genre. A côté de la conception substantialiste ou simplement empirique du genre, la philosophie husserlienne a permis à Jauss d'élaborer une définition du genre prenant en compte le mode de production du sens. Sans revenir sur le très important débat qu'a suscité la théorie de la réception, on relèvera simplement une question critique posée par la référence husserlienne.

La théorie de la réception n'est-elle pas tributaire d'une théorie du sens, celle de Husserl, qui détermine l'expressivité en fonction d'un "vouloir dire" dont les effets d'intentionnalité supposent toujours la référence à la conscience et à une psychologie de l'intersubjectivité qui, en fin de compte, renvoie à une forme de *doxa* comme critère du sens? Jauss dit bien que "le sens se constitue par le jeu d'un dialogue, d'une dialectique intersubjective".

Dans son analyse de la théorie de Husserl, Gilles Deleuze a montré qu'il pense la genèse du sens à partir d'une faculté originaire de *sens commun* chargée de rendre compte de l'identité de l'objet quelconque, et même d'une faculté de *bon sens* chargée de rendre compte du processus d'identification de tous les objets sensibles à l'infini. On le voit bien dans la théorie husserlienne de la *doxa*, où les différents modes de croyance sont engendrés en fonction d'une *Urdoxa*, laquelle agit comme une faculté de sens commun par rapport aux facultés spécifiées.

Finalement, la production du sens et, pour ce qui nous concerne, la détermination de la notion de genre, trouvent leur origine

dans la position d'un sujet transcendantal qui garde la forme de la personne, de la conscience personnelle et de l'identité subjective, et qui se contente de décalquer le transcendantal sur les caractères de l'empirique.

La notion d'horizon d'attente, telle que l'utilise la théorie de la réception ne suppose-t-elle pas, comme le dit Deleuze, d'adopter le point de vue de la *doxa* et d'élever des critères empiriques au niveau d'une détermination transcendantale ? Et l'on connaît les dérives sociologiques de certaines études de réception, ou psychosociologiques de certaines études d'imagologie. Une autre conséquence de cette référence implicite à la *doxa* est, paradoxalement, puisque Jauss s'oppose à la détermination platonicienne du genre, de retrouver la théorie esthétique-politique de Platon qui, dans la *République* (L. X, 602a) assigne au citoyen, au consommateur, d'être le gardien de la norme artistique.

Ainsi, prenant un genre comme celui de la nouvelle, on peut dégager un certain nombre de critères empiriques : longueur, ton ironique du récit, réalisme, chute, etc. Mais ces éléments, pour être conformes à l'idée de la nouvelle classique, disparaissent souvent dans la nouvelle moderne qui répugne à ces effets, comme si le *télos* de la nouvelle n'était pas entièrement déterminé par l'horizon d'attente des lecteurs. Evoquant certaines objections qui ont pu lui être faites, Jauss écrit :

je voudrais proposer que l'on distingue désormais l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionnent la réception.

Qu'entend Jauss par "horizon d'attente de l'œuvre nouvelle? Peut-être la nécessité de maintenir, conformément à ce que répète Husserl, une détermination réellement transcendantale de l'horizon d'attente, distincte des données empiriques, psychologiques et socioculturelles - et qui soit donc liée au mode de production du sens mis en jeu par un certain type de récit. Or, c'est bien ce que semble avoir tenté Gilles Deleuze lorsque, dans *Logique du sens* et *Mille plateaux*, il propose une définition de la nouvelle comme genre de l'événement, déterminé par la question : "Qu'est-ce qui s'est passé? Qu'est-ce qui vient de se passer?", faisant de la nouvelle "la forme du secret". On ne peut, ici, qu'être allusif et renvoyer aux pages de Deleuze qui dégage certains critères structuraux et économiques régissant aussi bien la forme que le contenu des nouvelles, selon un après-coup de la signification, suivant une ligne de fêlure constitutive de la narration, impliquant un système de résonance entre des points singuliers, ou touches qui font communiquer des séries hétérogènes, ce qui maintient toujours ouverte la question du sens, de son caractère énigmatique et, enfin, suppose l'univocité de la voix narrative. A partir de ces critères, il devient possible de subsumer sous



le genre “nouvelle” des textes qui obéissent à des critères empiriques différents (différence au nom de quoi Etienne niait l’existence d’un genre de la nouvelle) comme ceux de Boccaccio, de Thackeray, de Beckett, et même le Haïku.

### ***L’absolu littéraire***

Cette première approche est la plus traditionnelle, classique. Elle suppose une prévalence du concept capable de déterminer rationnellement un champ ou une pratique.

D’Aristote à Hegel, la philosophie se donnait comme un métadiscours, à la fois descriptif et légiférant, incluant la littérature dans des catégories conceptuelles et la limitant à une région esthétique. Mais tout comme, avec Hegel, un moment de l’histoire de la philosophie s’achève, les rapports de la littérature et de la philosophie changent au point que, par une sorte de renversement, la philosophie va trouver sa ressource dans la littérature, en même temps que les limites entre ces deux ordres du discours s’effacent, et qu’ils en viennent à se contaminer. L’*Athenaeum*, la revue des premiers romantiques allemands, marque le moment historique de cette transformation. Et bien que les auteurs de *Qu’est-ce que la littérature comparée* écrivent :

Assez rares sont les philosophes, comme Bergson, Bachelard ou Sartre, qui usent fréquemment de documents littéraires, [...] en revanche, nul comparatiste ne saurait se passer des philosophes pour l’intelligence d’innombrables textes,

On constate que, jamais comme à l’époque contemporaine, la philosophie n’a autant interrogé la littérature ni emprunté aux textes littéraires ses propres concepts. Les œuvres de Gilles Deleuze et Jacques Derrida sont, de ce point de vue, les plus significatives.

L’époque moderne est bien celle pour qui les rapports entre littérature et philosophie représentent une question spécifique, voire historique. En fait, il s’agit de la question même de la littérature telle qu’elle fut ouverte par les romantiques d’Allemagne. A la faveur d’une sorte de renversement, alors que la séparation littérature/philosophie est affirmée le plus fortement par les philosophes qui vont même jusqu’à annoncer la fin de l’art, débute l’époque de la littérature comme ressource de la philosophie et du discours philosophique.

Le moment de la plus grande séparation est atteint avec Kant et Hegel. Le premier, dans le § 44 de la *Critique de la faculté de juger* note qu’une science qui devrait être belle, comme telle est un non-sens”. De même qu’il a poussé à son comble l’opposition entre l’impératif moral et le bonheur ou le plaisir, il sépare radicalement le vrai du beau, cela au profit du vrai et du discours philosophique comme pouvant aller au-delà de l’art. Dans le § 47, il évoque les limites imparties au génie qui font que “l’art s’arrête quelque part” et parle d’une “limite qu’il

a d'ailleurs vraisemblablement déjà atteinte depuis longtemps et qui ne peut plus être reculée". Cette même idée est reprise par Hegel pour qui, suivant cette formule de l'*Esthétique*, "l'art porte en lui-même sa limitation" et selon qui la philosophie constitue un dépassement de l'art et de la religion. Paradoxalement, l'annonce de la fin de l'art correspond à la fin de l'histoire de la philosophie et à la promotion de l'idée de littérature comme absolu, permettant une sorte de relève du philosophique.

Dans un essai de définition du terme "littérature", Robert Escarpit note qu'il apparaît, dans son sens moderne, en Allemagne, vers la moitié du XVIIIe siècle (cf. la revue de Lessing parue en 1759 sous le titre *Briefe die neueste Literatur betreffend*) et prend toute sa signification à la fin de cette période.

La *littérature* cesse [alors] d'être une qualité, une condition [l'appartenance à une élite, une aristocratie intellectuelle], pour devenir le résultat d'une activité et, plus tard, un objet d'étude. On n'a plus de la littérature, on en fait.

