

Michael Bernsen - Michael White (Éd.)

Écrire l'histoire de la littérature européenne



Actes du colloque international de
St Andrews le 4 et le 5 juin 2024

Réseau international de recherche des universités

Sorbonne-Université – Bonn

Sofia – St Andrews – Toulouse



Florence – Salamanque

Varsovie – Fribourg – Zagreb

Écrire l'histoire de la littérature européenne

**Actes du colloque international de
St Andrews le 4 et 5 juin 2024**

Édité par Michael Bernsen et Michael White

Rédaction : Michael Bernsen, Michael White

© 2025 Bonn, Cultures européennes – identité européenne

Ce livre est disponible sur les pages :

<https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/de/publikationen>

<https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>

Images : Wikimedia Commons

Table des matières

Michael White (St Andrews)

Préface — 1

Michael Bernsen (Bonn)

Comment peut-on écrire une histoire de la littérature européenne ? — 7

Elena Dineva (Sofia)

Eugène Demolder ou comment écrire la littérature belge de langue française au prisme de la peinture — 14

Michela Landi (Florence)

« Les Alpes s'étaient abaissées pour toujours ».
Regards sur une littérature française en Italie — 28

Zofia Litwinowicz-Krutnik (Gdańsk/Varsovie)

Comment écrire l'histoire de la littérature européenne ?
Sur les poncifs, oublis et interdits littéraires du XXe siècle — 44

Julien Roumette (Toulouse)

L'histoire littéraire européenne : la bonne échelle pour les littératures de l'exil
(quelques exemples en France au XXe siècle) — 54

Leon Schött (Mainz/Bonn)

L'absence du poème en prose, l'absence dans le poème en prose
Trois études de cas européens et contemporains — 62

Maja Zorica Vukušić (Zagreb)

Écrire l'histoire de la littérature européenne

Les histoires littéraires et les traditions : les transferts à la fois manqués et réussis ? — **80**

Michael Wetzel (Bonn)

Jules et Jim

Franz Hessel et Henri-Pierre Roché comme avant-garde intereuropéenne d'une littérature de la flânerie — **94**

Miryana Yanakieva (Sofia/Strasbourg)

L'Européanisation des littératures écrites en langues mineures : un concept problématique — 101

Marie Mossé / Marthe Segrestin (Paris)

Une histoire globale de la littérature européenne vue du Nord — 110

Margarita Serafimova (Sofia)

À propos de la distance – la littérature européenne vue de près et de loin— 142

Préface

I

La composition détaillée des histoires littéraires nationales du XIXe siècle fut précédée, du moins pour les critiques allemands, par la question du canon : le constat que les Anglais possédaient un canon moderne – Spenser, Shakespeare, Milton – alors que les Allemands n'en avaient pas. Pour le réseau de recherche « Culture européenne, identité européenne », une structure comparable s'est dessinée : à travers une série d'ateliers et de conférences, le réseau est passé de la discussion du canon et de canonicité (Bonn), à un canon d'intellectuels (Varsovie), pour se tourner vers les révolutions (Toulouse). Compte tenu de cette évolution, aussi imprévue et organique fût-elle, il était logique que nous nous intéressions à la réflexion sur l'histoire littéraire en tant que concept et modèle. En 2025, lors d'une conférence coorganisée par les universités de St Andrews et de Bonn, des chercheurs se sont donc réunis à St Andrews pour examiner la question de l'historiographie littéraire de l'Europe. On présente ici une sélection de ces contributions.

Le besoin de traitements synthétiques de la littérature au-delà des frontières nationales et linguistiques existe bien entendu depuis longtemps. Déjà dans les années 1940, l'Autrichien René Wellek et l'Américain Austin Warren constatèrent que « l'histoire littéraire à l'échelle supranationale devrait être réécrite », notant que « les grands mouvements et styles littéraires de l'Europe moderne (la Renaissance, le baroque, le néoclassicisme, le romantisme, le réalisme, le symbolisme) dépassent largement les frontières d'une seule nation. »¹ La prépondérance de l'histoire littéraire nationale marqua, estimaient-ils, un abandon des visions comparatives antérieures (les Schlegel, Sismondi, Hallam) et fut le résultat d'une combinaison malheureuse : une spécialisation philologique croissante, un nationalisme grandissant, une tradition romantique du nationalisme fondée sur la culture linguistique, et l'institutionnalisation de l'histoire littéraire et de la littérature en tant que disciplines universitaires.² Et pourtant, pendant que Wellek et Warren, tournés vers le XIXe siècle, se plaignaient d'une perte déplorable, ce sont les travaux des chercheurs de leur propre époque qui sont devenus les classiques de l'histoire littéraire européenne : Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach.

De nos jours, si les histoires de l'Europe abondent, les présentations du patrimoine littéraire européen dans son évolution et ses formes les plus significatives restent relativement rares. Au contraire, dans les analyses littéraires, l'« Europe » tend à apparaître et à remplir différentes fonctions. L'Europe est peut-être le plus souvent invoquée comme « toile de fond » sur laquelle s'appuient les études nationales, de manière explicite ou implicite. C'est le cas d'études aussi variées que *A Sonnet from Carthage : Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*³ ou *Theodor Fontane and the European Context*⁴. Il convient toutefois de noter que dans ces cas, l'« Europe » n'est pas seulement invoquée à des fins explicatives, mais aussi, de manière subtile, comme une forme d'évaluation : l'argument étant que l'auteur ou le texte en question dépasse les limites de ce qui peut être expliqué au niveau national et contribue aux pratiques européennes. Tandis qu'au niveau national, le patrimoine littéraire européen fait l'objet d'études historiques approfondies – comme

1 René Wellek/Austin Warren : *Theory of Literature* [1942]. Harmondsworth: Penguin 1963, pp. 50s..

2 Ibid.

3 Richard Helgerson: *A Sonnet from Carthage : Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia : University of Philadelphia Press 2007.

4 Helen Chambers/Patricia Howe (Éds.) : *Theodor Fontane and the European Context. Literature, Culture and Society in Prussia and Europe*. Amsterdam : Rodopi 2001.

en témoignent les volumes de la *New Cambridge History of English Literature*, conçus pour servir de fondement à l'enseignement et à la recherche –, une analyse des publications qui se définissent en termes d'Europe révèle qu'elles adoptent généralement une orientation spécifique. En effet, écrire sur l'Europe dans son ensemble et dépasser les frontières institutionnalisées des littératures nationales semble exiger, comme justification, une forme de spécialisation alternative.

Cette spécialisation peut se fonder sur un événement, comme dans le *Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*⁵ ou sur un mouvement comme dans *Modernism* de Ben Hutchinson⁶ ; parfois, elle peut être basée sur un genre, on pense au *Atlas of the European Novel* de Franco Moretti. Mais ces études, ne démontrent-elles pas précisément que, dans ses moments les plus significatifs, ses formes littéraires, ses paradigmes et ses périodes, la littérature européenne constitue une totalité ? De sorte que la question devient celle de la jonction, ou de la vision historique à long terme. Malgré tout son bagage théorique, celui-ci est fondamentalement le point de départ de l'*Europäische Kulturgeschichte* de Silvio Vietta, qui considère l'« Europäistik » comme une nouvelle discipline, conçue comme un « complément » aux littératures nationales, et nécessaire parce que les périodes fondamentales utilisées dans les littératures nationales sont, en fin de compte, de dimension européenne et devraient prédominer sur les modèles nationaux⁷.

Bien sûr, la question du « comment » laisse de côté celle, peut-être plus difficile, du « pourquoi ». Après tout, écrire une histoire de la littérature européenne, n'est-ce pas s'engager dans une construction culturelle nationale dans la veine du XIXe siècle, mais avec l'Europe comme nouvel État à fonder ? Ne risque-t-on pas de remplacer l'État-nation par l'État supranational européen, pour aboutir finalement à la même idolâtrie de la nation, ou du peuple et de sa culture ? Écrire l'histoire littéraire européenne implique-t-il une recherche de l'eupéanité, et si oui, cela signifie-t-il nier la réalité des échanges interculturels pour adopter la notion de génie créateur, organique et isolé ? S'agit-il d'adopter, comme l'historien et philologue Ludwig Wachler, l'organicisme romantique de Jean Paul : « Aucun pays ne devient riche ou puissant – bien au contraire – grâce à ce qu'il reçoit de l'extérieur, mais uniquement grâce à tout ce qu'il produit et développe lui-même. »⁸

Pourtant, même au XIXe siècle, même pour le père de l'histoire littéraire de l'Allemagne, Georg Gottfried Gervinus, écrire l'histoire littéraire nationale nécessitait une connaissance des littératures européennes (et mondiales)⁹. En effet, c'est à l'aune des connaissances généralement admises du canon européen, classique et moderne, que les histoires des littératures nationales ont été écrites afin de justifier leur propre valeur, jusqu'à lors ignorée. Pour Gervinus, comme pour d'autres, retracer le développement de la littérature nationale est un geste correctif, une affirmation d'un point de vue.¹⁰ Parfois, la logique qui sous-tend les histoires littéraires de l'ère du nationalisme peut nous sembler, certes, inutilement combative. L'histoire littéraire d'August Friedrich Christian Vilmar, publiée en 1846, commence par l'observation courante en Allemagne d'une infériorité perçue par rapport aux modèles français, italien et anglais, et cherche donc à affirmer que ce sont en vérité les Allemands qui ont été les premiers à atteindre la grandeur littéraire en Europe, sans aide - « einsam »

⁵ Sanatu Das : *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*. Cambridge : Cambridge University Press 2013.

⁶ Ben Hutchinson : *Modernism and Style*. Basingstoke : Palgrave Macmillan 2011.

⁷ Silvio Vietta : *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*. München, Wilhelm Fink 2005. Voir aussi: Silvio Vietta (Éd.) : *Europa - Europäisierung – Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte*. Wien : Böhlau 2009.

⁸ Ludwig Wachler : *Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. Frankfurt am Main: Verlag der Hermann'schen Buchhandlung 1834, p. 1.

⁹ Georg Gottfried Gervinus : *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Leipzig: Engelmann 1846, pp. 3s..

¹⁰ P. 4.

(« seul ») - est le premier mot du premier chapitre. Mais le reste de l'histoire littéraire allemande est considéré comme un processus nécessaire d'assimilation créative, dans lequel la capacité à s'engager, à aimer, mais aussi à surmonter l'influence étrangère fait partie d'un processus de croissance par l'ouverture téméraire :

Appelé à être le porteur de l'Évangile, le peuple allemand n'a jamais pu se complaire dans un repli sur soi unilatéral, dans une contemplation arrogante de soi-même et dans une vanité nationale obstinée. Au contraire, il s'est donné de bon gré et ouvertement, s'est exposé à toutes les influences étrangères, a volontiers reconnu et accepté l'étranger, parfois jusqu'à en oublier sa propre valeur : capable de renoncer à toutes ses propres exigences envers l'objet et de s'y immerger complètement, le peuple allemand est, grâce à cette première et plus grande capacité poétique, le véritable peuple poétique parmi les nations de la terre.¹¹

Il est remarquable que les mêmes métaphores et images nous demeurent : sous un angle positif, c'est précisément cette concurrence interne que Walter Cohen considère comme une caractéristique déterminante de l'histoire littéraire européenne¹². Ainsi, si l'idée même d'écrire une histoire littéraire européenne peut sembler à certains une entreprise trop vaste, au « risque de banalité », comme le souligne Cohen lui-même, alors là encore, nous retrouvons les mêmes questions de sélection, les mêmes inquiétudes liées au caractère incomplet, même au niveau national : pour en revenir à Vilmar, il admet le fait d'être sélectif, que son récit met l'accent sur la « National-Literatur », la littérature nationale, une littérature qui engage et représente les Allemands en tant que peuple, dans leur esprit et leurs mœurs.

L'« histoire littéraire nationale » est présentée donc explicitement comme une méthode thématique et sélective, et non comme la simple représentation d'une donnée immuable. Et si nous contestons aujourd'hui le terme « national », nous devons reconnaître non seulement les connotations totalement différentes qu'il avait autrefois, associé qu'il était au libéralisme et à l'émergence de l'État moderne, mais aussi que ces questions régissent, sous différentes formes, les réflexions sur l'histoire littéraire européenne : qu'il s'agisse de l'affirmation selon laquelle un auteur européen est celui dont l'œuvre traite et réfléchit sur l'Europe elle-même, ou de la démonstration de l'euroanéité d'œuvres qui occupent un statut canonique dans les histoires littéraires nationales.

Notre objectif ici est simplement de souligner que, dès leur création, les histoires littéraires nationales en Europe ont été écrites dans le but de donner une validité historique aux traditions nationales perçues comme ayant vu le jour dans le cadre d'un canon européen et par le biais d'échanges, d'influences et d'adaptations. À ce titre, il serait exagéré de prétendre que les histoires littéraires nationales et européennes constituent des approches exclusives ; en effet, de manière surprenante, les mêmes questions, la même logique et les mêmes solutions reviennent sous différentes formes si nous les lisons avec un regard compréhensif.

II

C'est la reconnaissance des divergences culturelles et nationales au cœur même de l'Europe qui ouvre notre volume dans le premier chapitre. Michael Bernsen met l'accent sur les besoins des lecteurs et leurs réalités : les exigences des programmes scolaires, qui, même dans le cas des pays voisins comme la France et l'Allemagne, peuvent suivre des normes apparemment contradictoires. Une

¹¹ August Friedrich Christian Vilmar : *Geschichte der deutschen National-Literatur* [1845]. Marburg/Leipzig : Elwert ²⁰1881, p. 4.

¹² Walter Cohen : « The Europe of European Literary History ». Dans : *Europe in Law and Literature*. Éd par Walter Cohen/Laura A. Zander/Nicola Kramp-Seidel. Berlin : De Gruyter 2023, pp. 27-42, p. 27.

solution serait donc des histoires spéciales ; le thème « interculturalité » serait une telle approche productrice, apte particulièrement s'adresser à un public hors des confins scolaires et universitaires.

De la France et l'Allemagne on passe avec Elena Dineva aux « marges » et à plusieurs thèmes qui réapparaîtront au fur et à mesure dans notre discussion : la naissance des littératures nationales « mineures », l'émergence d'une identité nationale en conflit avec les cultures dominantes de l'Europe, et les relations entre l'identité nationale et la ou les langues d'un état nation : comment fonder une identité littéraire sans unité linguistique ? Si cette question semble sous-entendre une opposition entre une approche multilingue, propre à l'histoire littéraire de l'Europe, aux histoires littéraires des diverses cultures linguistiques de l'Europe, le cas de la Belgique démontre que de telles tensions se retrouvent même au niveau national : pour Eugene Demolder, l'identité culturelle de la Belgique repose sur une autre tradition artistique avec laquelle la littérature aura donc à s'engager, notamment la peinture.