## Travaux dirigés

**Texte :** Micromégas, un géant venu de Sirius, accompagné d'un habitant de Saturne découvrent la terre et ses minuscules habitants. Une conversation commence entre les hommes et les deux voyageurs.

« Ô atomes intelligents, dans qui l'Être éternel s'est plu à vous manifester son adresse et sa puissance, vous devez sans doute goûter des joies bien pures sur votre globe : car, ayant si peu de matière, et paraissant tout esprit, vous devez passer votre vie à aimer et à penser ; c'est la véritable vie des esprits. Je n'ai vu nulle part le vrai bonheur ; mais il est ici, sans doute. » À ce discours, tous les philosophes secouèrent la tête ; et l'un d'eux, plus franc que les autres, avoua de bonne foi que, si l'on en excepte un petit nombre d'habitants fort peu considérés, tout le reste est un assemblage de fous, de méchants et de malheureux. « Nous avons plus de matière qu'il ne nous en faut, dit-il, pour faire beaucoup de mal, si le mal vient de la matière ; et trop d'esprit, si le mal vient de l'esprit. Savez-vous bien, par exemple, qu'à l'heure que je vous parle, il y a cent mille fous de notre espèce, couverts de chapeaux, qui tuent cent mille autres animaux couverts d'un turban, ou qui sont massacrés par eux, et que, presque par toute la terre, c'est ainsi qu'on en use de temps immémorial ? » Le Sirien frémit, et demanda quel pouvait être le sujet de ces horribles querelles entre de si chétifs animaux. « Il s'agit, dit le philosophe, de quelque tas de boue grand comme votre talon. Ce n'est pas qu'aucun de ces millions d'hommes qui se font égorger prétende un fêtu sur ce tas de boue. Il ne s'agit que de savoir s'il appartiendra à un certain homme qu'on nomme Sultan, ou à un autre qu'on nomme, je ne sais pourquoi, César. Ni l'un ni l'autre n'a jamais vu ni ne verra jamais le petit coin de terre dont il s'agit ; et presque aucun de ces animaux qui s'égorgent mutuellement n'a jamais vu l'animal pour lequel ils s'égorgent.

- Ah ! malheureux ! s'écria le Sirien avec indignation, peut-on concevoir cet excès de rage forcenée ! Il me prend envie de faire trois pas, et d'écraser de trois coups de pied toute cette fourmilière d'assassins ridicules. – Ne vous en donnez pas la peine, lui répondit-on ; ils travaillent assez à leur ruine. Sachez qu'au bout de dix ans, il ne reste jamais la centième partie de ces misérables ; sachez que, quand même ils n'auraient pas tiré l'épée, la faim, la fatigue ou l'intempérance les emportent presque tous. D'ailleurs, ce n'est pas eux qu'il faut punir, ce sont ces barbares sédentaires qui du fond de leur cabinet ordonnent, dans le temps de leur digestion, le massacre d'un million d'hommes, et qui ensuite en font remercier Dieu solennellement. »

Le voyageur se sentait ému de pitié pour la petite race humaine, dans laquelle il découvrait de si étonnants contrastes. « Puisque vous êtes du petit nombre de sages, dit-il à ces messieurs, et qu'apparemment vous ne tuez personne pour de l'argent, dites-moi, je vous en prie, à quoi vous vous occupez. – Nous disséquons des mouches, dit le philosophe, nous mesurons des lignes, nous assemblons des nombres ; nous sommes d'accord sur deux ou trois points que nous entendons, et nous disputons sur deux ou trois mille que nous n'entendons pas. » Il prit aussitôt fantaisie au Sirien et au Saturnien d'interroger ces atomes pensants, pour savoir les choses dont ils convenaient.

*Micromégas* de Voltaire

## Références bibliographiques

- « La littérature comme philosophie » est l'intitulé d'une étude d'**Arthur Danto**, qui constitue le chapitre 8 de son livre *L'assujettissement philosophique de l'art* (trad. fr., éd. Seuil.

- « La philosophie comme/et la/de la philosophie » est l'intitulé du 7<sup>e</sup> chapitre du livre de Danto

- **Bakhtine, M.** *Esthétique et théorie du roman*, 1/ Le problème du contenu, du matériau et de la forme, trad. fr., éd. Gallimard, 1978.

- **Bakhtine, M.** *Esthétique et théorie du roman*, 2/ « Du discours romanesque »,

- **Spitzer, L.** *Etudes de style*, trad. fr., éd. Gallimard/Tel, 1980.

- **Valéry, P.** *Œuvres* t. I, éd. Gallimard/Pléiade, 1957.

- **Valéry, P.** *Œuvres* t. II, éd. Gallimard/Pléiade, 1960,

**Objectif : connaître les liens entre la littérature et la psychanalyse**

Guillaume Apollinaire fut, en 1914, le premier écrivain français à citer Freud dans un article publié au *Mercure de France*. Ainsi commencèrent, en France, les amours tumultueuses de la psychanalyse et de l'écriture. Cet ouvrage décrit les relations qui s'ensuivirent entre les écrivains français et le freudisme, de 1914 à 1944. Jacques Poirier établit l'histoire, faite de résistance et de séduction réciproque, de ces deux discours proches par leur objet (l'homme) et leur moyen (le langage), qui participent d'une même démarche : rendre visibles des significations secrètes.

Certains écrivains, comme Blaise Cendrars et Paul Morand, refusent de succomber aux pièges de l'intime : ils leur préfèrent l'attrait du monde et des grands espaces. D'autres, après avoir fait l'expérience de la cure, rejettent les lois de l'inconscient afin de préserver le primat de l'intelligence. C'est le cas de Raymond Queneau et d'André Gide. A l'inverse, d'autres rêvent de joindre les deux discours. Pierre-Jean Jouve est certainement celui qui est allé le plus loin dans l'exploration de ces voies nouvelles : auprès de son épouse, la psychiatre Blanche Reverchon, la cure devient un texte. Il semble aussi qu'il ait existé avec les clients de Blanche et les lecteurs de Pierre des relations placées sous le signe de la fusion et du transfert.

Avec l'avènement du surréalisme, l'écriture automatique célèbre le mythe d'un sujet délivré de tout rapport à autrui et de toute division interne. Antonin Artaud évoque « *la main libérée du cerveau qui va là où la plume la guide, et pour avoir perdu tout contact avec la logique, reprend contact avec l'inconscient* ». Mais, souligne J. Poirier, il y a également ceux qui entretiennent avec la psychanalyse une distance féconde. La rencontre de Sigmund Freud avec Romain Rolland, que tout sépare, conduit Freud à reconsidérer certaines de ses analyses au moment où Jacques Lacan, qui se penche sur les œuvres de Salvador Dali et de Georges Bataille, redécouvre la paranoïa. Penser la relation entre littérature et psychanalyse, c'est poser, en définitive, la question de leurs convergences mais aussi celle de leurs limites communes.

## Travaux dirigés

Texte : composition surréaliste écrite.

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites –vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout.

Ecrivez vite sans sujets préconçus, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste.

André Breton, premier manifeste du surréalisme (1924)

### La Voix

Une voix, une voix qui vient de si loin  
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,  
Une voix comme un tambour, voilée  
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.

Bien qu'elle semble sortie d'un tombeau  
Elle ne parle que d'été et de printemps.  
Elle emplit le corps de joie,  
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine  
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,  
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages

Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ?  
Elle dit : « la peine sera de courte durée »  
Elle dit : « la belle saison est proche »

Ne l'entendez-vous pas ?

Robert Desnos, *Domaine public*, Editions Gallimard

## Références bibliographiques

**Bayard, P.**, 2004. Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ? Paris : Minuit.

**Bellemin-Noël, J.**, 1979. Vers l'inconscient du texte. Paris : PUF

**Kundera, M.**, 1986. L'art du roman. Paris : Gallimard.

**Robert, M.**, 1972. Roman des origines et origines du roman. Paris : Grasset. Starobinski, J., 1970. « Psychanalyse et littérature ». In : La relation critique II. Paris : Gallimard.