S'inscrivant dans la tradition du grand critique de la littérature européenne, Ernst Robert Curtius, et la « morphologie comparée », Michela Landi insiste sur la difficulté du terme même, « histoire » pour l'étude de la culture littéraire « tout passé [étant] présent ou [pouvant] le devenir » (p. 38). A la place du terme « influence », le mot « regard » et le rôle du regard sont mis en examen dans ses réflexions sur les relations littéraires entre la France et l'Italie, qui se regardent mutuellement, et les rôles symboliques qu'assument pour nous les cultures voisines dans la création de nos « biographies existentielles » au niveau national.

Zofia Litwinowicz-Krutnik remonte aux questions de canonisation et de réception littéraire, cette fois-ci depuis une perspective axiologique : des œuvres littéraires étant aussi bien des « jugements » que des créations formelles, comment imaginer une histoire littéraire d'une Europe stable, si les normes acceptables, les valeurs, sont propres à chaque nation plutôt qu'à un espace européen commun ? Sans proposer de solution facile, elle envisage plutôt la littérature européenne dans la tension constante entre les canons nationaux.

Cette même idée de tension entre le canon national et d'autres possibilités qu'offrent une approche européenne avec ses propres normes et ses propres cadres informe aussi la vision de Julien Roumette d'une histoire littéraire de l'Europe comme « contre histoire littéraire ». Comme Litwinowicz-Krutnik, qui prenait Aragon et Brasillach comme exemples paradigmatiques, Roumette lui aussi prend un cas particulier, Romain Gary, pour ensuite se concentrer sur des questions de méthodologie fondamentale : il s'interroge sur le rôle dominant des périodes et des mouvements dans l'histoire littéraire, blocs d'organisation conventionnels et utiles, certes, mais qui produisent des marginalisés, comme Gary. Or Gary, grâce à ses racines polonaises, sa formation littéraire, et sa poétique du roman moderne, se prête mieux à une analyse européenne que française.

Des mouvements et des périodes littéraires nous passons avec Leon Schött à une autre grande catégorie de l'histoire littéraire, la question de genre, ici le poème en prose. Ce dernier trouve son origine dans l'espace de transfert européen. S'échappant à des définitions claires, son contenu est marqué par une « présence de l'absence », il est une négociation qui dépasse ses limites formelles. Les motifs clefs de l'analyse – doute, « opposition en soi de manière formelle », « ambiguïté », « phénomène transfrontalier » – démontrent que les mêmes soucis qui semblent encombrer le discours historiographique se révèlent productives au niveau esthétique des textes.

Du poème au théâtre, cette fois-ci, encore une fois des marges, vu par un autre : Maja Zorica Vukušić s'approche de la question d'histoire littéraire de l'Europe en choisissant ni l'universel qui « relève de la logique », ni l'uniforme qui « appartient à l'économie », mais le commun (pp. 86s.). La dimension européenne de nos littératures nationales respectives se révèle ici dans les adaptations de Molière en croate : Molière, symbole même de la langue française, devient, à travers la traduc-

tion, une « ressource » culturelle. Les adaptations de ses œuvres constituent des creusets où se fondent des traditions, sans, toutefois, perdre leurs références et identités respectives.

Une histoire littéraire est bien entendu un récit, une narration de l'histoire : l'histoire littéraire comme grand récit national est née non seulement à l'âge du nationalisme, mais aussi à l'âge des grands romans panoramiques : elle est propre à son siècle, non seulement idéologiquement mais aussi du point de vue du genre ; comment donc s'étonner que l'histoire littéraire soit l'objet de critiques au cours du XXe, un âge qui connaît une crise du récit, du roman ? Encore une fois, dans la contribution de Michael Wetzel, les observations critiques et poétologiques d'un chapitre reflètent des considérations d'ordre historiographique. Son essai traite d'Henri Pierre Roché, de son roman *Jules et Jim*, et du film du même titre tourné par François Truffaut. Plusieurs aspects européens y convergent : les relations fictives entre le Français et les Allemands dans le film et le roman ; les personnages « derrière » le roman, à savoir le romancier Franz Hessel, Roché lui-même, et Helen Grund ; les tropes du « flâneur » et de « Müßiggang », propres aux époques modernes et romantiques ; et les développements du roman dans le contexte du cinéma.

De ces réflexions poétologiques, l'article suivant de Miryana Yanakieva nous dirige vers deux autres grands problèmes de l'historiographie littéraire, à savoir l'idée de progrès culturel et un modèle normatif de l'histoire, dont les étapes clefs sont fournies par un petit nombre de pays – d'où un sens de « retard » que « l'eupéanisation » peut engendrer dans une culture « mineure ». Il s'agit ici de la littérature bulgare où justement les tensions « eupéennité – authenticité nationale » ont été d'autant plus marquées à cause d'une « eupéanisation » perçue comme « en retard ». Une telle approche unidirectionnelle risque pourtant d'enfermer les littératures « réceptrices » dans « le cocon du national ». C'est donc l'eupéanisation en tant que processus, au lieu d'une histoire progressive, qui semble la plus apte à décrire la réalité d'évolutions littéraires du continent.

Marie Mossé et Marthe Segrestin dirigent elles-aussi notre regard vers les marges de l'Europe, cette fois-ci vers le Nord, les pays scandinaves, pour « renoncer non seulement aux épices mais aussi à la centralité de la littérature européenne » (p. 127). On retrouve ici la mise en question d'un modèle normatif de l'histoire littéraire, marquée en périodes liées à l'histoire politique, pour affirmer une vision d'histoire plus ouverte – des annales – rendant les faits littéraires autonomes de l'histoire politique ou sociale. Propre à cette interrogation des présupposés de l'histoire littéraire est, pour Mossé et Segrestin, une approche plus globale à l'histoire européenne, une approche décentrée à une Europe décentrée.

Margarita Serafimova nous propose, en guise de conclusion, une liste de termes à travers lesquels elle examine l'unité de la littérature européenne et l'Europe elle-même. On rappelle ici l'idée d'« annales », mais cette fois-ci ce sont des lettres qui organisent un choix subjectif d'approches et de thèmes : depuis « ailleurs » jusqu'à « sémiosphère ».

Bibliographie

- Chambers, Helen/Howe, Patricia (Éds.) : *Theodor Fontane and the European Context. Literature, Culture and Society in Prussia and Europe*. Amsterdam : Rodopi 2001.
- Cohen Walter : « The Europe of European Literary History ». Dans : *Europe in Law and Literature*. Éd. par Walter Cohen/Laura A. Zander/Nicola Kramp-Seidel. Berlin : De Gruyter 2023, pp. 27-42.
- Das, Sanatu : *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*. Cambridge : Cambridge University Press 2013.
- Gervinus, Georg Gottfried : *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Leipzig : Engelmann 1846.

- Helgerson, Richard : *A Sonnet from Carthage : Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia : University of Philadelphia Press 2007.
- Hutchinson, Ben : *Modernism and Style*. Basingstoke : Palgrave Macmillan 2011.
- Vietta, Silvio : *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*. München, Wilhelm Fink 2005.
- (Éd.) : *Europa - Europäisierung – Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte*. Wien : Böhlau 2009.
- Vilmar, August Friedrich Christian : *Geschichte der deutschen National-Literatur* [1845]. Marburg/Leipzig : Elwert ²⁰1881.
- Wachler, Ludwig : *Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. Frankfurt am Main : Verlag der Hermann'schen Buchhandlung 1834.
- Wellek, René/Warren, Austin : *Theory of Literature* [1942]. Harmondsworth: Penguin 1963

Comment peut-on écrire une histoire de la littérature européenne ?

L'historiographie littéraire moderne, telle que nous la connaissons depuis la fin du XVIII^e siècle, est entièrement placée sous le signe de la formation de l'État-nation. Les époques de l'histoire de la littérature nationale ainsi que les grands poètes d'une nation sont son objet. Avec la formation du système scolaire des nations européennes au XIX^e siècle, on assiste à l'émergence d'un canon des principales œuvres littéraires nationales, défini dans le cadre d'une compétition entre les auteurs, les médias et les institutions gouvernementales et non gouvernementales à des fins d'enseignement. Un exemple illustre particulièrement bien l'objectif national de cette historiographie littéraire : c'est *l'Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson, publiée en 1895. Cette histoire est fondée sur le récit selon lequel les grandes œuvres de la littérature française permettent de définir l'identité de la nation, « cette âme française » et « l'esprit national », comme le dit Lanson¹.

Depuis les années soixante du XX^e siècle, de tels récits ont été discrédités. Roland Barthes, Jean-François Lyotard et enfin Hayden White ont mis en évidence la problématique fondamentale des métanarratifs². Avec le développement historique de la mondialisation, de tout autres points de vue que le récit de la nation passent alors au premier plan : des histoires littéraires comme *French Global. A New Approach to Literary History*, publiée en 2010 par Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman³, considèrent avec Homi Bhabha la nation comme une construction fluide et toujours changeante d'une communauté pour laquelle des groupements divergents luttent continuellement. Une telle compréhension de la nation n'autorise plus la construction d'un canon littéraire. Les récits téléologiques d'une histoire littéraire de la nation cèdent la place à des questions sur la pluralité et la diversité de la littérature, sur la disposition à s'ouvrir à de multiples perspectives.

Comment la tentative d'écrire une histoire littéraire européenne s'inscrit-elle dans un tel éventail ? Deux questions fondamentales se posent : comment pourrait-on aujourd'hui raconter une telle histoire littéraire européenne ? Et deuxièmement : qui aurait besoin d'une telle histoire littéraire ?

Commençons par la première question. Comment peut-on écrire une telle histoire littéraire ? Quel concept doit la sous-tendre ? Peut-on se référer au concept fondateur de l'Union Européenne : « unie dans la diversité » ? Un problème crucial apparaît immédiatement : si l'histoire littéraire met l'accent sur la diversité des littératures nationales au-delà d'un méta-récit unifié, les exemples choisis acquièrent rapidement un caractère aléatoire. Si elle met l'accent sur le récit central, l'histoire dominante d'une ou de plusieurs littératures reliant des nations, elle s'expose au reproche de négliger des exemples qui n'entrent pas dans le cadre du récit.

Prenons un exemple remarquable : les monumentales *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*. Cette histoire de la littérature tente de tenir compte des besoins postmodernes de « diversité » et de « décentrement ». Dans la préface de l'ouvrage de 1024 pages avec des contributions de plus de 150 historiens de la littérature de toute l'Europe, on peut lire que l'objectif est d'éclairer les « zones d'ombre » laissées jusqu'ici de côté par l'historiographie littéraire pour « don-

1 Gustave Lanson : *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette 1895, p. 2 et p. 78.

2 Roland Barthes : « Le discours de l'histoire ». Dans : *Social Science Information* 6 (1967), pp. 63-75; Jean-François Lyotard : *La Condition postmoderne*. Paris, Minuit 1979 (Collection « Critique »); Hayden White : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press 1973.

3 New York : Columbia University Press 2010.

ner leur vraie place, dans une perspective européenne, à des auteurs minorés ». Des visions nationales encore vivaces empêcheraient de voir des dimensions de l'unité culturelle européenne :

L'obsession nationale, bien vivante, [...] est une notion tenace, héritée du XIX^e siècle ; elle empêche de voir qu'une œuvre s'inscrit dans une unité de culture de dimension européenne [...]⁴

En même temps, les spécificités nationales ne doivent pas être sacrifiées à l'eurocentrisme:

Mais les spécificités nationales ? Sont elles sacrifiées à l'eurocentrisme ? L'obsession de l'identité européenne ne doit pas dissoudre l'originalité du balagan russe ou de la commedia dell'arte italienne au nom d'une vision panoramique de notre culture commune.⁵

Les explications des éditeurs laissent aisément entendre que le mythe fondateur de l'Union européenne est ici à l'honneur, figé dans la formule « unie dans la diversité ». Dans le cadre d'une histoire littéraire européenne, la difficulté fondamentale ne peut toutefois pas être écartée : l'unité de l'Europe peut tout au plus être définie sur le plan politique et géographique ; sur le plan culturel, c'est l'hétérogénéité qui est au premier plan, ce qui incite l'Union européenne à promouvoir tout particulièrement la diversité culturelle et donc les différences entre les différents pays et régions. Comment les éditeurs des *Lettres européennes* savent-ils alors ce qu'est cette unité culturelle de l'Europe quand ils parlent incessamment d'une « unité de culture de dimension européenne »⁶ ?

On peut alors poser la question d'écrire une histoire littéraire européenne sous l'angle des différences culturelles. Pascale Casanova a fait une telle proposition en 2009 :

One of the few trans-historical features [...] that makes of Europe a coherent whole, is none other than the conflicts and competitions that pitted Europe's national literary spaces against one another in relentless and ongoing r[e]ivalry. Starting from this hypothesis, we would then have to postulate that, contrary to commonly accepted political representations, the only possible literary history of Europe would be the story of the r[e]ivalries, struggles and power relations between these national literatures.⁷

Je reviendrai sur cette proposition de partir des différences et des rivalités.

Mais venons-en d'abord à la deuxième question, qui est beaucoup plus importante : qui a réellement besoin d'une histoire littéraire européenne ? Il est intéressant de jeter un coup d'œil sur les histoires littéraires européennes dans les deux pays importants de l'Europe qui sont l'Allemagne et la France, dans lesquels les situations de départ en matière d'histoire littéraire sont particulièrement contrastées.