**Objectif : connaître le rapport littérature et Histoire**

Il existe une certaine impasse des rapports entre histoire et littérature, esquissant des horizons plus vastes. L'histoire serait le domaine par excellence du temps alors que la littérature, dans sa littérarité même, s'en échapperait radicalement. Pour les auteurs, ce constat n'est paradoxal qu'en apparence en raison d'une convergence de fond : la croyance dans la littérature comme parole adressée au monde comme mode d'accès à des configurations sociales enfouies que cette pratique particulière d'écriture cristalliserait sous une forme à nulle autre pareille. D'une certaine manière, la littérature aurait plus à dire sur le passé que d'autres documents à partir du moment où l'on sait la mettre en contexte et lui reconnaître ses spécificités. La thématique est bien délimitée mais l'on pourra regretter l'abandon d'ambitions plus amples, pleinement consacrées aux rapports génériques entre histoire et littérature.

**Les usages historiens de la littérature**

En effet, traditionnellement, pour les historiens, la littérature s'appréhende de trois façons : comme une source, comme un monde social et comme une pratique d'écriture. La conception de la littérature comme source est bien sûr la plus ancienne, et c'est à son propos que sont convoquées l'histoire antique et l'histoire médiévale. Ces deux périodes sont présentées comme relevant de situations épistémologiques similaires dans lesquelles les « textes littéraires » constituent les sources majeures. En revanche, à mesure que l'on se rapproche du présent, l'archive non littéraire abonde et commande des travaux différents sur le passé, qui délaissent ces fameux textes dits « littéraires ». C'est d'autant plus le cas qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les œuvres littéraires étant petit à petit canonisées, elles ne servent plus de sources. Ce sont des aspects sociologiques qui, pour l'époque moderne, sont privilégiés, à l'image de la naissance de la figure de l'écrivain. À l'inverse, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'essor d'auteurs décrivant de façon de plus en plus précise les sociétés dont ils parlent (jusqu'à arriver au réalisme), rend à nouveau tentant l'utilisation de livres comme sources, à l'image de ceux de Balzac, Zola ou Proust. Est ainsi esquissée une petite histoire de la littérature comme source historique qui rappelle la critique classique adressée à cet usage des textes littéraires : un manque d'objectivité qui rendrait suspectes les informations fournies. En dénonçant cette critique comme simpliste, l'approche privilégiée par les auteurs devient perceptible. Oui, la littérature n'est pas forcément objective puisqu'elle est constituée de représentations et de points de vue. Toutefois, si l'on se place sur ce plan des



représentations, ce manque d'objectivité peut devenir source en lui-même, précisément si l'on comprend que l'objet littéraire actualise un mode de pensée lié à une époque déterminée et le rend axiomatisable. L'exemple de Balzac et des représentations sociales de la bourgeoisie parisienne illustre à merveille ce phénomène. Le cœur de la démarche adoptée réside ainsi dans ce choix délibéré d'accepter le fait littéraire pour ce qu'il est mais de faire le pari — tout à fait valable selon nous — que, par sa nature même, ce fait littéraire peut nous apprendre beaucoup. En revanche, le plan choisi révèle ici ses défauts car le problème de la nature littéraire de ces textes n'est posé que dans la deuxième partie, dont le premier axe concerne le concept de littérature.

### **La question de la littérarité**

Ce concept est d'abord pris dans le sens de production réflexive à visée esthétique et désintéressée. L'idée est séduisante car, avec cette distinction essentielle, est bien soulignée la différence entre les œuvres conçues comme littéraire et les œuvres reçues comme littéraires. Cette notion de « textes littéraires » soulève donc un problème de catégorisation et de taxinomie trop peu abordé, ou alors simplement au travers de la division entre fiction et non fiction. Or, cette distinction est loin d'être satisfaisante car elle conduit à regrouper des textes très divers, surtout pour la deuxième catégorie, bien trop vague pour être opératoire. Si cette dichotomie a son intérêt dans le cadre d'une réflexion sur les limites de la fiction, elle apporte fort peu dès lors qu'il s'agit de saisir la catégorie non fiction. Or, pour prendre le cas de l'histoire ancienne, mettre sous cette même rubrique un discours de Cicéron, un texte de Thucydide ou *Les Travaux et les jours* d'Hésiode pose de sérieux problèmes. Il y a un vrai souci à réunir sous une même bannière des ensembles de textes si disparates ce que les auteurs, dans leurs autres travaux, ont déjà bien montré. L'absence de discussion approfondie sur ce point est d'autant plus surprenante qu'est bien évoqué, en introduction, le pouvoir de naturalisation de la littérature. Mais englober ainsi tous ces textes finit de la même façon par naturaliser cette notion elle-même. Certes, l'interrogation majeure pour l'historien reste de savoir ce qu'il est possible de dire du réel à partir de ces sources et les auteurs ont raison de mettre l'accent sur ce point. Toutefois, ce défi passe par un travail théorique sur la notion, qui varie forcément en fonction des époques puisque le concept de littérature telle que nous l'entendons est, en fait, plutôt récent. Même la mention de « sources textuelles » n'est pas réellement discutée et c'est dommage. Ainsi, J. Lyon-Caen et D. Ribard attirent l'attention sur ces problèmes de vocabulaire (notamment entre l'écrit, le texte et le livre) mais s'arrêtent en

chemin, sans doute d'abord en raison de leurs domaines de spécialité. Toutes deux travaillent sur les époques de naissance et d'affirmation du concept de littérature tel que nous l'entendons aujourd'hui. Mais qu'en est-il de sa validité au haut Moyen Âge par exemple ? En revanche, le rappel de l'importance de l'histoire de l'édition dans la naissance de l'idée de littérature est réussi et montre avec justesse combien l'historicité de cette notion est intimement liée à celle de l'objet livre. L'hégémonie de ce dernier étant aujourd'hui sérieusement remise en question par les nouvelles technologies et internet, les auteurs soulignent aussi que l'idée de littérature peut à nouveau se trouver modifiée par l'ébranlement de la triade auteur/œuvre/livre.

## Travaux dirigés

Texte : extrait du récit entendez- vous dans les montagnes de Maïssa Bey

Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. Elle ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'elle. Elle s'assoit près de la fenêtre. Elle tire de son sac le livre commencé la veille, l'ouvre et se met à lire. Le train est presque vide, il n'y pas d'affluence sur les quais. Pas de places réservées dans ce compartiment. Elle a vérifié avant d'entrer. Elle se laisse peu à peu absorber par sa lecture, à peine consciente que le train est toujours en gare. Elle sursaute au bruit de la porte qui s'ouvre doucement. Elle lève les yeux. Un homme vient d'entrer. Il jette à peine un regard sur elle. Il ne la salue pas. Il referme la porte derrière lui. Il s'assoit sur le siège en face d'elle, près de la fenêtre. C'est un homme d'une soixantaine d'années, costume de lainage sombre, chemise grise au col entrouvert, cheveux blancs soigneusement coupés et séparés par une raie, yeux très clairs, visage aux traits marqués, parcouru d'un réseau de fines craquelures, gestes encore vifs cependant. Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant furtivement pendant qu'il s'installait : il a dû être beau dans sa jeunesse ! Sans doute à cause de la phrase qu'elle vient de lire. De ce visage qui vient de se superposer à celui du père, décrit par le narrateur : « Je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes du nez aux coins de la bouche. J'attendais. » Il ne la regarde pas. Depuis qu'elle est là, dans ce pays, elle a encore du mal à s'habituer à ne pas exister dans le regard des autres. Un peu comme si elle était devenue transparente. C'est comme s'il était seul dans le compartiment. Elle détourne la tête. Saisit son reflet dans la vitre. Lui aussi a des rides profondes entre les sourcils et des cernes sous les yeux. Il semble fatigué. Il va certainement s'endormir dès que le train aura quitté la gare. Comme elle voudrait pouvoir dormir, ne serait-ce que quelques minutes ! Il n'a qu'un petit cabas de cuir noir qu'il ouvre pour en tirer des journaux avant de se relever pour le déposer sur la tablette au-dessus de son siège. Puis il se rassoit. Plus que quelques minutes avant le départ. L'exactitude des horaires, encore un mystère pour elle ! Départ : 17 heures 48. Arrivée à destination à l'heure indiquée. À moins d'un contretemps imprévisible. Elle commence à peine à s'habituer à cette organisation si précise du temps et s'étonne encore des récriminations des Français pour la moindre minute de retard. Au moment même où le départ du train est annoncé, une jeune fille ouvre la porte. Elle jette un regard dans le compartiment, esquisse un vague sourire, s'arrête sur le seuil un instant puis se décide à entrer. Elle voit là deux personnes, une femme d'un certain âge qui regarde par la fenêtre et ne s'est même pas retournée, et un vieux monsieur silencieux qui a à peine levé les yeux. Il lui sera certainement possible de s'isoler... Avec eux, le voyage sera calme, elle en est sûre. Elle se défait de son sac à dos et s'installe à côté de l'homme. Immédiatement, elle tire un walkman de la poche de son blouson, place les écouteurs dans ses oreilles, appuie la tête dans l'encoignure du siège et ferme les yeux. Elle porte au cou une chaîne à laquelle sont suspendues les lettres de son prénom : Marie. C'est une jeune fille blonde et lisse, jeans et baskets, sûre d'elle, visiblement bien dans sa peau, à l'image de presque toutes les jeunes filles ici. La jeune fille non plus n'a pas dit bonjour. Un bref sourire, auquel personne n'a répondu. C'est souvent comme ça. Il n'y a qu'elle, l'étrangère, pour trouver cela anormal. Il faudra qu'elle s'y fasse. Rares sont les personnes qui se donnent la peine de regarder et de saluer des inconnus. Depuis quelques minutes, le train a quitté la gare. Elle s'en est à peine aperçue. Les quais ont laissé place à des hangars, et déjà, derrière la fenêtre, dans l'obscurité naissante défilent des immeubles noyés dans la brume,

puis des mai sons presque toutes semblables, aux fenêtres déjà éclairées, des jardins déserts, des arrière-cours tristes, encombrées de vélos, de parasols repliés, de chaises abandonnées. Bosquets émondés, massifs fleuris, alignements de haies soigneusement taillées à l'équerre, arbustes au feuillage élagué, immobiles sous un ciel métallique. Rigueur géométrique. Souci de l'ordre. Retirer tout ce qui dépasse. Se débarrasser de tout ce qui importune. Le soleil est depuis de longues heures relégué derrière les nuages. Elle ferme les yeux. C'est peut-être un autre voyage ou d'autres paysages qu'elle a dans la tête. Sous ses paupières baissées défilent des étendues de terre rocailleuses, empoussiérées, balayées par des vents que rien n'arrête. Et puis des forêts, des maquis, des sentiers envahis de ronces. Et de temps à autre, sur les terrains vagues aux abords des villes et des villages, semblables à des excroissances, des monticules entourés de pierres blanches ou grises entassées sans soin pour délimiter les tombes qui remplissent les cimetières sans haies ni clôtures dans les campagnes de son pays. Avec des éclaboussures rouges. Le rouge, c'est la couleur des géraniums ensauvagés qui poussent et fleurissent sur les tumulus sans que jamais personne ne puisse savoir qui les a plantés. Ça et là, à peine quelques arbres squelettiques et poussiéreux, disséminés au hasard des caprices d'une nature trop avare de faveurs.

**Entendez- dans les montagnes de Maissa Bey**

#### Références bibliographiques

**Thibaud Lanfranchi**, « L'historien face à la littérature », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6403.php>, page consultée le 19 janvier 2020.

## 10<sup>ème</sup> cours : le problème de la traduction en littérature comparée

**Objectif : savoir si on peut comparer une œuvre traduite.**

« Mes recherches portent sur l'histoire et la théorie de la traduction ; je les mène au sein de la littérature comparée. On me demande parfois, quand je dis que je fais de la littérature comparée : « et tu compares quoi ? ». Et je suis bien embêtée, parce que je ne peux pas dire que je compare tellement. A la limite, les traductions entre elles, quand je faisais ma thèse sur l'histoire des traductions du Cantique des cantiques. Comparaison des traductions entre elles,

et comparaison des traductions et de leurs originaux. Mais là n'était pas le but de l'étude, et la comparaison n'était du reste même pas une méthode, du moins pas une méthode frontale. Le jeu des sept différences n'était pas le but de cette recherche. La réunion dans un même corpus traversé par des portes d'entrées analytiques variées entraînait, certes, la comparaison, la juxtaposition, mais l'objectif était celui d'élaborer les moyens conceptuels et méthodologiques pour une histoire des traductions d'un même texte. » Claire Placial

Du reste la littérature comparée pâtit sans doute de son épithète, et du présupposé que c'est la recherche des communautés et des différences au sein d'un corpus qui fonde l'intérêt et la cohérence de la discipline.

Jean-Yves Masson disant que la littérature *générale* et comparée est à la littérature ce que la médecine générale est à la médecine. Pas de spécialisation *a priori*, ni sur une période donnée – même s'il y a évidemment des spécialistes de telle ou telle époque : la diachronie y reste tout de même fréquente. Pas de spécialisation, *a fortiori*, sur une ère linguistique donnée.

Dans le fond s'il y a une unité de base à la littérature comparée, ce n'est pas tant dans la comparaison que dans la nécessaire hétérogénéité des objets d'étude, et dans le fait que l'objet n'est pas la littérature française, mais la littérature mondiale.

D'où, la place capitale et spécifique de la traduction dans la littérature comparée en tant que discipline universitaire. La recherche, mais surtout l'enseignement comparatiste ne pourraient se faire sans l'existence des traductions. Raison pratique. Mais la traduction, et les études de traduction, proposent en outre des portes d'entrées théoriques et réflexives sur l'étude des textes littéraires, et l'historicité des études littéraires. Les études de traduction ont leur place

dans le champ comparatiste, du moins qu'il n'y a pas que le champ linguistique à pouvoir les accueillir. Au contraire, elles relèvent de l'intérêt majeur de la discipline : l'articulation d'une perspective historique et théorique, permettant de soulever, notamment, une théorie de la lecture.

### **La littérature comparée a besoin des traductions**

La littérature comparée ne pourrait exister comme discipline d'enseignement sans les traductions. Cela n'est pas sans poser problème et causer quelque méfiance. *Traduttore, traditore* : la traduction se voit toujours reprocher de ne pas être l'original, on la soupçonne, et de façon souvent assez indistincte, de trahir, d'infidélité, bref, elle n'a pas la conscience tranquille et sa vertu est sujette à caution. Peut-on se fier, pour l'analyse littéraire, à des textes traduits ? Peut-on étudier des textes poétiques en traduction ?

Il y a une nécessité pratique fondamentale. Il faut se fier à des textes traduits, étudier des textes poétiques en traduction, parce qu'on n'a pas le choix. Sinon, c'est se priver, priver les étudiants, de l'étude de Shakespeare, d'Homère, de Leopardi, de Goethe, etc. Or la littérature comparée est le lieu d'une ouverture à la littérature mondiale, et la traduction, quels que puissent être par ailleurs les soupçons qui pèsent sur elle, reste le vecteur essentiel pour la lecture des textes étrangers – qu'on aborde du reste Shakespeare ou les sciences humaines, et il est à noter que la traduction est bien moins soupçonnée quand elle touche aux sciences humaines, aux domaines pratiques, qu'à la littérature et la poésie.