En Allemagne, il n'existe pratiquement pas d'histoire de la littérature européenne, alors qu'en France, il y en a plusieurs. En Allemagne, Friedrich Schlegel a écrit une telle histoire avec ses cours viennois sur *L'Histoire de la littérature ancienne et moderne* à partir de 1812. Il y diffuse une vision de la littérature européenne qui correspond à des idées fondamentales du romantisme : l'Europe serait un continent de la pénurie en raison de son éclatement en de nombreux petits États et communautés de peuples. Schlegel y voit pourtant une dynamique de développement : le défaut de la fragmentation culturelle de l'Europe se tournera pour lui vers une littérature européenne unifiant les belles-lettres nordiques et romanes, qui représentera l'Europe dans son ensemble. Dans l'histoire

4 Annick Benoit-Dusauroy/Guy Fontaine (Éds.) : *Lettres européennes - Histoire de la littérature européenne*. Paris : Hachette 1992, p. 13.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 « European Literature: Simply a Higher Degree of Universality? ». Dans: *European Review* 17, 1 (2009), pp. 121-132, p. 121.

littéraire européenne de Schlegel, l'intérêt national est indéniable : l'Allemagne en tant que Saint Empire romain germanique, le *Sacrum Imperium Romanum Nationis Germaniae*, était particulièrement morcelée. Il était composée de plusieurs centaines de principautés, une situation que Schlegel veut surmonter sur le plan culturel. Il tente de rendre plausible l'appartenance de la culture allemande à l'Europe à travers le récit d'une littérature européenne romano-nordique unifiée.

Après cet épisode romantique, plus personne en Allemagne ne s'est attaqué à une histoire littéraire de l'Europe. Dans la période d'après-guerre cela est tout d'abord surprenant : les Allemands étaient particulièrement intéressés par le continent, puisque l'Europe était l'entité qui pouvait préserver la nation allemande d'un retour au nationalisme et aux dérives aussi terribles que le nazisme. Le mythe fondateur de l'Union européenne - « Plus jamais la guerre » - a toutefois été exploité dans les domaines de l'économie et de la politique. Dans le domaine de la littérature, l'Allemagne fédérale, toujours fragmentée, n'avait que peu à apporter à l'Europe. C'est l'une des principales raisons pour lesquelles il n'existe pas d'histoire littéraire de l'Europe en Allemagne. Une autre raison réside dans la structure fédérale du pays : Jusqu'à aujourd'hui, il n'a jamais existé un canon littéraire obligatoire de la nation. L'enseignement scolaire et universitaire est du ressort des différents Länder, les pays. Dans les cours d'allemand, on ne lit que quelques textes, dont le choix change périodiquement et qui varient d'un Land à l'autre. La sélection de textes européens dans les cours d'anglais, de français, d'espagnol, d'italien et de russe est tout aussi aléatoire.

La situation est en revanche très différente en France. On y trouve plusieurs histoires de la littérature européenne. Outre des anthologies détaillées comme les *Mémoires d'Europe : Anthologie des Littératures européennes* en 3 volumes (Paris : Gallimard, 1993) de Christian Biets et Jean-Paul Brighelli et *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française* de Jean-Claude Polet : en 14 volumes (Bruxelles De Boeck & Larcier, 2000), on trouve depuis l'après-guerre toujours des histoires littéraires européennes : *L'Histoire de la littérature européenne : Moyen Age et Renaissance* de Nicolas Ségur de 1948, *La Littérature européenne* de Jean Louis Backès de 1996, *L'Europe littéraire et l'ailleurs* de Jean-Marc Mourra de 1998, le *Précis de littérature européenne* de Béatrice Didier de 1998, *L'Histoire de la littérature de L'Europe médiane des origines à nos jours* de Maria Delaperrière, également de 1998, et surtout les *Lettres européennes*, régulièrement rééditées depuis 1993 par Annick Benoit-Dusauso, Guy Fontaine, Jan Jedrzejewski et Timour Muhidine.

Paris, le modèle des nations étrangères, ou l'Europe française est le titre d'un ouvrage de Louis-Antoine Caraccioli datant de 1777. Le titre désigne la raison essentielle du nombre d'histoires littéraires européennes en France. Au plus tard depuis le XVIII^e siècle, la période de Versailles, la France a considéré sa culture comme universelle. L'émergence de la nation ne conduit pas à un remplacement de l'universalisme par la valorisation des particularismes culturels. Selon la conception française, le nationalisme donne au contraire une large place aux revendications de l'universalisme. Au XVIII^e siècle, des mythes tels que « la grandeur de la France » et « l'exception culturelle » ont été associés à l'idée de l'universalité de la culture française. Les valeurs universelles des Lumières ainsi que les droits de l'homme de la Révolution française sont intégrés dans le programme de la « mission civilisatrice », qui a ensuite joué un rôle central dans la conquête des colonies sous la troisième République. Dans l'après-guerre, Charles de Gaulle tente de faire revivre cette grandeur de la France et l'universalité de la culture française, des idées auxquelles l'actuel président français Emmanuel Macron se rattache directement. En France, les histoires littéraires européennes sont donc toujours en même temps des histoires littéraires nationales. L'universalité de la littérature française marque la littérature européenne de son empreinte, de sorte que la rédaction de telles histoires littéraires est une tâche quasiment nationale. A cela s'ajoute le système scolaire et universitaire centralisé de la France. La revendication universelle de l'égalité implique une formation scolaire centralisée et l'exigence de doter tous les citoyens d'une culture similaire. Bien que l'orientation vers les compétences

soit désormais au cœur de l'enseignement en France, la transmission du savoir sur la base de canons joue un rôle beaucoup plus important qu'en Allemagne. Depuis 2001, le programme de la classe de première comprend « un mouvement littéraire français et européen ». Pour le lycée ainsi que pour diverses disciplines dans les universités et les grandes écoles, des histoires de la littérature européenne ainsi que des délimitations d'un canon sont donc nécessaires. Vu la situation en Allemagne comparé à celle de la France écrire une histoire de la littérature avec un narratif européen sur la base d'un concept plausible pour tous les Européens me semble assez illusoire et même inutile. La proposition de Pascale Casanova de partir du récit d'une « ongoing literary unification of Europe » semble assez éloigné de la réalité ou plutôt éloigné des réalités différentes.

On pourrait toutefois imaginer des histoires spéciales de la littérature européenne, utile à aux différentes nations : p.e. une histoire littéraire européenne de la communication. Elle s'inscrirait dans le champ des études littéraires interculturelles. Sa méthode serait celle d'une herméneutique interculturelle. Dans le monde moderne du travail, l'interculturalité est devenue un thème sociopolitique très important. La compétence interculturelle fait partie des compétences clés. L'interculturalité est aujourd'hui intégrée dans la formation scolaire, universitaire et en entreprise. Rien qu'en Allemagne, il existe 11 cursus masters en communication interculturelle. Agir dans des situations interculturelles présuppose de l'expérience et des connaissances sur les formes de communication de l'autre. De nombreux malentendus dans l'interaction politique, économique et même scientifique internationale sont dus à un manque d'expérience de la communication des partenaires. Et c'est là que la littérature et son histoire entrent en jeu : la littérature est un champs de la sensibilisation interculturelle dans le domaine de la communication. C'est avant tout la littérature qui transmet les conversations telles qu'elles étaient menées à des époques plus anciennes. La littérature est le champs sur lequel les conversations sont réfléchies sous tous leurs aspects. Une histoire de la littérature qui reflète les formes de communication peut apporter une contribution très pragmatique non seulement aux attitudes mentales de certains pays. Elle peut également être très utile pour les relations interculturelles entre les représentants de ces pays en Europe et au-delà.

Cette proposition peut être éclairci par deux courtes exemples : En France, la spécificité de la communication est l'une des caractéristiques culturelles les plus remarquables. Ce qui frappe, ce sont les formes indirectes du parler, qui exigent toujours des participants lisants entre les lignes. Cette forme de communication est née avec la formation de l'État absolutiste. Dès le XVIIe siècle de nombreux traités sur le comportement à la cour et dans les salons discutent la formation d'un style de communication indirecte.

Alors que les traités décrivent généralement des phénomènes de communication dans le but de fournir aux contemporains des normes de comportement, la littérature reflète ces normes de manière ludique et critique et les met à l'épreuve dans le contexte des réalités sociales. La langue française du XVIIe siècle gagne en clarté grâce à des règles diatopiques et diaphasiques. En arrière-plan se trouve le modèle anthropologique rationaliste du *cogito ergo sum* de Descartes. Cela permet d'un autre côté – comme par compensation – l'utilisation de formes indirectes de communication. Celles-ci garantissent à l'individu des libertés face aux rationalisations de l'époque : d'un côté la communication indirecte peut avoir des fonctions esthétiques. De l'autre côté elle peut servir à garantir la liberté interne de la personne dans des situations marquées par la hiérarchie et la verticalité sociale. La conversation offre à l'individu la possibilité de prouver qu'il est un *honnête homme* parfait incarnant des idéaux de personnalité comme la « politesse » ou la « grâce ». L'individu peut se présenter comme une personnalité qui, d'une part, se confronte aux préceptes de la « bienséance » par une manière habile de communication indirecte ou, d'autre part, se soustrait ou s'oppose à ces commandements par la dissimulation. Les formes indirectes de communication deviennent à la longue la norme d'un comportement mental, qui se maintient jusqu'à nos jours sous le nom de « civilité ».

Ce type de comportement communicatif est largement discuté dans la littérature. Un très bref exemple, que vous connaissez tous, peut bien l'illustrer: la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le renard* (I, 2). Cet apologue est un exemple type de discours indirect sous forme de flatterie galante. Le cœur du récit est la fameuse adresse du renard au corbeau :

Bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.⁸

Les vers hautement musicaux sont un cas d'école de discours indirect comme dissimulation sous la forme d'un éloge empoisonné : L'adjectif « joli » dit que le corbeau n'est pas beau. Le terme « beau » est restreint par la formule « que vous me semblez ». La phrase d'introduction du troisième vers « sans mentir » indique justement à l'auditeur amusé que le renard est un menteur. La phrase conditionnelle qui suit augmente le discours indirect flatteur jusqu'à l'extrême du genre sublime. Or, comme tout le monde sait, cette fable a été diabolisée au siècle des Lumières par Rousseau et par Lessing comme exemple type du style de communication à la française. Rousseau et Lessing reprochent à La Fontaine de faire parler le renard d'une manière non naturel. Ils critiquent l'habillement rhétorique dans le discours du renard et y voient un exemple type d'une façon artificielle de parler.

C'est ce que reprendra un peu plus tard Heinrich von Kleist avec son célèbre *Essai sur L'élaboration de la pensée par le discours* (*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*) de 1805. L'essai définit entr'autres la manière allemande de communiquer, qui se distingue diamétralement de la manière française. Contrairement aux *Lettres persanes* de Montesquieu, où deux contemporains préparent minutieusement leur soirée dans un salon, Kleist recommande de mener une conversation conviviale sans préparation et sans connaissances préalables, et de s'exprimer même si l'on ne sait pas exactement ce que l'on veut dire, selon la devise : « l'idée vient en parlant »⁹. Rien que cette mise en abyme de l'expression française : « L'appétit vient en mangeant. » montre que Kleist a une autre idée de la conversation que celle qui prévaut en France. Les idées obscures et inachevées d'un participant à une conversation peuvent prendre la forme d'une idée parfaitement claire au cours du discours :

[...] j'ai [...] quelque idée obscure qui, de loin, a quelque rapport avec ce que je cherche, [et] si je commence effrontément par là, l'esprit, tandis que le discours avance, dans la nécessité de finir maintenant le commencement, imprimera à cette idée confuse une clarté complète, de telle sorte qu'à mon étonnement la compréhension va être finie avec avec la phrase.¹⁰

Kleist décrit ce processus au cours d'une conversation avec la métaphore de l'« électrisation », et plus précisément de la charge électrique de notre état qui produit le savoir. Une conversation qui se sert de pensées et d'expressions linguistiques préfabriquées ne parviendra jamais à une telle électrisation :

⁸ *Fables choisies mises en vers*. Éd. par Georges Couton. Paris : Garnier Frères 1962, p. 36, vv. 5-9.

⁹ *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Amsterdam/Berlin/Stuttgart : edenspiekermann 2011, S. 11.

¹⁰ P. 12 : « [...] weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist. »

Il en va tout autrement lorsque l'esprit en a déjà fini avec la pensée avant tout discours. Car il doit alors s'en tenir à sa simple expression, et cette activité, loin de l'exciter, n'a d'autre effet que de le détacher de son excitation.¹¹

Contrairement à l'idéal français de la conversation, qui trouve sa finalité dans le jeu de l'expression linguistique parfaite et de l'esprit parfait, la conversation chez Kleist est entièrement placée sous le signe de « l'idée dans l'atelier de la raison »¹². Parler dans une conversation, c'est pour lui « penser vraiment à voix haute »¹³ avec pour objectif une « fécondation continue des esprits par les idées »¹⁴. Se référant à Kant, il parle de « l'art de la sage-femme des pensées »¹⁵, une idée qui provient en fin de compte de la philosophie de Platon, dans laquelle Socrate provoque par la maïeutique l'anamnèse des idées dans la conversation avec ses disciples. Avec ces réflexions, Kleist fait appel à des idées telles qu'elles étaient courantes dans les premiers temps du romantisme allemand : La conversation conviviale est pour lui un art dans lequel l'individu se constitue à partir d'un dialogue intersubjectif, comme l'avait revendiqué Johann Gottlieb Fichte dans son *Fondement du droit naturel* de 1796. Dans le romantisme allemand, la communication n'est pas comme en France un jeu de beaux-esprits pour faire valoriser la personne qui parle. En Allemagne communiquer veut dire selon Kleist de contribuer à la formation de la personne et d'y faire participer les autres. La communication doit être empreinte du naturel dont les Allemands se sont toujours beaucoup félicités.

L'objectif d'une histoire littéraire européenne de la communication serait de suivre l'évolution historique de telles réflexions de la littérature sur les concepts de communications dans différentes aires linguistiques et culturelles. Pour la littérature française c'est retracé dans le livre sur *La communication indirecte en France*, de Clément Marot à Yasmina Reza à l'époque contemporaine, en passant par Molière, La Fontaine, Mme de La Fayette, Diderot, Rousseau, Crébillon, Laclos, Balzac, Sainte-Beuve, Proust, Sarraute. L'évolution allemande des réflexions littéraires sur la conversation conviviale de Georg Philipp Harsdörffer, Georg Lichtenberg, du baron von Knigge, en passant par Friedrich Schiller, Johann Wilhelm von Goethe, Schleiermacher, Heinrich von Kleist, Adam Müller, Heinrich Heine, Theodor Fontane, Thomas Mann, Robert Musil, Joseph Roth, sera actuellement retracée dans une autre publication que en train de préparation. Une histoire littéraire européenne de la « longue durée » de différentes formes de communication issues de différents espaces linguistiques et culturelles serait extrêmement utile pour la rencontre interculturelle en Europe. La littérature et son histoire pourraient apporter une contribution décisive à ces questions.

Bibliographie

Sources

La Fontaine, Jean de : *Fables choisies mises en vers*. Éd. par Georges Couton. Paris : Garnier Frères 1962.

11 « Etwas ganz anderes ist es, wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen. »

12 P. 12 : « Die Idee auf der Werkstätte der Vernunft ».

13 P. 15 : « wahrhaft lautes Denken ».

14 P. 16 : « kontinuierlichen[n] Befruchtung der Gemüter mit Ideen ».

15 P. 17 : « Hebammenkunst der Gedanken ».

Kleist, Heinrich von : *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Amsterdam/Berlin/Stuttgart : edenspiekermann 2011.

Ouvrages critiques

Barthes, Roland : « Le discours de l'histoire ». Dans : *Social Science Information* 6 (1967), pp. 63-75.
Benoit-Dusauroy, Annick/Fontaine, Guy (Éds.) : *Lettres européennes - Histoire de la littérature européenne*. Paris: Hachette 1992.

Casanova, Pascale, « European Literature: Simply a Higher Degree of Universality? ». Dans : *European Review* 17, 1 (2009), pp. 121-132.

Lanson, Gustave : *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette 1895.

Liotard, Jean-François : *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit 1979 (Collection « Critique »).

McDonald, Christie/ Suleiman, Susan Rubin : *French Global. A New Approach to Literary History*. New York : Columbia University Press 2010.

White, Hayden : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press 1973.

Eugène Demolder ou comment écrire la littérature belge de langue française au prisme de la peinture

Au XIX^e siècle, la littérature belge de langue française¹ est encore une littérature émergente qui essaie de se forger sa propre identité : une identité difficile à cerner du point de vue linguistique aussi bien qu'esthétique. Créée essentiellement par une élite flamande formée en français et ayant adopté le français comme langue d'écriture², cette littérature joue néanmoins un rôle fondamental dans l'éveil d'un sentiment national susceptible d'unir les deux grandes communautés qui fondent l'Etat belge en 1830, à savoir la communauté flamande et la communauté wallonne. Dans un des nombreux ouvrages traitant de la question identitaire dans le contexte littéraire belge paru récemment sous le titre *Réflexions sur l'identité, la culture et la littérature belges*³, Carmen Andrei avance que la notion d'identité définie comme le rapport qui s'établit entre un individu et la communauté à laquelle il appartient (communauté de vie ou d'élection) entraîne la notion de non-identité. Celle-ci véhicule de son côté le repli sur soi et l'isolement dans un univers imaginaire. Conçu à la lumière de cette idée, le champ littéraire belge devient un terrain propice de quête(s) identitaire(s), mais aussi de liberté(s) créatrice(s) qui naissent en marge du canon littéraire imposé par Paris. Le dilemme identitaire auquel vient se joindre un dilemme linguistique soulèvent le problème d'un vide, d'« un désert »⁴ qui vont donner naissance aux lettres belges.

Résoudre ce dilemme doublement difficile devient par conséquent le défi majeur que les hommes de lettres belges se proposent de relever. Pour ce faire, ils cherchent à combler le manque de repères identitaires stables par le recours à des éléments qui dépassent le cadre littéraire à proprement parler. Ainsi, poussés par la volonté de légitimer leur production littéraire à l'échelle internationale, ces derniers vont se tourner vers la peinture et plus particulièrement vers celle des écoles flamande et hollandaise. Cette stratégie permet d'affirmer leur identité littéraire propre et unique non pas en marge ou en périphérie de Paris, mais en dehors de ce rapport problématique à l'origine duquel demeure surtout la langue commune qui est le français. La transposition, dans le texte littéraire, d'éléments divers et de procédés empruntés à la peinture en question s'associe en outre à une germanité revendiquée qui serait, selon Edmond Picard et sa conception de l'âme belge⁵, une des composantes principales de l'identité littéraire belge. En plus, l'intérêt particulier pour la peinture des anciens Pays-Bas dont font

¹ Par souci de concision, nous utiliserons essentiellement l'appellation « littérature belge » pour parler de la littérature francophone belge tout en étant conscientes du fait qu'il y a également une littérature néerlandophone créée parallèlement à celle-ci.

² Tel est le cas notamment de plusieurs des figures majeures de la littérature belge du XIX^e siècle comme Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Eekhoud, pour ne citer que quelques-uns. Georges Rodenbach, quant à lui, est né à Tournai, mais sa famille s'installe très tôt à Gand.

³ Carmen Andrei : *Réflexions sur l'identité, la culture et la littérature belges*. Paris : L'Harmattan 2022, p. 13.

⁴ Marc Quaghebeur : *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor 1998 (Espace Nord), p. 10.

⁵ Dans son article intitulé « L'Âme belge », paru le 24 juillet 1897 dans *La revue encyclopédique Larousse*, VII, 207, pp. 595-599, Edmond Picard postule que l'âme belge présente une fusion harmonieuse formée par « une âme germanique » et une « âme latine » (p. 596).

preuve les écrivains et les poètes belges au XIXe siècle relève d'un choix prémédité de leur côté parce que, d'une part elle apporte une touche d'exotisme nordique à leur création littéraire et, d'autre part, étant bien représentée au Louvre à cette époque, cette peinture est bien connue par le public français. L'ouverture du texte littéraire au fait pictural aboutit donc à la création d'un monde imaginaire, d'un pays de cocagne situé hors du temps, d'un univers aux repères flous « où se nouent rêves, légendes, mythes, hantises, désarrois, émotions »⁶. Dans cet ordre d'idées, Patrick Roegiers insiste lui aussi sur le fait que « la Belgique est d'abord une terre de légendes. Et de mythes séculaires qui fondent sa frêle mémoire. »⁷

C'est notamment cet univers à part qui est à l'origine de la création d'un grand mythe fondateur de la littérature belge au XIXe siècle. Avant de nous arrêter sur la place qu'Eugène Demolder occupe dans l'histoire littéraire belge et afin de mieux saisir l'importance de son apport à la mise en place de l'identité littéraire belge, il nous paraît indispensable d'évoquer brièvement les caractéristiques principales de ce mythe dont certaines manifestations on retrouve également dans l'œuvre demoldérienne. Dans ce que nous appelons « mythe fondateur » convergent en effet deux tendances ou deux mythes littéraires. La première est définie par Marc Quaghebeur qui parle de « mythe du XVIe siècle »⁸. De nature avant tout historique, celui-ci exalte la grandeur des anciens Pays-Bas perçus comme un paradis terrestre au tournant du XV-XVIe siècle. La conception du mythe proposée par Quaghebeur renvoie plus particulièrement à la révolte des gueux contre le roi d'Espagne Philippe II et à la mise en place de la figure du Gueux comme une sorte de prototype du Belge en tant que tel. Selon Quaghebeur, les Belges n'ont aucune conscience d'un patrimoine littéraire qui leur appartienne pleinement ; et ce vide mène à « un refus de soi où s'emmêlent complexe d'infériorité et projection substitutive dans la grandeur, réelle et supposée, d'autres espaces culturels revendiqués comme siens et cependant tenus à distance »⁹.

L'autre mythe qui est en jeu et détermine dans une large mesure le recours à la peinture en tant que signe identitaire par excellence, c'est « le mythe nordique »¹⁰, formulé par Jean-Marie Klinkenberg. Klinkenberg analyse les rapports entre la littérature française et les autres littératures francophones par le biais du modèle gravitationnel. Le mythe du XVIe siècle prépare, à notre avis, ce que le linguiste belge définit comme « mythe nordique », concept plus vaste qui ne contredit certainement pas l'idée de Marc Quaghebeur du mythe seiziémiste. Ce dernier est donc fait par des Belges pour des Belges. En revanche, le mythe nordique vise, quant à lui, un public surtout étranger et, respectivement, l'affirmation de la littérature belge à l'échelle internationale. La question principale qui sous-tend ce concept, d'après Klinkenberg, – « Mais que peut-on opposer à la France ? » – paraît donc tout à fait logique. Pour y répondre, le mythe nordique se réfère aux stéréotypes relevant du paysage (les beffrois, les ports, les eaux stagnantes des canaux, l'architecture nordique), du climat (les brumes et les pluies) et du tempérament que Klinkenberg décrit comme un « mélange de mysticisme et de trivialité joviale, de bon sens et de goût du surnaturel, de vitalisme et de mélancolie »¹¹. Cette « survalorisation de la nordicité »¹²

6 Andrei : Op. cit., p. 16.

7 Patrick Roegiers : *La Belgique. Le roman d'un pays*. Paris : Gallimard 2005 (Découvertes Gallimard), p. 23.

8 Voir : Marc Quaghebeur : « Le XVIe siècle : un mythe fondateur de la Belgique ». Dans : *Textyles – Revue des lettres belges de langue française* 28 (2005), pp. 30-45.

9 Marc Quaghebeur, Op. cit., p. 9.

10 Voir Jean-Marie Klinkenberg : *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Labor 2005.

11 P. 108.

12 Ibid.

prend plusieurs formes qui vont au-delà du cadre purement historique. Plus qu'un mythe national fondé sur un passé historique revalorisé, le mythe nordique est un mythe artistique à visée internationale. De nature hétéroclite, ce concept converge, pour ainsi dire avec l'idée de Marc Quaghebeur du point de vue de leur objectif principal qui est notamment la construction d'un grand mythe fondateur à la lumière duquel la Belgique est d'emblée perçue comme « une contrée de rêves et de songes »¹³, héritière d'un riche patrimoine historique et d'une longue tradition artistique.

C'est dans un tel contexte mouvementé que s'inscrit l'œuvre d'Eugène Demolder. Romancier et critique d'art, ayant par ailleurs épousé la fille du peintre et graveur belge Félicien Rops, Demolder est un passionné de la peinture qui met son intérêt personnel pour l'art au service du projet littéraire national. Fidèle à l'esprit de son temps, Eugène Demolder exploite largement dans ses travaux le fonds pictural des anciens Pays-Bas. En s'inscrivant parfaitement bien dans cette longue tradition artistique au sein de laquelle les références picturales se juxtaposent à une nostalgie pour le passé, l'écrivain belge s'est donc « accoutumé à rêver le monde autant qu'en côtoyer les manifestations réelles, jusqu'à reconstituer une époque bénie »¹⁴ de l'histoire du pays qui l'a vu naître. Sa démarche volontairement picturale a été bien définie par Georges Remaekers qui consacre à son œuvre un essai critique¹⁵ paru en 1909. Remaekers y affirme que pour lui Demolder « est, supérieurement un peintre [...], un magicien qui commande en maître aux vocables picturaux [...] et transforme en mots toute la gamme chromatique, des Breughel à Van Rysselberghe, via Rembrandt, Van Loo et Rops »¹⁶. Placée sous le signe de la transposition, les textes de Demolder reposent par conséquent le plus souvent sur une matrice picturale.

Afin de voir quelles sont les références qui constituent cette matrice, mais aussi comment le texte littéraire s'approprie ces références, tout en se laissant modeler par elles, le présent travail se focalisera sur trois des œuvres principales de l'auteur belge, à savoir *La Légende d'Yperdamme*¹⁷, *Quatuor*¹⁸ et *La Route d'émeraude*¹⁹. Le repérage de quelques noyaux thématiques récurrents empruntés à la peinture que nous tenterons de réaliser sans aucune prétention d'exhaustivité, nous mènera à nous intéresser également à la démarche particulière que Demolder adopte dans son travail d'écrivain et qui le rapproche incontestablement du celui d'un peintre : un goût prononcé pour le détail, une ambition nette de saisir la nuance la plus exacte et une maîtrise impressionnante des jeux de la lumière s'ajoutent par conséquent aux thèmes spécifiquement picturaux dont il s'inspire et à sa connaissance quasi documentaire du passé historique et artistique des anciens Pays-Bas. Si, comme le souligne Bernard Vouilloux²⁰, dans le contexte français au XIX^e siècle, l'alliance entre la littérature et la peinture qui va progressivement s'intensifiant, « prend parfois les couleurs d'une légende dorée »²¹ et garantit la modernité littéraire et artistique, dans le contexte belge cette alliance revêt en plus la dimension d'une forte revendication identitaire que nous tenterons aussi de mettre en valeur dans notre travail.

¹³ Roegiers : Op. cit., p. 23.

¹⁴ Éric Lysøe : « Eugène Demolder et les lettres françaises de Belgique ». Dans : *Romanica Cracoviensia* 1 (2016), pp. 7-23, p. 7.

¹⁵ Georges Remaekers : *Eugène Demolder*. Bruxelles : Société Belge de Librairie 1909.

¹⁶ P. 5.

¹⁷ Eugène Demolder : *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France 1896. Nous renverrons désormais à cette édition.

¹⁸ Eugène Demolder : *Quatuor*. Paris : Mercure de France 1897. Nous renverrons désormais à cette édition.

¹⁹ Eugène Demolder : *La route d'émeraude*. Paris : Mercure de France 1909. Nous renverrons désormais à cette édition.

²⁰ Voir Bernard Vouilloux : *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris : Hermann 2011.

²¹ P. 8.

Pour Demolder le style de l'écrivain doit révéler des dons picturaux. La mise en pratique de cette idée le conduit à articuler ses travaux autour de deux points essentiels qu'il formule de la manière suivante : « la nostalgie du passé » et la « recherche absolue d'art, sans sacrifier au goût du jour ou à la mode, sans influence française »²². Définies de cette manière, ses recherches esthétiques sont à l'origine de la création de textes volontairement visuels et marqués par une ambiguïté parfois déroutante pour le lecteur, dont témoignent entre autres les trois textes faisant l'objet de notre étude. Ces derniers font preuve en outre d'un lyrisme subtil et raffiné découlant de la contemplation de la réalité immédiate. Paul Aron remarque à juste titre que c'est notamment ce lyrisme qui, conjointement au travail minutieux sur le détail descriptif, assurent la cohérence interne de l'œuvre demoldérienne et en supportent tout le poids de la construction narrative²³.