Peut-on se fier, pour l'analyse littéraire, à des textes traduits ?

Il est évident que l'on ne fera pas la même analyse stylistique d'un texte traduit et d'un texte original. Sauf à recourir à une édition bilingue et à maîtriser suffisamment la langue de départ, on ne peut raisonnablement élaborer de réflexion sur les effets de son du texte français s'il est issu d'une traduction. Il n'en reste pas moins que la traduction, en principe, n'intervient sur le texte que de façon très minime. On déplore perpétuellement la traduction comme travail du renoncement, de la perte, de l'impossible adéquation au texte de départ, et de fait, il n'y a que le Quichotte de Pierre Ménard pour correspondre strictement au texte source. Pour autant, on néglige trop de rappeler ce en quoi la traduction est identique au texte source.. Soit la traduction de *Timon d'Athènes* :

– le genre littéraire est identique

- la construction en actes et scènes est identique
- la répartition des répliques entre les personnages est identique
- l'action est identique
- si le nombre des mots n'est pas strictement le même, du moins les proportions sont très similaires
- on peut supposer que la tonalité est identique, que le traducteur aura su rendre la nuance qui sépare un passage comique d'un passage élégiaque.

Pour reprendre les catégories de la rhétorique classique, il n'y a guère que sur l'« élocution », sur le choix des mots, que la traduction diffère de l'original : l'invention (choix du sujet), la disposition (organisation du discours), voire l'action (la prononciation du discours, à laquelle on peut songer notamment pour les textes de théâtre) et la mémoire (si l'on considère que le traducteur doit, refaisant le chemin de l'auteur dans le texte, en rendant compte exhaustivement) sont semblables.

Peut-on étudier des textes poétiques en traduction ?

La possibilité de l'étude des textes poétiques en traduction se pose sans doute avec plus de force que celle des textes romanesques et théâtraux. De fait, les textes écrits dans des formes fixes inconnues de la tradition littéraire de la langue source posent des problèmes spécifiques. Comment traduire le pentamètre iambique, l'hexamètre dactylique ? Il va de soi que l'on ne produira pas en français de pentamètres iambiques en traduisant Shakespeare, ni d'hexamètres dactyliques en traduisant Homère. Quant aux rimes, assonances, etc., la traduction se heurte rapidement au conflit entre traduction la plus exacte possible des mots et la reproduction des effets sonores.

D'où le « mythe » selon Eugene Chen Eoyang, que « seul un poète peut traduire la poésie », et cette conception selon laquelle une traduction n'est traduction que si elle reproduit la musique du texte de départ.

Et de fait la traduction de la poésie entraîne des choix linguistiques et stylistiques majeurs, qui affectent la lecture du texte dans son ensemble. La reconnaissance de la forme du texte de départ est compromise. Nerval traduisait Heine en prose ; on traduit souvent en vers libres ce

qui est en vers réguliers et rimés. L'adéquation de la traduction au texte de départ est impossible pour la poésie sans doute davantage que pour le roman.

Quoi qu'il en soit, déclarer impossible l'étude de la poésie en traduction, c'est réduire la poésie à un jeu de contraintes formelles et d'effets sonores. Comme si la poésie n'était pas également contenue, comme si rien ne subsistait du texte de départ dans la traduction qui soit suffisamment tangible pour fonder un discours littéraire.

Ce qui en revanche est évident, c'est la médiation de la traduction. Dans le cas de la poésie plus qu'ailleurs, les choix du traducteur, s'ils ne métamorphosent pas intégralement le(s) sens du texte, engagent une lecture stylistique, générique. Plus qu'ailleurs, on ne peut prendre la traduction pour une copie de l'original. Traduire la poésie est impossible si par « traduire » on entend répliquer à l'identique. Dans le cas d'un corpus comparatiste poétique, il est donc nécessaire plus d'ailleurs de donner la traduction pour ce qu'elle est : non *la* traduction absolue, mais *une* traduction parmi plusieurs possibles, voire plusieurs existantes.

### **Le recours aux traductions, levier d'une théorie de la lecture**

Le cas de la poésie étudiée en traduction semble ainsi particulièrement efficient pour construire une théorie de la lecture, ou du moins pour rendre perceptible le fait qu'une traduction est *une* lecture.

C'est là, la condition primordiale pour une étude littéraire des textes traduits. Si l'on reste figé sur les inadéquations de la traduction à son original, parce que c'est l'original seul que l'on souhaite lire, alors la traduction est un obstacle à l'étude littéraire. Si au contraire on postule la médiation de la traduction, et le double statut auctorial du texte étudié, issu de l'écriture de l'œuvre par l'auteur puis de la réécriture exhaustive dans la langue seconde par le traducteur, la lecture en traduction n'est pas une lecture diminuée, mais une lecture augmentée.

Quoi qu'il en soit, il demeure qu'une forme de pacte de lecture spécifique s'applique à la traduction (et il est dommage que les théoriciens de la lecture ne se penchent pas davantage que cela sur la question de la traduction, dans la mesure où d'une part, une bonne part des lectures se fait en traduction, et où d'autre part, les lecteurs sont souvent très conscients de lire une traduction qu'ils mettent en doute si le texte lu ne les satisfait pas). Vous ne lisez pas Shakespeare. Vous ne lisez pas Homère. Vous ne lisez pas la Bible. Vous lisez des traductions de Shakespeare, des traductions d'Homère, des traductions de la Bible, dues à André



Markowicz / Frédéric Boyer / François Victor Hugo / Anne Dacier / Philippe Jaccottet (le lien provient du blog Skyrock d'une jeune lectrice parfaitement consciente de lire une traduction et non une copie conforme de l'original) / Jean-Louis Backès / Louis Segond / Henri Meschonnic, etc. (Avec dans ces cas, le problème supplémentaire de l'existence des textes originaux, qui sont largement reconstruits, et procèdent d'un travail d'édition qui est, lui, aussi, une importance médiation. Travailler sur les traductions, et traduire, dans la mesure où se pose la question de l'établissement du texte source, rend également cette médiation particulièrement sensible.)

Cette médiation du traducteur procède d'un sujet, est subjective sans être arbitraire. La confrontation de plusieurs traductions rend ce fait particulièrement sensible.

De fait, l'approche des littératures étrangères, au sein de la littérature comparée, par la lecture des traductions s'enrichit considérablement de la confrontation de plusieurs traductions

La comparaison de plusieurs traductions d'un même texte rend sensible la variété des choix possibles. Pour la traduction de poésies, on peut notamment constater l'éventail des solutions formelles (prose, vers libres, vers réguliers pour Homère par exemple), et les difficultés de chacune.

Mais également, si chaque traduction tend à proposer une lecture, stylistique du moins, du texte source, la multiplication des lectures que suggère la confrontation des traductions, permet de mettre au jour la richesse des potentialités du texte de départ. Celui-ci s'en trouve enrichi dans la mesure où sa diversité, sa richesse de sens est démontrée par la variété de ses lectures, et suggère la possibilité de nouvelles lectures encore inconnues.

Avec, si ces traductions sont choisies en diachronie, l'intérêt supplémentaire de faire émerger l'historicité relative de ces lectures, et de renforcer la conscience de la nature relative des traductions. La traduction des contes de Hoffmann par Loève-Veimars est caractéristique d'une certaine esthétique romantique ; le traducteur remanie le texte, en accentue l'aspect fantastique, gomme les strates narratives complexes du récit de Hoffmann. Le fait que cette traduction ne soit pas exacte légitime les nouvelles traductions, que l'on préférera si l'on souhaite lire Hoffmann tel qu'il a écrit, mais la traduction de Loève-Veimars nous permet de lire Hoffmann tel qu'il a été lu à son époque en France.