La Légende d'Yperdamme est un recueil réunissant des textes précédemment publiés dans deux autres recueils : *Les Récits de Nazareth*²⁴ et *Les Contes d'Yperdamme*²⁵. Dans *La Légende*, le goût prononcé pour l'anachronisme va de pair avec une vision particulière de l'espace-temps. Dans un va-et-vient incessant entre le temps des Évangiles et sa propre époque, Demolder réussit à brouiller de façon très subtile les repères spatio-temporels du lecteur en commençant par le choix même du titre qui se compose des noms de deux villes belges réellement existantes : Ypres et Damme. Se posant à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, ce recueil rassemble donc dix textes d'inspiration biblique transposés dans un contexte flamand. À l'origine de ce traitement particulier des sujets bibliques on reconnaît sans doute l'héritage des anciens maîtres et en particulier de Pieter Breughel l'Ancien. Demolder reprend la démarche breughélienne selon laquelle les scènes de la vie de Jésus ont désormais pour cadre un paysage flamand parfois enneigé et pour personnages principaux des figures du peuple, privées de toute idéalisation. Le peintre et l'écrivain se croisent également parfois dans le choix des épisodes de la vie du Christ dont ils s'inspirent. C'est ainsi qu'en littérature aussi bien qu'en peinture, la naissance de l'Enfant Jésus de même que le Massacre des innocents par exemple ont lieu dans une ville ou un village flamand. Nous nous contenterons de citer à titre d'exemple les tableaux que Breughel construit autour du motif de l'Adoration des Mages. En effet, trois tableaux traitant de ce sujet nous sont parvenus du peintre dont celui datant de 1556, qui rappelle le style de Hieronymus Bosch, est difficile à situer dans une aire géographique précise. La même imprécision concernant le cadre géographique de la scène représentée caractérise le tableau de 1564. En revanche, il y en a un autre réalisé presque à la même époque que celui de 1564, qui transpose la scène de l'Adoration des mages dans un contexte sinon strictement flamand du moins nordique qui est suggéré en outre par le titre même du tableau : *L'Adoration des mages dans un paysage d'hiver*.

²² Eugène Demolder : *Sous la robe. Notes d'audience, du palais et d'ailleurs d'un juge de paix*. Paris : Mercure de France 1897, p. 160.

²³ Voir Paul Aron : « Demolder (Eugène-Ghislain-Alfred) ». Dans : *Biographie nationale*. Bruxelles : Établissements Émile Bruylant 1985, XLIV, col. 396-402.

²⁴ Eugène Demolder : *Les Récits de Nazareth*. Bruxelles : Charles Vos 1893.

²⁵ Eugène Demolder : *Les Contes d'Yperdamme*. Bruxelles : Paul Lacomblez 1891.



Pieter Breughel l'Ancien, *L'Adoration des mages dans un paysage d'hiver* (1563), huile sur bois, 35 x 55 cm, Musée Oskar Reinhart « Am Römerholz », Winterthour

Le deuxième récit de *La Légende* de Demolder intitulé « Le soir de la Nativité » semble faire écho à cette représentation breughélienne surtout en ce qui concerne l'importance du paysage flamand qui domine sur les éléments purement religieux. Ainsi, se plaçant dans le sillage de Breughel, dans la mise en scène littéraire de la Nativité, Demolder transporte le lecteur dans « un soir de neige [où] le soleil tombe magnifiquement dans le jardin blanc du paysage d'hiver »²⁶. À la manière de Breughel, Demolder opte pour un brouillage total des repères spatio-temporels qui fait acquérir à Nazareth l'aspect d'une ville portuaire flamande :

Les lumières qui lèvent leurs paupières aux fenêtres de Nazareth sont pures sur la neige. [...]

« Noël ! Noël ! Noël ! »

Ainsi les enfants chantent en rond autour de feux, sur le sol blanchi, et ces petites voix bondissent dans le gel comme des carillons de grelots d'argent. [...] Des rondes tournent ainsi par toute la ville, près des ancrs du port, sous les pignons des monuments, qu'elles enguirlandent d'une floraison magique, au pied du beffroi, qui laisse tomber sur elles les sons d'heures adoucis. On voit des pauvres qui reviennent de la forêt avec des sapins entiers sur l'épaule.²⁷

Un autre noyau thématique que la peinture et le texte littéraire partagent, c'est notamment la scène du Massacre des innocents. Figurant dans l'Évangile selon Matthieu, cette scène a inspiré plusieurs peintres dont Breughel, Poussin et Rubens. Il semble toutefois que Demolder et ses confrères belges privilégient ouvertement l'interprétation breughélienne qui correspond mieux au caractère nordique de la race belge. Une fois de plus, Breughel met en place une scène qui se déroule sur une toile de fond à reflets flamands. Les façades à redents et les chaumières constituent un cadre à l'intérieur duquel sont formés plusieurs groupes de personnages dont celui des soldats représente une sorte de centre dans la composition du tableau. D'un point de vue historique, la scène est communément considérée comme une présentation des événements dont le peintre est témoin : il s'agit des répressions de Phi-

²⁶ Demolder : op. cit., p. 17.

²⁷ Demolder : op. cit., p. 18.

lippe II qui, pour défendre le pouvoir déstabilisé de la couronne espagnole, envoie le duc d'Albe dans les provinces flamandes des anciens Pays-Bas entre 1566 et 1567.



Pieter Breughel l'Ancien, *Le Massacre des innocents* (vers 1565 – 1567), huile sur bois, 109,2 × 158,1 cm, Château de Windsor, Windsor, Berkshire

Eugène Demolder, lui, s'en tient très près de la picturalité de la scène du Massacre dans la mesure où il est soucieux de transmettre la couleur locale du paysage ainsi que le statisme propre au tableau avec minutie. L'écrivain ouvre le conte éponyme de *La Légende d'Yperdamme*, tel un peintre, sur la représentation à la fois poétique et picturale d'un paysage d'hiver flamand. Ce paysage qui sert de cadre de l'action n'est pas sans évoquer celui de Breughel :

Les arbres, tantôt frileuses brebis tondues, se sont vêtus de laine immaculée. Sur le capuchon qui les couvre, on ne voit plus les toits au cinabre naguère fouettés pas les nuées d'hiver et les moulins à vent des remparts décrivant de grandes croix au-dessus des escarpes couverts d'hermine. [...] La couronne de Sainte-Gertrude est une vraie fleur de neige au ciel bleu. [...] Les grandes tours sont chastes comme des glaciers – la bise éteinte laisse au loin rêver les champs blanchis sous les flûtes d'or des rayons²⁸.

L'aspect extérieur des soldats n'échappe pas non plus à l'œil de l'écrivain-peintre. Ainsi, le lecteur voit « sur la place, à l'ombre des tours qui se projette sur la neige les escrimes des hallebardes, les hennissements de la cavalerie, les casaques bariolées des soldats faisant chanter leurs vermillons, leurs roux dorés, leurs verts pomme, variés de lilas et de jaune, sur le linceul qui couvre la terre »²⁹. Le statisme du paysage est troublé par « une nuée de corbeaux poussant des cris noirs [et qui] s'éloignèrent à gauche, du côté de Veurne »³⁰. Le lecteur se voit davantage entraîné dans ces jeux de l'ambiguïté qui

28 P. 79.

29 P. 88.

30 P. 83.

ne lui permettent pas vraiment de situer cette scène sur le plan temporel. En effet, le seul indice donné par Demolder, « c'est le matin de Saint-Nicolas qui se lève »³¹. Le lien avec le texte biblique n'est pourtant pas complètement absent car dans le conte c'est toujours le roi Hérode qui ordonne le massacre :

Tandis que les escadrons passaient sur la Grand'Place et allaient s'arrêter dans les quartiers de la ville, le vieux justicier, entouré de son escorte, proclama que le Roy Hérode avait reçu à Jérusalem des Sages d'Orient. Ils étaient venus pour adorer le roi des Juifs, dont ils avaient vu l'étoile en leurs pays lointains, et ils s'informaient du lieu de sa naissance. Le Roy Hérode, troublé, avait rassemblé tous les principaux sacrificateurs et les scribes du peuple afin de savoir où le Christ devait naître. Quand il sut que c'était en ses États, il prit un rescrit ordonnant que, dans tout son royaume, les enfants depuis l'âge de deux ans et au-dessous seraient occis.³²

Demolder pousse à l'extrême l'atrocité de la scène à laquelle il s'attarde longuement. L'auteur n'épargne au lecteur rien des souffrances des enfants qui « s'ébattent, leurs chairs dodues chauffées à l'âtre »³³, ni de celles de leurs parents « qui crient et supplient et lèvent au ciel des mains d'épouvante »³⁴. Bien que les similitudes entre la mise en scène littéraire et la mise en scène picturale de ce sujet biblique soient frappantes, Demolder ne se réfère pas explicitement à Breughel. Toutefois, ce conte accentue sur la capacité de l'écrivain d'« accorde[r] son goût des descriptions sanguines à un sens mystique délicieux. »³⁵ Par le traitement des sujets bibliques évoqués ci-dessus, Demolder assure en effet une double légitimation à la littérature belge du XIXe siècle en l'inscrivant d'une part dans une longue tradition picturale et, d'autre part, dans la tradition biblique qui se veut universelle.

Or, dans l'exploration de la peinture conçue comme une source d'inspiration intarissable, l'écrivain belge ne se limite pas aux sujets religieux. Dans le musée imaginaire sous-tendant son œuvre, il se montre particulièrement intéressé également par les scènes de genre qui constituent le deuxième grand ensemble de noyaux thématiques empruntés à la peinture des anciens Pays-Bas. Présentant des personnages ordinaires pris dans l'exécution d'activités quotidiennes sur fond d'intérieurs très détaillés, les scènes de genre sont au fond d'une vraie révolution esthétique qui se produit dans le Nord de l'Europe surtout au XVIIIe siècle. En outre, ces dernières révèlent le rapprochement progressif qui s'opère entre le monde sacré et le monde profane. Tzvetan Todorov définit les scènes de genre comme un « éloge du quotidien », tout en insistant sur le fait qu'elles ne se détachent pas complètement du religieux³⁶. Transposées en littérature, ce genre de scènes acquièrent un pouvoir dynamisant qui ne leur est pas initialement propre : fasciné par la méticulosité des descriptions de la vie dans son aspect le plus matériel, le lecteur se perd pour ne se retrouver que quelques instants plus tard, enrichi de nouveaux éléments lui permettant de compléter son idée de la réalité textuelle. En ce sens, la peinture de genre se focalise sur un moment précis qui semble condenser l'action au point de le rendre statique.

Eugène Demolder est certainement un des plus grands maîtres de scènes de genre parmi les écrivains belges du XIXe siècle. À travers les pauses descriptives qu'il dépeint minutieusement l'écrivain belge, en vrai petit maître, se révèle comme un virtuose du détail. Pour le présenter sous cette lumière, nous nous contenterons de citer quelques passages significatifs du récit intitulé « Le Reniement de Saint-

31 P. 81.

32 PP. 84s.

33 P. 85.

34 P. 86.

35 Albert Heumann : *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*. Paris : Mercure de France 1913, p. 106.

36 Voir Tzvetan Todorov : *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIIe siècle*. Paris : Seuil 1997.

Pierre » faisant partie de la Légende d'Yperdamme. Demolder y dépeint « une cuisine dallée de carreaux blancs et jaunes, propres comme une nappe de dimanche »³⁷, dont l'intérieur est décrit de manière à chatouiller l'appétit :

Le matin allait luire et un grillon chantait dans l'âtre. Sous la cheminée, deux poulets embrochés, à la bonne cuisson desquels veillait un gamin accroupi dont la trogne était rougie par le feu, luisaient d'une graisse frissonnante et tournaient leurs croupions défoncés au-dessus des flammes, tandis que, pendues à des crémaillères, des marmites lançaient des fumées, ainsi que des encensoirs allumés le jour de Pâques³⁸.

Quelques lignes plus loin le lecteur tombe sur un véritable tableau qui présente une servante séduisante vaquant à ses occupations :

Une servante en corsage rouge, hâtivement lacé au lever et laissant voir sa chemise, gonflée par de gros tétons, les bras nus et les yeux encore cernés par le sommeil sous ses cheveux mal peignés, debout devant une table de bois, y épluchait des légumes, tout près des entrailles des poulets qu'elle venait de vider pour la rôtisserie. Elle s'éclairait d'une chandelle plantée dans un chandelier en cuivre. Au-dessus de son béguin, aux poutres du plafond, pendait une cage où un sansonnet dormait encore, et dans un coin, à côté d'une porte entrouverte donnant sur la cave et d'où montaient de fraîches odeurs de bière, une armoire montrait des cruches dont la clarté léchait les panses. Saint Pierre était on ne peut plus perplexe ; il enfonça son grand feutre de pêcheur dans sa nuque. Son ombre dansait énorme, à chaque tressaut des flammes, sur les murs blancs où pendaient des fers à gaufres, des grils à hareng-saur, des gousses d'ail, une vessie de porc et des bruns morceaux de lard. Près de lui, en une cage faite d'un vieux bahut, dont on avait remplacé les portes par des lattes de bois disposées en grillage, quelques coqs étaient assoupis, la poitrine gonflée, la tête dans les plumes, gavés, sans doute, par les platées de fèves qu'on leur servait, afin qu'ils fussent bien gras, blancs et dodus aux festins du sacrificateur.³⁹

La présentation ekphrastique d'intérieurs hollandais qui servent souvent de toiles de fond de rencontres pour le moins incongrues comme celle entre la servante et Saint-Pierre est une illustration parfaite de la fusion entre le sacré et le profane qui s'opère dans le texte littéraire. La volonté d'incorporer ce genre de scènes dans une structure textuelle aboutit chez Demolder à un mélange impressionnant de thèmes qui s'enchevêtrent pour créer une trame narrative à la fois complexe et cohérente.

Paru un an seulement après *La Légende d'Yperdamme*, *Quatuor* est un autre exemple de texte littéraire conçu par le prisme de la peinture. Toutefois, les références à l'univers pictural sont plus souvent dissimulées sous les apparences de la fiction. Comparé à *La Légende*, ce recueil dédié au beau-père de l'écrivain, Félicien Rops, est plus hétérogène sur le plan thématique. Restant fidèle au principe de l'ambiguïté, Demolder brouille davantage les repères spatio-temporels dans les quatre récits composant le recueil dont le titre est placé sous les auspices de l'art musical. Celui-ci s'ouvre sur un récit intitulé « La dame au masque » qui met en scène la vie d'un jeune sculpteur ayant grandi dans une petite ville, au son d'un carillon, « gaminant en ces ruelles au bord de ce canal, dans cette ville de province dont [il] regrette parfois la paix monacale, la douceur endimanchée, la joie souriante »⁴⁰. L'artiste mène une existence plutôt monotone. Victorine, jeune couturière modeste tombe amoureuse de lui, mais cela le laisse indifférent. Un soir, invité à un bal masqué, il tombe follement amoureux à son tour d'une femme mystérieuse portant un loup et des gants noirs, qui accepte d'avoir une relation intime avec lui à la

³⁷ Demolder : op. cit., p. 36.

³⁸ Ibid.

³⁹ PP. 36s.

⁴⁰ Demolder : *Quatuor*, Op. cit., p. 18.

seule condition qu'il ne révèle jamais son identité. N'ayant pas tenu sa promesse, l'homme finit par découvrir avec déception que l'inconnue est bien Victorine. Dans ce récit, il n'y a pas de références explicites au pictural et pourtant, il est fort possible qu'en réfléchissant au titre même du texte ainsi qu'aux accessoires de la femme masquée, on décèle une double allusion à l'œuvre de Félicien Rops qui a consacré quelques tableaux au motif de la femme au masque, mais qui est également connu pour avoir créé dans son tableau intitulé *Pornocratès* l'image de la dame au cochon ayant les mêmes attributs que Victorine, notamment le loup et les gants noirs.



Félicien Rops, *Pornocratès* (1878), pastel, gouache et aquarelle, 75 x 48 cm,
Musée provincial Félicien Rops, Namur

La trame picturale du récit romanesque se fait plus évidente dans un autre texte faisant partie du même recueil. Celui-ci transporte le lecteur dans le Siècle d'or hollandais. Intitulé « La fortune de Peter de Delft », ce récit gravite autour de la vie souvent débridée d'un peintre-alchimiste fictionnel. Inspiré par la blancheur éclatante de la neige, par ses reflets, son aspect cristallin et sa « virginale pureté »⁴¹, Pieter de Delft finira par devenir un des plus grands maîtres de la peinture sur faïence. Demolder continue à entraîner le lecteur dans ses jeux subtils d'échos et de reprises thématiques. La référence picturale dans ce texte pourrait être davantage mise en valeur à travers une étude de l'onomastique demoldérienne

⁴¹ P. 81.

à la lumière de laquelle les noms mêmes des personnages font allusion à des personnages réels : Pieter de Hooch, un des maîtres de la scène de genre de la peinture hollandaise, Titus van Rijn, le fils aîné de Rembrandt, Siska qui nous fait penser à Saskia van Uylenburgh, l'épouse de Rembrandt et la mère de Titus.

« La fortune de Pieter de Delft » révèle le style épuré et simple de Demolder et préfigure déjà les particularités thématiques et stylistiques de *La route d'émeraude*, le dernier roman faisant l'objet d'étude du présent travail, qui est incontestablement considéré comme un des chefs-d'œuvre de l'auteur. S'inscrivant dans la tradition littéraire inaugurée par Charles de Coster et transposant une fois de plus des éléments empruntés à la peinture dans son travail d'écriture, Eugène Demolder y construit un véritable musée vivant de peintres et de peintures qui envoûtent le regard du lecteur par la richesse du coloris ainsi que par leur luminosité féérique et mystérieuse. En vrai connaisseur du passé historique, Demolder trace les pérégrinations du jeune Kobus Barent qui, poussé par le désir de devenir peintre, quitte Vrydam, son village natal situé au bord de la Meuse, et séjourne d'abord à Harlem, ensuite à Amsterdam, avant de retrouver, tel un fils prodigue, le moulin du vieux Balthasar Barent, son père.

Le mélange exquis entre mythes et réalité transforme ce roman en une vraie synthèse des recherches esthétiques et stylistiques de Demolder. Les transpositions directes de noyaux thématiques concrets largement exploitées par l'auteur dans ses textes antérieurs déjà mentionnés, se font ici plus rares. En revanche, le lecteur plonge dans un texte ouvertement fictionnel auquel Demolder mêle également des faits et des personnages réels afin d'en souligner en même temps la vraisemblance revendiquée. Le texte ne mentionne pas de dates concrètes à une exception près : il s'agit du 21 janvier 1617, date à laquelle une baleine géante s'échoue entre Scheveningen et Katwijk. Cet incident est justement l'objet de la discussion entre Franz Krul, le maître de Kobus et la comtesse de Ravensteen dont Krul doit réaliser le portrait. Le manque d'indices temporels exacts n'enlève pourtant pas de l'aspect quasi historique du texte littéraire. Comme mentionné plus haut, celui-ci possède en outre, un aspect pictural impressionnant, qui est mis en valeur par les descriptions ekphrastiques extrêmement vivaces de paysages nordiques, de portraits détaillés, mais aussi de tableaux réels. Un bel exemple nous est fourni par la description minutieuse du tableau figurant dans le texte sous le titre *La résurrection des morts*. Kobus, alors âgé de treize ans, accompagne son père qui se rend à Leyde pour régler une question d'héritage. Ils visitent l'hôtel de ville où le garçon découvre ce chef-d'œuvre de Lucas Huyghens. Connue encore sous le nom de Lucas van Leyden, il est une des figures marquantes de la peinture des anciens Pays-Bas. Le narrateur décrit la toile d'une manière extrêmement détaillée :

Au centre resplendissait la scène qui avait ému Kobus comme l'eût fait un miracle : dans une plaine verte, aux appels de chérubins sonnant la gloire arrivée du jugement dernier, des hommes et des femmes, la chair revêtant à nouveau leurs squelettes, surgissent de terre, arbres humains. Ils se montrent chastement nus. De longs cheveux tombent sur les seins ronds des femmes et couvrent leurs épaules d'un manteau ondoyant. Les regards des personnages s'étonnent de revoir la vie dans l'atmosphère surnaturelle où les ont réunis les trompettes des archanges.⁴²

Cette description minutieuse qui vient se joindre aux autres détails sur le tableau, mentionnés dans le texte (le nom de son auteur et le fait qu'il a été conservé à l'hôtel de ville de Leyde) nous permettent d'avancer l'hypothèse qu'il s'agit probablement du panneau central du triptyque *Le Jugement dernier* de Lucas van Leyden, réalisé vers 1526-1527. Fasciné et bouleversé jusqu'aux larmes par le spectacle

⁴² Demolder : *La route d'émeraude*, Op. cit., p. 48.

qui se déploie devant ses yeux, c'est justement en contemplant ce tableau que le jeune garçon prend conscience de sa vocation de devenir peintre.



Lucas van Leyden, *Le Jugement dernier* (1526-1527), huile sur bois, 269,5 × 336,8 cm, Musée de Lakenhal, Leyde

En même temps, les pauses contemplatives lors desquelles la voix narrative se fait entendre, semblent être dominées par une profonde méditation sur la nature et les fins de la peinture en tant que telle. Au-delà d'un art pur, la peinture est présentée dans ce roman comme un moyen de connaissance de soi. La découverte de cet art devient ainsi pour Kobus un voyage initiatique lors duquel le jeune homme mûrit spirituellement et découvre la vie dans toute sa plénitude. Ce parcours mène le futur peintre dans l'atelier de Franz Krul, un portraitiste connu résidant à Haarlem, mais né à Malines et provenant de la « race flamande »⁴³. Krul initie le jeune homme à ce qu'il considère comme la seule véritable peinture qu'il définit ainsi en montrant une étude d'après Siska, femme séduisante et modèle préféré dans l'atelier du maître :

En voilà de la vraie peinture ! [...] Sans truc, sans lâcheté, sans faiblesse ! La vie, mon ami, la vie ! Cette poitrine palpite, cette bouche sourit, ces yeux sont humides, cette peau, c'est bien sur des os qu'elle est tendue, la chair frémit dessous !⁴⁴

La réalité truculente et la vision épicurienne de la vie que Krul essaie de faire capter à ses disciples dans leurs tableaux révèlent l'aspect quasi rabelaisien du texte littéraire qui est davantage souligné par les nombreuses scènes de buverie. Ainsi, Krul fait poser un modèle qui doit permettre à ses apprentis de

⁴³ P. 96.

⁴⁴ P. 93.

composer un tableau autour de l'image du buveur, consacré aux cinq sens, et s'adresse à Joris Maan, un de ses élèves et futur ami de Kobus :

Avec cet homme [...] tu vas composer un tableau : *le Buveur*. Tu représenteras le personnage un verre à la main, et tu exprimeras sur sa physionomie le plaisir qu'il ressent à sentir le vin dans son gosier. Tu t'y connais !⁴⁵

Un peu plus loin, c'est Joris Maan qui parle à Kobus sur un ton similaire en l'interrogeant :

Monsieur Kobus, le patron aura fixé les conditions d'apprentissage à votre père. Mais il n'a pas tout exprimé. Ici il faut posséder bon gosier pour boire à la *Queue de Porc* et bonne verge pour saillir les gouges de Haarlem, à la *Grappe de Raisins*. Les avez-vous ?⁴⁶

Les leçons de peinture données par Krul à Kobus sont aussi des leçons qui initient le jeune homme à la vie tout en l'aidant à développer son talent. La vision de la peinture de Krul, ruisselante de joie et de sensualité, traverse en filigrane une partie significative du roman, jusqu'à l'entrée en scène de Rembrandt qui vient se joindre à cette galerie de peintres peuplant le texte. Lors de la rencontre des deux maîtres à laquelle assiste également Kobus, Franz Krul, dont le tempérament le « pousse au surplus »⁴⁷, montre à Rembrandt une étude d'après une jeune pêcheuse de crevettes. Fier de son travail, le maître flamand déclare :

Oh ! [...] que n'ai-je à peindre d'aussi florissantes chairs ! Le sang riche, c'est le soleil des corps ! Il faut qu'il afflue sous la peau et qu'on voie en une poitrine comme du vin rouge dans un flacon ! Voyez ! Ces joues ! Elles feraient l'orgueil d'un verger ! Ces lèvres sont mouillées, chaudes, goulues ! La gorge ? Du blé et des lys ! Les cheveux blonds et roux s'allument, ne dirait-on pas le cerveau en flammes de cette harengère, qui sait hisser les voiles au mât d'un bateau et pour laquelle plusieurs mâles se sont lardés de coups ?⁴⁸

À cette image féminine plantureuse et vibrante en laquelle Rembrandt voit « la Vénus ferme, qui naît de l'écume de la mer du Nord et présiderait aux accouplements robustes des marins et de pêcheurs »⁴⁹, le peintre hollandais oppose un idéal de beauté complètement différent. Dans son souci de transmettre sur la toile la dimension spirituelle, voire mystique de ce qu'il peint, « de montrer la vie cachée des choses »⁵⁰ et des êtres, Rembrandt va chercher la beauté ailleurs :

Mais ne penses-tu pas, Krul, que la chair pauvre recèle aussi une grande beauté ? Elle est autre. Je te le jure, lorsqu'une mendicante fiévreuse et tremblante se déshabille dans mon atelier, j'éprouve un émoi artistique aussi grand que si c'était Hélène ou Cléopâtre. Je lis dans le grimoire de ses chairs efflanquées, de son ventre usé, de ses seins vides, de ses jambes maigres, la chronique de sa vie douloureuse, [...] je vois toute la tristesse humaine, qui est immense, résumée dans échine lasse et ces flancs vannés.⁵¹

La mise en scène de la rencontre entre ces deux grands maîtres du pinceau est loin d'être fortuite. Du point de vue de l'intrigue, l'apparition de Rembrandt et plus particulièrement la scène présentée ci-

45 P. 98.

46 P. 99.

47 P. 129.

48 Ibid.

49 P. 130.

50 P. 131.

51 P. 130.

dessus, joue un rôle décisif pour le développement de l'action. Elle relève d'un choix stratégique fait par Demolder en fonction duquel le texte littéraire s'articule autour d'« un système spécifique qui conjugue, mieux qu'on ne sait le faire ailleurs, l'amour du réel avec celui des mythes et des symboles »⁵². Bien plus qu'un simple échange entre deux grands artistes qui discutent de leur art, c'est le dialogue des deux grandes veines picturales où les écrivains belges de la fin du XIXe siècle puisent leur inspiration. En fin de compte, Kobus sort suffisamment enrichi de ces échanges fructueux pour pouvoir s'engager dans son propre chemin d'artiste, mais aussi de fils ayant redécouvert l'importance du foyer familial et la beauté de sa terre natale dont les paysages tantôt baignés de lumière, tantôt vaporeux et mystiques, s'impriment dans la mémoire du jeune homme pour mieux guider son pinceau sur la toile.

Ces références à la peinture des anciens Pays-Bas transposées dans l'œuvre demoldérienne et en particulier dans les trois textes qui ont fait l'objet de notre étude nous permettent de conclure que la pratique de la transposition chez lui dépasse largement le cadre d'une pratique esthétique pure. La création d'un texte à mi-chemin entre littérature et peinture se transforme pour l'écrivain belge en un des moyens principaux de la (ré)invention de du passé historique. L'exploitation d'un fonds pictural connu par le public français, mais en même temps appartenant à une tradition séculaire qui lui est étrangère s'avère par conséquent la clef de voûte du projet littéraire belge auquel Demolder contribue largement. Dans la mise en parallèle de ces trois textes construits essentiellement sur un canevas pictural, le recours à la peinture flamande et hollandaise est par conséquent loin d'être un accident artistique pour l'auteur. Il s'agit au contraire d'un long processus régi par une logique rigoureuse et d'un choix stratégique qui correspondent à l'idée selon laquelle, pour affirmer leur identité littéraire belge et échapper à toute tentative d'assimilation de la part de Paris, les auteurs belges doivent proposer « une conception rivale de la pratique littéraire sur les plans idéologique, esthétique et plus strictement historiographique »⁵³. Après un cheminement difficile, à la fin du XIXe siècle la littérature belge n'est-elle pas comme le jeune Kobus à qui son maître Krul s'adresse de la façon suivante :

Je songeais à ceci, cher disciple ! Ton sort a été le même que celui de ton pays. Ton enfance a rêvé par les marais, le long des fleuves, sous les saules, dans une vie rustique. Ensuite tu as lutté contre une étrangère, l'Espagne, qui t'a mis en péril. La paix signée, tu deviens artiste et bientôt riche bourgeois ! Kobus, tu me résumes l'histoire de la Hollande !⁵⁴

⁵² Lysøe, op. cit. p. 10.

⁵³ Björn-Olav Dozo/François Provenzano : *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*. Lyon : ENS Éditions 2014, p. 9.

⁵⁴ Demolder : *La route d'émeraude*, op. cit., p. 350.

Bibliographie

Sources

- Demolder Eugène : *Les Contes d'Yperdamme*. Bruxelles : Paul Lacomblez 1891.
— : *Les Récits de Nazareth*. Bruxelles : Charles Vos 1893.
— : *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France 1896.
— : *Quatuor*. Paris : Mercure de France 1897.
— : *La Route d'émeraude*. Paris : Mercure de France 1909.