## **Place des études de traduction dans le champ comparatiste**

Le recours de la littérature comparée comme discipline d'enseignement, aux traductions afin de pouvoir aborder la littérature mondiale, légitime la place des études de traduction dans le champ de la discipline. Les études de traductions permettent ainsi ce recul réflexif qui permet au comparatiste d'être conscient des enjeux, des limites mais surtout des possibilités de l'étude littéraire des textes traduits.

Cette approche réflexive enrichit l'enseignement de la littérature comparée. Plusieurs universités ont introduit en cours de licence de lettres modernes les études de traduction, et les comparatistes se chargent de cet enseignement. À Paris Sorbonne, le cours se fait en partant d'une des œuvres au programme de tronc commun, au choix de l'étudiant qui s'inscrit dans une langue qu'il maîtrise. À Nice, le cours s'intitule « lire dans l'original » : indépendant des programmes de littérature comparée, il a pour but d'introduire à la lecture en langue originale, les traductions étant étudiées de façon plus périphérique, en fonction du niveau des étudiants dans la langue envisagée, qu'ils ne maîtrisent pas nécessairement. La confrontation de plusieurs traductions, quand il y en a, est possible. Le principal intérêt de ces cours, quelle que soit la formule choisie, est de sensibiliser les étudiants d'une part à la façon dont la traduction est un médiateur, fiable la plupart du temps, entre l'original et ses lecteurs étrangers. Et secondairement, de leur montrer comment les théories et les principes de la traduction ont varié dans le temps, comment ce qui va de soi pour eux (tout traduire, ne rien ajouter ni retrancher) n'est pas un absolu. Egalement, en germe est une interrogation sur les représentations que les traducteurs se font de la langue française (et les enseignants, les écrivains, et ceux qui en général ont à faire avec la langue) : le fait de traduire comme si le texte avait été écrit directement en français, qui est ce qu'on entend souvent en cours de version, est lui-aussi relatif.

Par ailleurs, l'analyse des traductions, l'explicitation des choix effectués par les traducteurs, notamment dans le cas de la traduction des textes poétiques, suppose en creux une interrogation de nature stylistique – dans le cas des textes poétiques, sur ce qui fonde la poésie : une forme fixe ? Un recours spécifique à la langue, aux images, aux associations d'idées et de sons ? L'analyse de traduction se trouve au plus près de la langue des écrivains, elle oblige, par le biais du texte second, un retour réflexif sur le texte premier, sur ses spécificités, sur ce qui en lui fait obstacle, obscurités sémantiques, constructions elliptiques,

qui sont en général les portes d'entrées les plus fascinantes vers une compréhension fine du texte.

C'est pour ces raisons qui relèvent de l'histoire des représentations et de la philosophie du langage, comme de la stylistique, que les études de traduction, par définition interdisciplinaires, trouvent leur place au sein de la littérature comparée, entre autres. Qu'en tout cas elles ne sauraient se réduire à une perspective linguistique. La traduction des textes littéraires est une pratique d'ordre littéraire, qui soulève des questions littéraires, plus que linguistiques. Quand on traduit Shakespeare, on ne traduit pas « l'anglais », on traduit un système stylistique, idéologique, poétique, qui est propre à Shakespeare.

Et comparatistes, les études de traduction le sont, quand bien même elles se penchent vers un corpus traduit en une seule langue (les traductions de Shakespeare en français, mettons), dans la mesure où par définition elles supposent une analyse de la rencontre entre deux langues, et plus que deux langues, de sujet, l'auteur et le traducteur. Comparaison qui est une confrontation, un frottement, un jeu de miroir, une réflexion.

## Travaux dirigés

COMME IL VOUS PLAIRA.

m'interdit la place d'un frère, et autant qu'il est en lui, mine ma gentilhommérie par mon éducation. Voilà ce qui m'afflige, Adam. Mais l'âme de mon père, que je crois sentir en moi, commence à se mutiner contre cette servitude : je ne veux pas l'endurer plus longtemps, quoique je ne connaisse pas encore de remède sensé pour m'en délivrer.

*Entre OLIVIER.*

**ADAM.**

Voilà, mon maître, votre frère, qui vient.

**ORLANDO.**

Tiens-toi à l'écart, Adam, et tu entendras comme il va me secouer.

**OLIVIER, à Orlando.**

Eh bien, monsieur, que faites-vous ici ?

**ORLANDO.**

Rien. On ne m'a pas appris à faire quelque chose.

**OLIVIER.**

Que dégradez-vous alors, monsieur ?

**ORLANDO.**

Ma foi, monsieur, je vous aide à dégrader par la fainéantise ce que Dieu a fait, votre pauvre et indigne frère.

**OLIVIER.**

Ma foi, monsieur, occupez-vous mieux et allez au diable.

**ORLANDO.**

Suis-je fait pour garder vos porcs et manger des glands avec eux ? Quel patrimoine d'enfant prodigue ai-je dépensé pour être réduit à une telle détresse ?

**OLIVIER.**

Savez-vous où vous êtes, monsieur ?

**ORLANDO.**

Oh ! oui, monsieur, ici, très-bien ; dans votre verger.

Shakespearetraduction de Victor Hugo

|                                    |
|------------------------------------|
| <b>Références bibliographiques</b> |
|------------------------------------|

- **Clara Auvray-Assayas, Christian Berner, Barbara Cassin, André Paul, Irène Rosier-Catach**, « Traduire » in *Vocabulaire européen des Philosophies, dictionnaire des intraduisibles*, Seuil/Le Robert, 2004.
- « Traduction et mondialisation » in *Hermès* n° 49, 2007.
- **Pierre Daviault**, *Langage et traduction*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1962.  
En tête du titre: "Bureau fédéral de la traduction, Secrétariat d'état, Ottawa".  
Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996 .
- **William Olivier Desmond**, *Paroles de traducteur, de la traduction comme activité jubilatoire*, Peeters, Louvain, 2005

**Objectif : savoir comment adapter une œuvre littéraire en production cinématographique, et quels sont les éléments de comparaison entre les deux.**

Le cinéma et la littérature ont, depuis longtemps, conclu un pacte de mutualité : dès le début du siècle, en fait dès l'instant qu'une œuvre littéraire était portée à l'écran, le mariage était consommé, nombre d'œuvres conquièrent de vastes publics que les livres ne rejoignaient pas ; les trouvailles des cinéastes suggérèrent des approches nouvelles dans l'art de raconter et, enfin, sous l'impulsion du cinéma, d'innombrables spectateurs développèrent le goût de la lecture. Mais ces constats conduisent à en dresser un autre : si le cinéma a, par sa seule magie, permis à tant de gens de s'initier à la littérature, il est certainement possible d'en tirer avantage quand il s'agit, de s'intéresser à la littérature. Puisque justement il s'agit de lire, c'est-à-dire de déchiffrer des sens, de saisir les rapports entre les contenus explicites ou implicites : émotionnels, sociaux, idéologiques...) et les formes dans lesquelles ils s'incarnent (style, structure, langage...) ; compte tenu aussi que le film offre à cet égard des caractéristiques assez semblables à celles du livre, présente des exigences analogues, le cinéma permet de se rompre à des stratégies de lecture et d'analyse généralement plus difficiles à intégrer quand on se mesure d'emblée aux difficultés de l'œuvre littéraire. La raison est simple et éminemment pédagogique : quel que soit l'apprentissage à réaliser, il vaut mieux partir du connu pour aller vers l'inconnu. Or, si la littérature est bien souvent étrangère au public (donc occasion d'incertitude, de méfiance, voire d'hostilité), le cinéma lui est familier. C'est donc au développement et au transfert de leurs compétences en tant que « lecteurs de films » qu'il est possible de les convier. Un film se lit tout autant qu'un livre, son visionnement appelle à des interactions et débouche sur une interprétation. Amener les gens à prendre conscience des mécanismes qui régissent les rapports qu'ils entretiennent avec tel ou tel film favorise généralement une prise de conscience analogue au niveau de la lecture littéraire.

La lecture des œuvres narratives s'améliore nettement quand on apprend à utiliser les ressources du langage cinématographique, à transposer en une espèce de « film intérieur » les indications que leur fournit le texte. La lecture devient ainsi plus vivante, donc plus riche, davantage porteuse de signes et génératrice de réactions. Tout « projet d'adaptation » d'un roman ou d'une nouvelle, ne fut-il destiné qu'à la stricte intimité de l'imaginaire individuel, conduit à une observation plus rigoureuse du texte.

L'étude comparative d'un roman et de son adaptation cinématographique favorise une bien meilleure compréhension de l'œuvre choisie, dont le contenu peut être rapporté à deux esthétiques différentes mais interdépendantes et complémentaires.

Le cinéma n'est pas un genre en soi, mais un langage dans lequel il est possible de retrouver des équivalents de tous les genres littéraires, dont les caractéristiques apparaissent d'autant mieux aux étudiants qu'on les leur fait remarquer tant sur pellicule que sur papier. On sait, par exemple, combien il peut s'avérer difficile de donner à sentir et à comprendre en quoi consistent l'expérience poétique et ses manifestations dans l'œuvre des grands poètes ; or, bien que peu de films puissent être qualifiés d'authentiques poèmes, le recours à l'un de ceux-ci permet, en illustrant visuellement les caractéristiques de l'expression poétique, d'en mieux faire apercevoir la nature et les processus ; permet, en la montrant sous une forme perçue comme plus concrète, une espèce d'appropriation à une matière souvent jugée d'emblée trop abstraite, rébarbative. Certaines œuvres s'avèrent difficiles d'accès, pas nécessairement en raison d'une écriture particulièrement compliquée ou exigeante, mais parce que issues d'une époque lointaine dont on ne sait que très peu ou d'une culture étrangère dont on ignore tout, les références indispensables à une pleine compréhension leur font défaut. Le film, documentaire ou de fiction, vient combler cette lacune rapidement et agréablement, en partie tout au moins.

Il est souvent intéressant et productif d'étudier en parallèle deux ou plusieurs œuvres exploitant une même problématique : la démultiplication des points de vue favorise en effet une perception beaucoup plus riche et une meilleure objectivation. Somme toute, et bien que le cinéma ait donné un nombre considérable d'œuvres de grande qualité qui valent d'être étudiées pour elles-mêmes, il est avantageux d'y recourir dans un cours de littérature parce que le film peut servir d'illustration de ce que l'on espère communiquer, faire comprendre. Sa fonction est donc celle d'un précieux adjuvant, qui permet en outre de varier les approches pédagogiques à l'intérieur d'une même démarche. Cependant, il n'est possible d'en tirer parti que sous certaines conditions: aux mots et aux phrases du récit écrit.

## Travaux dirigés

L'adaptation des œuvres littéraires au cinéma date des débuts du cinéma. Georges Méliès et les frères Lumière, dans leur film *Le Voyage dans la lune*, ont en effet adapté le roman de Jules Verne *De la Terre à la lune* en 1902.

Le cinéma muet s'est abondamment servi des œuvres de William Shakespeare. Aujourd'hui, l'exercice est courant et l'on trouve beaucoup d'adaptations d'œuvres littéraires (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, adapté à 5 reprises pour le cinéma), de bandes dessinées (*Persépolis* de Marjane Satrapi, adaptée en film d'animation par elle-même), de biographies ou autobiographies (*Le Second Souffle* de Philippe Pozzo di Borgo, adapté au cinéma en 2012 par Éric Tolédano et rebaptisé *Intouchables*).

Ces deux langages artistiques sont différents ; adapter ce n'est pas seulement réécrire, c'est transposer, sans le trahir, un texte écrit tout en respectant les spécificités de l'écriture cinématographique.

### 1. Les étapes de fabrication d'un film

- Le synopsis : c'est le résumé écrit du film. Il répond aux questions « Qui ? » (Les personnages), « Quoi ? » (L'histoire), « Où ? » (Les lieux), « Quand ? » (L'époque), « Comment ? » (ambiance, ton).
- Ce synopsis est ensuite détaillé et dialogué pour devenir un scénario. Il décrit toutes les actions, la manière de les amener.
- Le scénariste intervient alors et transcrit le scénario sous forme de dessins ou de photos représentant les plans successifs du film. C'est le story-board qui permet de visualiser le découpage et de prévoir les séquences. Il fournit des indications pour le montage.
- Pour l'adaptation d'une œuvre littéraire, le travail est légèrement différent : le scénariste opère un travail de sélection dans l'œuvre originale. Il oriente son choix selon ce qu'il veut montrer, laissant une part plus ou moins importante à son interprétation. Il peut donc transformer, ajouter ou supprimer des éléments. C'est lui qui transforme l'écrit en images. Par exemple, le « je » de la narration du roman peut devenir une voix off dans le film. De la



musique peut également être ajoutée au film tandis que des passages dialogués peuvent être modifiés ou supprimés.

## 2. L'organisation des éléments d'un film

Un roman est un récit complexe et son adaptation demande souvent des aménagements ; c'est le scénario qui fixe le découpage en séquences, elles-mêmes découpées en plans, aussi appelés prises de vue.

Au début de chaque séquence déterminée en fonction des indications spatio-temporelles, on indique également avec précision les décors qui ont été retenus, les costumes qu'il faut créer, les moments de la journée qui serviront pour les prises de vue, l'éclairage qui a été choisi. Pour chaque plan sont notés les effets sonores, les dialogues, le cadrage, les mouvements de caméra.

## 3. La construction du récit cinématographique

- Les séquences, une fois filmées, sont triées et ordonnées pour constituer un récit cohérent, conforme au scénario.

- En fixant la durée et l'ordre des plans, le rythme est créé.

- Comme dans le récit écrit, le film propose une chronologie précise.

- Quatre types de montage peuvent être utilisés :

- un montage chronologique, où l'action suit un déroulement linéaire ;

- un montage alterné, où plusieurs actions se déroulent en même temps dans des lieux différents ;

- un montage par retour en arrière ou flash-back, où l'action est interrompue par des images du passé ;

- un montage symbolique, où un plan est suivi d'un autre plan qui entretient avec lui un rapport métaphorique.

## 4. Savoir comparer une œuvre et son adaptation

Quelques questions à se poser pour comparer une œuvre écrite et une œuvre cinématographique

- Le film respecte-t-il le genre de l'œuvre ? (roman, autobiographie, mémoires, journal...)

- Qui est le narrateur du livre, du film ?

- Le film suit-il la chronologie ?

- Les lieux, l'époque sont-ils respectés ?

- Les personnages sont-ils les mêmes, correspondent-ils à ceux du livre (sentiments, attitudes, apparence physique, etc.) ?

#### 5. Une sélection de récits portés à l'écran

- *Un secret*, de Philippe Grimbert, par le réalisateur Claude Miller (2007) ;
- *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, de Dai Sijie, réalisé par lui-même (2001) ;
- *Entre les murs*, de François Bégaudeau, adapté par Laurent Cantet (2008) ;
- *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, de Éric-Emmanuel Schmitt, par François Dupeyron (2002) ;
- *Le Gône du Chaâba*, d'Azouz Bégag, par Christophe Ruggia (1997) ;
- *Roméo et Juliette*, de William Shakespeare, adapté en *Roméo + Juliette* par Baz Luhrmann (1996).