Ouvrages critiques

- Andrei, Carmen : *Réflexions sur l'identité, la culture et la littérature belges*. Paris : L'Harmattan 2022.
Aron, Paul : « Demolder (Eugène-Ghislain-Alfred) ». Dans : *Biographie nationale de Belgique*. Bruxelles : Etablissements Emile Bruylant 1985, col. 396-402.
Dozo, Björn-Olav/Provenzano, François : *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*. Lyon : ENS Editions 2014.
Heumann, Albert : *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*. Paris : Mercure de France 1913.
Klinkenberg, Jean-Marie/Denis, Benoît : *La littérature belge : Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Labor 2005.
Lysøe, Éric : « Eugène Demolder et les lettres françaises de Belgique ». Dans : *Romanica Cracoviensia* (2016), pp. 7-23.
Picard, Édmond : « L'Âme belge ». Dans : *La revue encyclopédique Larousse* 207 (1897), pp. 595-599.
Quaghebeur, Marc : « Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique ». Dans : *Textyles – Revue des lettres belges de langue française* (2005), pp. 30-45.
— : *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor 1998.
Remaekers, Georges : *Eugène Demolder*. Bruxelles : Société belge de librairie 1909.
Roegiers, Patrick : *La Belgique. Le roman d'un pays*. Paris : Gallimard 2005.
Todorov, Tzvetan : *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Paris : Seuil 1997.
Vuilloux, Bernard : *Le tournant artiste de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris : Hermann 2011.

Michela Landi
(Florence)

« Les Alpes s'étaient abaissées pour toujours »

Regards sur une littérature française en Italie

« on a besoin de voir pour aimer »
(Stendhal)¹

« Si l'on me regarde, en effet, j'ai conscience d'être objet »
(Sartre)²

En 2021 j'ai fait paraître chez Mondadori, dans la collection « Le Monnier Università » une *Letteratura francese* en deux volumes à l'usage des étudiantes et étudiants de l'université italienne³. La prérogative de ce travail, que j'ai bien hésité d'abord à entreprendre, est bien dans l'équipe internationale dont j'ai pu m'entourer, à savoir les doctorantes et doctorants du programme trinational (Florence-Paris-Bonn) « Les Mythes Fondateurs européens dans les arts et la littérature ». La vue panoramique, plurielle, qui s'ouvrait alors sur la France et les pays francophones m'a incitée à me poser au préalable la question du regard : de son positionnement et de son conditionnement.

Préalables : comment regarde-t-on au-delà des Alpes ?

C'est par une hyperbole laudative de l'Italie que Romain Vignest ouvre un volume récent intitulé : *Italie-France : littératures croisées*⁴ :

Nos amis italiens ignorent peut-être à quel point leur pays est, à l'école française, objet d'admiration presque idolâtre, au point qu'il a pu sembler parfois, à plus d'un collégien, à plus d'un lycéen, que rien de beau ni d'intelligent n'aurait pu voir le jour sous le ciel de France sans l'exemple italien, que, si n'avaient été Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, si Colbert n'avait fondé l'Académie française de Rome pour former nos artistes, si, comme dit Musset, l'Italie ne nous avait enseigné l'harmonie, cette langue « qui lui vint des cieux », son pays serait demeuré en friche, son peuple fruste et, pour tout dire, barbare.

¹ Stendhal (Henry Beyle) : *Rome, Naples, Florence*. Éd. par Pierre Brunel. Paris : Gallimard 1987, p. 307.

² Jean-Paul Sartre : *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard 1943, p. 318.

³ Michela Landi (Éd.), *Letteratura francese*. Milan : Mondadori/Le Monnier Università 2021. Vol. 1 : *Dalle Origini al Settecento*; vol. 2 : *Dall'Ottocento al XXI secolo*.

⁴ Romain Vignest : « Avant propos ». Dans : *Italie-France : littératures croisées*. Paris : Classiques Garnier 2021, p. 9. Voir, du côté français : Gilles Pécout : « Le regard de l'historien sur la nation italienne ». Dans : *Situation de l'Italie, réalité et perspectives Colloque de la Fondation Res Publica (5 décembre 2018)*, https://www.fondation-res-publica.org/Le-regard-de-l-historien-sur-la-nation-italienne_a1190.html (consulté le 16/1/2025) et, du côté italien : Arnaldo Pizzorusso : « Les études littéraires françaises en Italie : perspectives actuelles ». Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France* 95, 6 (1995), pp. 77-83 (« L'histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs »); Corrado Rosso : « La littérature française devant l'opinion italienne ». Dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 7 (1955), pp. 113-129.

Vignest reprend à son compte, dans cette concession, l'argument en vogue dès le XVI^e siècle selon lequel le Français « barbare » entame son processus civilisateur grâce à l'exemple initiateur de l'Italie. « Mais », poursuit Vignest ajustant sa posture,

si nous lui offrons d'approfondir la question et de rectifier une optique nécessairement trompeuse puisqu'elle regarde l'Italie depuis la France, ce collégien, ce lycéen, cet étudiant découvrira que la réalité est infiniment plus belle et que la relation franco-italienne et italo-française est pétrie de constante réciprocité.

Notre perspective, récusant ces deux attitudes – la fascination, la fraternité ou réciprocité – réputées au même titre insuffisantes pour rendre compte de la complexité des relations franco-italiennes, essaie de mettre en avant les nombreux déphasages culturels entre les deux pays ; déphasages qui ont, à nos yeux, un rôle de premier plan dans l'opacité caractérisant leur dialogue mutuel. Il s'agit d'abord d'appliquer à l'esprit dit « national » ce que l'existentialisme nomme, à l'appui de la psychanalyse, la « biographie existentielle »⁵ d'un sujet donné, soit-il individuel ou collectif. Cette dernière est à considérer, on le verra, comme un retour constant de ce sujet sur le problème des origines à plusieurs étages de son histoire. La question du regard occupe alors un rôle de premier plan avec son repositionnement à chaque étape du parcours.

Nous savons, d'abord, que notre regard est conditionné, façonné même, par des acquis historiques et culturels qui orientent nos attentes, notre perspective, notre imaginaire⁶. Mais nous savons aussi, à l'aune de la philosophie de l'intersubjectivité sartrienne, que le regard est une forme d'agression voire de possession de l'objet regardé de la part du sujet regardant : dans tout regard, il y a toujours aliénation⁷, mais aussi – pour citer, avec Sartre, Hegel – lutte pour l'affirmation. Cette lutte herméneutique entre deux forces rivales est pourtant nécessaire pour que la connaissance de chacune d'entre elles soit possible. En effet il faut d'abord, note Sartre, « qu'il y ait *présentation* à moi de l'objet que je suis ». Ainsi, conclut-il,

ne saurais-je me conférer aucune qualité sans la médiation d'un pouvoir objectivant qui n'est pas mon propre pouvoir et que ne puis ni feindre ni forger⁸.

Ainsi, et voici notre propos, toute une tradition visuelle et, par là, herméneutique, ferait de l'Italie l'*être-pour autrui* des pays dits « civilisés » de l'Europe. En d'autres termes, l'Italie constituerait le modèle de référence des « origines » de la culture occidentale ; modèle formel nécessaire à tout dépassement, à toute transcendance, à tout progrès. D'où la nécessité qu'elle reste ancrée, dans l'imaginaire européen (et peut-être global), dans sa dimension idéale : lieu mythique d'où, comme

⁵ Vincent de Coorebyter (Éd.) : *Les biographies existentielles de Sartre. Thèmes, méthodes, Enjeux*. Paris : Vrin 2022.

⁶ Cf. Jean-Paul Sartre : *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Paris : Gallimard 2005. Dans *Questions de méthode*, et notamment dans le chapitre intitulé : « Le problème des médiations » Sartre établit une opposition frontale entre Rome et Paris sur la base de leur *constitution* respective, perçue comme « une donnée immédiate de la vie sociale », et un « enracinement » de chacun dans son passé : « Paris et Rome diffèrent profondément : la première est une ville typiquement bourgeoise du XIX^e siècle, la seconde, en retard et en avance sur l'autre, tout à la fois, se caractérise par un centre de structure aristocratique (pauvres et riches vivent dans les mêmes immeubles comme dans notre capitale avant 1830) [...] Il ne suffit pas de montrer que ces différences de structure correspondent à des différences fondamentales dans le développement économique des deux pays [...] : les constitutions de ces deux villes conditionnent immédiatement les relations concrètes de leurs habitants. [...] la promiscuité de la richesse et de la pauvreté [...] est par elle-même une donnée immédiate de la vie sociale [...] elle suppose un enracinement de chacun dans le passé urbain, un lien concret des hommes aux ruines ». Jean-Paul Sartre : *Questions de méthode*. Paris : Gallimard 1986 (¹1960), pp. 76-77.

⁷ Jean-Paul Sartre : « Le regard ». Dans : *L'Être et le néant*, p. 309.

⁸ P. 321.

Vénus sortant des eaux, a pris son essor la culture européenne. Bref, en termes hégéliens, puis sartriens, l'Italie serait bien l'*en-soi* (*an-sich*) sans quoi aucun *pour-soi* (*für sich*) ne serait possible : son altérité géographique, signifiée par la barrière symbolique de Alpes, représente à jamais, pour le citoyen devenu majeur, responsable et autonome, « l'état comme création d'art »⁹ selon l'expression de Jakob Burckhardt. Condition figée dans l'idéal où le sujet, exempté de tout jugement moral, jouit librement des plaisirs que le pays lui offre. C'est d'ailleurs ce que Stendhal voit, à plusieurs reprises, dans ses écrits sur l'Italie.

Sauf que le regard qu'on pose sur l'Autre n'est, comme le même Sartre le voit dans *L'Être et le néant*, jamais innocent : « L'aliénation de moi qu'est l'être regardé implique l'aliénation du monde que j'organise [...] mon rapport à l'objet ou potentialité de l'objet [...] m'apparaît dans le monde comme ma possibilité d'utiliser l'objet »¹⁰. Le regard suppose, en d'autres termes, domination et exploitation de l'objet. Cette idée est reprise par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*, en vue de démontrer que la femme est aliénée si elle ne vit que dans son *en-soi*, se constituant en « chose » et se faisant ainsi le simple objet du regard de l'homme : « c'est un chemin néfaste car passif, aliéné, perdu », car la femme se voit alors « la proie de volontés étrangères », coupée de toute transcendance, certes évitant ainsi « l'angoisse et la tension de l'existence authentiquement assumée »¹¹.

Cette tension, qui est au centre de la culture française est une notion peu pertinente à la culture italienne. Si l'on s'en tient à cette perspective l'Italie, sorte d'allégorie du féminin tantôt vénusien, tantôt maternel¹² se verrait condamnée à perpétuité à servir l'imaginaire d'Autrui : érotisée, fantasmée, passivée, elle ferait l'objet, notamment, du regard à la fois « barbare » et « prédateur » de la France.

Voici donc la question, à l'apparence paradoxale, que l'on doit se poser d'entrée de jeu en vue de la rédaction d'une littérature française en Italie : comment l'Italie, historiquement condamnée à être regardée, peut-elle regarder la France ? Comment peut-elle se situer dans ce point panoramique, éminemment phallique, qu'est la cime des Alpes, pour posséder l'Autre qui s'ouvre devant elle ?

La Renaissance comme rêve

Pour que le rêve de l'Autre reste possible, il faut que l'objet lui échappe, comme Daphné au désir d'Apollon. Je pense là sans conteste à l'incipit du dernier écrit de Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » où il est question, par l'entremise de l'imaginaire stendhalien, d'un rêve, celui de posséder l'Italie :

Il y a quelques semaines, j'ai fait un bref voyage en Italie. Le soir, à la gare de Milan, il faisait froid, brumeux, crasseux. Un train partait ; sur chaque wagon une pancarte jaune portait les mots « Milano-Lecce ». J'ai fait alors un rêve : prendre ce train, voyager toute la nuit et me retrouver au matin dans la lumière, la douceur, le calme

9 Voir Jakob Burckhardt : « L'État considéré comme création d'art ». Dans : *La civilisation de la Renaissance en Italie*. Trad. par Henri Schmitt. Préf. Pierre Boucheron. Paris : Nouveau Monde Éditions 2017, I, 1, p. 9-115.

10 Sartre : *L'Être et le néant*, pp. 309s.

11 Simone de Beauvoir : *Le Deuxième sexe*. Paris : Gallimard 1976 (¹1949), 1, p. 21.

12 Jakob Burckhardt : *La civilisation de la Renaissance en Italie*, p. 9 : « il s'agit d'une civilisation qui est la mère de la nôtre, qui représente toujours une force vivante parmi nous ». Ce n'est peut-être pas un hasard si les noms des villes soient du masculin en français, du féminin en italien. Cet aspect, qui mériterait l'attention des linguistes, ne peut pas être traité ici.

d'une ville extrême. [...] Parodiant Stendhal, j'aurais pu m'écrier : « Je verrai donc cette belle Italie ! Que je suis encore fou à mon âge ! ». Car la belle Italie est toujours plus loin, ailleurs. »¹³

L'Autre qui veut être non tant possédé, mais rêvé est donc, pour le dire avec Derrida, dans la *différance* : toujours atopique, il est tout à la fois auratique et erratique.

Le terme féminin Renaissance, comme Johan Huizinga, partisan de la continuité historique le voit prenant en contrepied la thèse de Jakob Burkhardt, n'est point un mot scientifique, voire le produit d'un rêve collectif, tel que l'atteste le visage de la Vénus de Sandro Botticelli choisi pour la couverture du volume : *Le problème de la Renaissance*¹⁴. Et Huizinga d'imaginer alors un vif débat entre les historiens de profession (« Votre Renaissance est un Protée [...] Avouez qu'il [le mot] est vague, incomplet, choisi au hasard et, d'autre part, qu'il simplifie les faits de façon doctrinaire et dangereuse ») et les Rêveurs : (« Ne nous enlève pas la Renaissance : nous ne pouvons nous en passer. [...] Nous voulons, dès que l'envie nous en prend, pouvoir vivre en elle et par elle »)¹⁵.

Le mot forgé par Jakob Burkhardt a bien, comme dans d'autres cas, inventé la chose. D'autre part, comme dans d'autres cas, la chose anticipe le mot et le requiert. Par le mot *re-naissance*, substantif fréquentatif, c'est la répétition qui est à l'honneur : par rapport à une pensée progressive, mise en avant par les philosophes des Lumières, la pensée de la *re-naissance*, mûrie dans le milieu romantique, évoque bien un phénomène cyclique, comme les saisons, comme la nature, et par là rassurant : la *re-naissance*, cette allégorie de la femme idéale, est toujours à sa place.