#### L'essentiel

Depuis l'avènement du cinéma au début du 20<sup>e</sup> siècle, de nombreuses œuvres littéraires ont été portées à l'écran pour le cinéma ou la télévision. Pour certaines, elles l'ont même été plusieurs fois ; c'est le cas de l'une des œuvres les plus célèbres de Shakespeare, *Roméo et Juliette*. Chaque nouvelle création cinématographique à partir de l'œuvre l'écrite nécessite un travail de lecture, d'interprétation et de transcription dans un langage qui lui est propre. Dans un film, les images montrent immédiatement au spectateur les gestes, les émotions et les attitudes des personnages ; en proposant une perception globale (vue, ouïe), elles se substituent

#### Références bibliographiques

**Cléder, Jean** *Entre littérature et cinéma : Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2012

**Sabouraud, Frédéric** *L'adaptation*, Cahiers du Cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2006

**Sanders, Julie**, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, 2006

**Vanoye, Francis** *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2011

**Objectif : connaître l'importance du thème de la folie dans les différentes littératures.**

La folie a de tout temps été un sujet abordé en littérature. Depuis l'Antiquité, puis au fil des siècles, ce thème a en effet été traité de diverses manières.

En effet, le sujet est loin d'être dépourvu d'intérêt puisque dans l'Antiquité déjà, des textes, notamment mythologiques, traitaient de troubles que l'on peut associer à la folie. La folie d'Héraclès qui le pousse à tuer sa femme et ses enfants, de même que celle de Médée, d'Œdipe ou de Pasiphaé, pour ne citer que les plus célèbres, en sont des exemples. On peut remarquer que ces actes « fous » sont la plupart du temps provoqués par une situation extrême dans laquelle le personnage est retransmis et qu'un motif particulier le pousse à agir de la sorte.

Selon les époques, la folie est considérée de manières diverses. Dès le XVII<sup>e</sup>, on y rattache la notion de danger mais c'est seulement au XVIII<sup>e</sup> que celle-ci est considérée comme une maladie. Avant cela, les personnes atteintes de démence étaient en effet traitées de la même manière que les repris de justice et mises en prison. Dès le XIX<sup>e</sup> s., on accorde des traitements médicaux aux patients présentant des symptômes de démence, les premiers asiles ayant vu le jour. Différents degrés sont distingués à l'intérieur même de la maladie, ce qui permet de prodiguer des soins plus efficaces. D'autre part, il est plus facile d'aborder le thème de la folie d'un point de vue artistique durant ce siècle, car celle-ci est associée à l'idée de génie. Un renversement important se produit donc dans la considération de ce trouble, qui autrefois était une réalité sociale que l'on essayait de masquer.

C'est la raison pour laquelle plusieurs auteurs se sont illustrés dans l'expression de la folie à travers l'écriture à cette époque. Certains étaient véritablement fous, d'autres provoquaient de manière volontaire par la prise de drogues un dérèglement de leurs sens, dans le but d'émettre une analyse de ce qu'ils ressentaient et de faire part de leurs impressions par écrit. Notamment deux auteurs s'illustrent dans ce domaine au XIX<sup>e</sup> s. Il s'agit de Gérard de Nerval et de Guy de Maupassant.

Gérard de Nerval était lui-même atteint de troubles mentaux. Son état lui aurait permis d'accéder à la source même de la poésie, d'atteindre une dimension nouvelle, un monde invisible qui se détache de la réalité. Cette notion apparaît largement dans son texte « Aurélia

», dans lequel il exprime de manière symbolique par une quête orphique, la descente aux Enfers de l'âme, de la folie. Le narrateur est en effet en quête d'une femme perdue, Aurélia, causant le dérèglement de son esprit qui se dédouble. Après un long cheminement, le narrateur retrouvera une forme d'unification de son esprit, ce qui le conduit à un état de guérison sur laquelle s'achève le récit mais qui n'est que relative, puisque Nerval connaîtra d'autres crises de démence par la suite.

Ce récit est particulièrement intéressant du fait qu'il présente habilement les aspects liés à l'écriture du texte « fou », au point de perdre le lecteur. L'hermétisme lié à une expérience non-partagée par ce dernier mais aussi l'abondance de discours qui s'emportent et le manque de repères spatio-temporels en sont représentatifs. Le manque d'indications dans l'alternance des passages dans lesquels le narrateur analyse de manière lucide son état, vit une crise de folie ou a conscience d'en vivre une rend également la lecture assez complexe. Cependant, l'intérêt principal repose justement sur ces expériences fascinantes que vit le narrateur, qui tente de les transmettre à travers de riches images, donnant finalement à la déraison un aspect séduisant regretté quelque peu une fois la guérison atteinte.

Le texte de Maupassant « Le Horla » exprime d'une manière un peu différente le sentiment de folie, bien que l'on retrouve, comme chez Nerval, un discours démantelé et pléthorique dans les moments qui relatent les crises. Le récit se présente sous la forme d'un journal intime dans lequel le narrateur fait part de ses angoisses. En effet, celui-ci ressent la présence d'un être invisible à ses côtés ayant un pouvoir grandissant sur lui et dont il cherche à se libérer. « Le Horla » offre deux niveaux de lectures possibles : un premier degré fantastique qui accepte la présence d'esprits ; un deuxième degré qui se rattache à l'idée que le narrateur est fou et est victime d'hallucinations qu'il tente d'expliquer de manière rationnelle sur la base de visions, d'expériences concrètes et d'une argumentation logique.

Ce type de texte présente une réflexion très enrichissante sur une réalité parfois peu considérée dans notre société et permet au lecteur de comprendre un peu mieux l'état de trouble dans lequel se trouve une personne atteinte de démence, ce qui constitue en soi une expérience fascinante.

## **Travaux dirigés**

### **El Desdichado**

*Gérard de Nerval*

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé,  
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie :  
Ma seule Etoile est morte, – et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé,  
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,  
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,  
Et la treille où le Pampre à la Rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?  
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;  
J’ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron :  
Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée  
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Gérard de Nerval

### **Texte 2**

Je le tuerai. Je l’ai vu ! Je me suis assis hier soir, à ma table ; et je fis semblant d’écrire avec une grande attention. Je savais bien qu’il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir ? [...]

En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes ; à droite, ma cheminée ; à gauche ma porte fermée avec soin, après l’avoir laissée longtemps ouverte, afin de l’attirer ; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui me servait chaque jour pour me raser, pour m’habiller, et où j’avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant.

Donc je faisais semblant d’écrire, pour le tromper, car il m’épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu’il lisait par-dessus mon épaule, qu’il était là, frôlant mon oreille. Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ? on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace ! Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n’était pas dedans... et j’étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n’osais plus avancer, je n’osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu’il était là, mais qu’il m’échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. Comme j’eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m’apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d’eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C’était comme la fin d’une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s’éclaircissant peu à

peu.

Je pus enfin me distinguer complètement, ainsi que je le fais chaque jour en me regardant.  
Je l'avais vu ! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner.

### Extrait de « la Horla » de Guy de Maupassant

#### Références bibliographiques

- **Charles Nodier**, *Bibliographie des fous, de quelques livres excentriques*, dans *Bulletin du bibliophile*, Paris, Techener, novembre 1835, n<sup>os</sup> 21 et 23.
- **Charles Richard**, *Bibliographie des fous*, dans *Revue de Rouen*, décembre 1835
- **Octave Delepierre**, *Histoire littéraire des fous*, Londres, Trübner & Co., 1860.
- **Philomneste Junior**, *Les Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles : Gay et Doucé, 1880; réédition en 2006 aux éditions du Sandre.
- **Raymond Queneau**, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1938. Réédition coll. « L'Imaginaire », n<sup>o</sup> 303
- **Raymond Queneau**, *Aux Confins des Ténèbres, les fous littéraires*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002.
- *Hétéroclites et fous littéraires*, numéro spécial de la revue *Bizarre*, Paris, J.-J. Pauvert, 1955.
- **André Blavier**, *Les Fous littéraires*, Paris, Henri Veyrier, coll. « Le rappel au désordre », 1982, (réédition aux Éditions des Cendres, en 2001).
- **Marc Décimo** et Tanka G. Tremblay, *Le texte à l'épreuve de la folie et de la littérature*, Dijon, Les presses du réel, collection Les hétéroclites.