Du fait que la perception « romantique » de l'Italie ne se fixe que lentement et progressivement à partir de la vogue du Grand Tour (il suffit de penser au regain d'imaginaire qu'a obtenu l'Italie en France d'abord avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, 1761¹⁶ ; ensuite avec *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël, 1807), atteste le même Stendhal. Ce dernier considère encore Florence, dans *Rome, Naples et Florence* (1826), comme la « reine du Moyen Âge ». Ainsi s'écrit-il nous donnant à percevoir tout à la fois l'imaginaire féminin de l'Italie et l'approximation historique qui s'y accompagne :

« C'est là qu'ont vécu le Dante, Michel-Ange, Léonard de Vinci » me disais-je ; voilà cette noble ville, la reine du Moyen Âge ! C'est dans ces murs que la civilisation a recommencé [...] Enfin, les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime.

Et c'est encore au XIXe siècle, le siècle de la « renaissance » de l'imaginaire historique, que le même Stendhal reprend, suite à la conquête napoléonienne de l'Italie, l'ancien argument jadis désavoué par Du Bellay dans sa *Déffense et Illustration de la Langue Française*, à savoir l'assimilation convenue des Français aux Barbares¹⁷, ces francs primitifs ne parlant pas la langue des romains civilisés, mais ayant conquis la beauté par la force. En 1496, lorsque Léonard de Vinci se trouvait à Milan, écrit

¹³ Roland Barthes : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime ». Dans : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil 1984, pp. 353-363, p. 353. La référence à Stendhal est tirée de l'incipit de *Rome, Naples, Florence*, p. 27.

¹⁴ Tout dernièrement (2023) la Ministre du Tourisme italienne Mme Daniela Santanchè a lancé une campagne où ce visage trop connu de Botticelli était proposé selon plusieurs variations commerciales accompagnées du claim en anglo-italien : « Open to Meraviglia ». Telles ont été les critiques venant de toutes parts qu'elle a dû la retirer. <https://www.ilpost.it/flashs/campagna-turismo-venere-botticelli-influencer/> consulté le 28/12/2024.

¹⁵ Johan Huizinga : *Le Problème de la Renaissance*. Paris : Casimiro Livres 2015, pp. 7-9.

¹⁶ Sur l'italianité de Rousseau voir : *Rousseau et l'Italie. Littérature, morale et politique*. Éd. par Phillipe Audegean, Barbara Carnevali et Magda Campanini. Paris : Hermann 2017.

¹⁷ Joachim du Bellay : « Que la langue française ne doit être nommée barbare ». *Déffense et Illustration de la Langue Française* (1549) I, 2. Dans : *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Défense et Illustration de la Langue française*. Éd. par Samuel Sylvestre de Sacy. Paris : Gallimard 1967, pp. 225-227.

Stendhal, « nous n'étions encore que des barbares, comme tout le Nord »¹⁸. Mais voici que l'argument revanchiste l'amène à désavouer à son tour cette affirmation lorsque plus loin, dans un argument ambivalent (la raison politique est anti-romaine, mais le cœur est « pour les Romains »)¹⁹, il en veut aux Romains d'avoir conquis les Gaules : « Chez nous, dans les Gaules, ils sont venus déranger nos ancêtres : nous ne pouvions pas être appelés des barbares ; car enfin nous avons la liberté »²⁰. Ainsi, les Français sont – et ne sont pas – Barbares. Ils le sont – ou c'est tout comme – lorsqu'ils adoptent une politique virile, de conquête ; ils ne le sont plus, car au prix de cette conquête – au prix du vol symbolique de la propriété de l'autre, comme du feu de Prométhée – ils ont gagné la primauté dans la civilisation européenne, condamnant l'Italie à regarder chez eux la possibilité de son dépassement, de sa transcendance.

Le mythe de l'Italie-femme : la descente de Charles VIII en Italie

« Le soir qu'Amour qui vous fist en la salle descendre »
(Ronsard)²¹

Ce que Simone de Beauvoir nomme « Le mythe de la féminité »²² est donc aisément transposable au « mythe de l'Italie » tel qu'il a été forgé au XIX^e siècle lorsqu'on a inventé, justement, la Renaissance. Si, sur le sillage de Rousseau, la féminisation ou infantilisation des trois couronnes florentines par les effets de l'amour est une constante dans la poésie romantique française²³, c'est la descente de Charles VIII en Italie (1494) qui inaugure, dans l'imaginaire de la France moderne, le mythe féminin de la péninsule. C'est de *L'Histoire de France* de Jules Michelet et notamment de *L'Histoire de France au XVe siècle* (1855)²⁴, dont le septième volume s'intitule « Renaissance », que Burckhardt se réclame dans sa *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860)²⁵. Il convient tout de même de noter que cette descente en Italie d'un roi-guerrier inaugurant la Renaissance sous le signe de la féminité idéale²⁶ c'était d'abord Stendhal qui l'avait évoquée dans ses *Promenades dans Rome* de 1829²⁷, se réclamant de la même source que Michelet : Paul Jove (Paolo Giovio, 1483-1552). Témoin oculaire de ces faits, qu'il relate dans ses *Historiae sui temporis* (45 livres 1550-52)²⁸, Paul Jove considère cet épisode historique comme un événement presque surnaturel, qui interrompt de manière brusque une période de paix et de stabilité, où la beauté avait pu s'exprimer. Mais là où Stendhal, vraisemblablement fidèle à Paul Jove, focalise l'attention sur le faste militaire des Français se

¹⁸ Stendhal : *Rome, Naples, Florence*, p. 41.

¹⁹ P. 307.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Pierre de Ronsard, « Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre... ». *Second livre des Sonnets pour Hélène* (1578). Dans : *Amours*. Paris : Garnier-Flammarion 1981, pp. 300-301.

²² Op. cit. II, p. 9.

²³ Voir : Michela Landi : « Histoires de l'aura : modernités de Pétrarque ». Dans : Roland Issler/Rolf Lohse/Ludger Scherer (Éd.) : *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen. Festschrift für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag*. Göttingen : Bonn University Press 2019, pp. 139-158 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 13).

²⁴ Jules Michelet : *Histoire de France au XVI^e siècle 7. Renaissance*. Paris : Chamerot Libraire-Editeur 1855.

²⁵ Op. cit.

²⁶ Michelet avait voyagé en Italie en 1830, 1838, et en 1854, juste avant la rédaction de *L'Histoire de France du XVI^e siècle*.

²⁷ « Entrée de Charles VIII dans Rome ». *Promenades dans Rome* (1829). Éd. par Victor Del Litto. Préf. Michel Crouzet. Paris : Gallimard 1997, pp. 338-339.

²⁸ Voir : Concetta Cavallini : « Écrire et faire l'histoire : Guichardin, Jove et la France. Questions de langue ». Dans : *Penser et agir à la Renaissance*. Éd. par Philippe Desan et Véronique Ferrer. Genève : Droz 2020, pp. 161-178 (« Humanisme et Renaissance »).

limitant à observer que, à l'égal des campagnes napoléoniennes « cette expédition fut une folie ; elle ne fut *utile* à personne, mais elle fut *belle* » (à ses yeux Charles VIII avait été, bien plus qu'un *condottiere*, un *artiste*²⁹) dans le compte-rendu de Michelet on met en avant la portée épique de l'événement, en vue de souligner la césure entre le Moyen Âge et la Renaissance. Mais il y a plus : par une efficace transfocalisation, Michelet insiste sur l'enchantement du Français-mâle, séducteur dans son faste militaire, pour l'Italie-femme, beauté passive fascinée par la force virile qui la possède³⁰ :

« O Italie! O Rome »! Je vais vous livrer aux mains d'un peuple qui vous effacera d'entre les peuples. Je les vois qui descendent affamés comme des lions. [...] L'Europe, tellement ignorante, aveugle et relativement barbare, en était à savoir que l'Italie n'existait plus. [...] Telle était cette France: jouir ou tuer. Elle [était] outrageuse par légèreté ou sensualité, quelquefois capricieusement sanguinaire, par accès de chaleur du sang. [...] Telle armée, et tel roi, sensuel, emporté. Il s'était révéle dè Lyon, où il s'amusa si bien, qu'on crut qu'il ne passerait pas les Alpes. Et quand il les eut passées, quand le duc de Milano fut venu à sa rencontre avec un cortège de dames, il s'amusa si bien, qu'on crut encore qu'il n'irait pas plus loin. [...] La découverte de l'Italie avait tourné la tête aux nôtres ; ils n'étaient pas assez forts pour résister au charme.³¹

Ainsi, les Français ne surent pas résister face aux grâces de

ce pays de beauté, où l'art, ajoutant tant de siècles à une si heureuse nature, semblait avoir réalisé le paradis de la terre.

Le contraste était si fort avec la barbarie du Nord, que les conquérants étaient éblouis, presque intimidés, de la nouveauté des objets. Devant ces tableaux, ces églises de marbre, ces vignes délicieuses peuplées de statues, devant ces vivantes statues, ces belles filles couronnées de fleurs qui venaient, les palmes en main, leur apporter les clefs des villes, ils restaient muets de stupeur. Puis leur joie éclatait dans une vivacité bruyante.³²

Cette rencontre inaugurale entre deux races si différentes, se précipitant l'une vers l'autre fut, poursuit Michelet,

tout aussi aveugle que le contact avide de deux éléments chimiques qui se combinent fatalement. Mais, passé la violence première, la supériorité du Midi éclata : partout où les Français firent un peu de séjour, ils tombèrent inévitablement sous le joug des Italiennes, qui en firent ce qu'elles voulaient. Charles VIII faillit en mourir, et y céda partout, souvent par sensualité, souvent par sensibilité. Et cela le jeta dans des difficultés imprévues qui compliquèrent fort sa situation d'arbitre de l'Italie.³³

Retenons, de cette longue métaphore amoureuse, l'épiphonème de Michelet qui donne le titre à ce travail : « Les Alpes s'étaient abaissées pour toujours. »³⁴

Le déphasage historique

La descente du roi Français marque indéniablement, pour l'Italie, le début d'une longue période de décadence – ce dont elle ne se remettra, au fond, plus jamais: l'Italie devient en effet dès ce moment pays prêteur de beauté aux autres pays emprunteurs qui, par le travail de la technique et de l'interprétation, la transforment en énergie intellectuelle : le beau devient utile à la civilisation de l'Europe ; l'art humaniste, passée dans les mains d'une bourgeoisie industrielle à vocation protestante,

²⁹ *Promenades dans Rome*, p. 340s.

³⁰ *Histoire de France au XVI^e siècle 7 : Renaissance*, pp. 4-27.

³¹ P. 23 (chapitre II : « Découverte de l'Italie. 1494-1495 »).

³² P. 25.

³³ P. 27.

³⁴ P. 4.

se mue en science positive. De ce monde productif et actif gouverné par le principe de réalité l'Italie reste, comme Stendhal le voit, le jardin d'amour, le principe de plaisir, lieu idéal où l'humanité périodiquement régresse – descend – pour y retrouver les origines de sa culture progressive.

Le déphasage historique, et par là culturel, entre la France et l'Italie est, d'ailleurs, patent. Premièrement là où la France a construit son identité nationale à partir d'un mythe de fondation chevaleresque, mythe basé sur la conquête et l'exploration, l'Italie, elle, n'a qu'un mythe de fondation, si c'en est un : le mythe culturel des Lettres, mythe humaniste foncièrement statique dans son rôle exemplaire, comme le voit Huizinga :

Au point de vue des œuvres sociales, la Renaissance est très peu productive et stationnaire et apparaît comparée au moyen âge avec son sentiment social et religieux plutôt comme un temps d'arrêt que de renouvellement.³⁵

Deuxièmement, on connaît la précocité de la centralisation politique, administrative et culturelle de la France à partir de Hugues Capet qui a établi en Île de France son royaume dès 987. L'unification politique complète de l'Italie n'a eu lieu, on le sait également, qu'en 1870, soit presque mille ans plus tard, alors que ce n'est que dans les années cinquante, avec l'avènement des postes de télévision, qu'elle atteint une unité linguistique réelle³⁶, alors que la caractérologie régionale reste, tout de même, très marquée. Troisièmement, la France s'achemine très tôt, à partir du gallicanisme de Louis XIV et le jansénisme, vers sa laïcité alors que l'Italie, après avoir englobé dans son unité politique de 1870 l'état pontifical, lui accorde à nouveau son autonomie et son pouvoir en 1929 avec les Patti Lateranensi, signés entre Mussolini et l'Église. Quatrièmement, si la France a connu très tôt le progrès industriel, grosso modo avec Napoléon I, en Italie la bourgeoisie industrielle, comme Sartre l'a bien vu (et, en Italie, Pasolini), n'a pas vraiment existé avant les années '50 du XXe siècle : le « retard » industriel de l'Italie, pays rural et artisanal, par rapport à la France est, apparemment, la conséquence même de son ancien « avantage » technique qui s'est retourné contre elle sous forme d'imaginaire esthétique. L'ancien avantage est le fruit d'un avènement précoce de l'humanisme. Il convient de rappeler que l'humanisme prend pied officiellement en Italie avec le concours qu'a eu lieu à Florence en 1401 pour la réalisation de la porte Nord du Baptistère ; concours gagné par Lorenzo Ghiberti, qui l'emporte sur Brunelleschi, auteur de la future coupole de la cathédrale. À cette date, la France se considère elle-même en plein moyen âge ; désavantage chronologique sur lequel renchérit l'imaginaire rétrospectif national, si on pense à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831), qui se déroule en 1482...

Le déphasage sociologique : le Colisée et la Tour Eiffel

Si on devait repérer un monument symbolique, apte à catalyser les deux imaginaires nationaux et à en décrire la sociogénèse, on opposerait le Colisée, sorte d'hypogée circulaire, lieu orphique, dépôt de la vigueur mythique des origines³⁷, à la tour Eiffel, objet phallique, prométhéen, symbole panoptique du progrès industriel de la France : pays monté, pour reprendre l'ancien adage attribué à Bernard de Chartres et repris par les Modernes lors de la sempiternelle Querelle, sur les épaules des géants. La poussée verticale de la Tour Eiffel devenue, comme Roland Barthes l'a vu, l'antonomase

³⁵ Op. cit., p. 79.

³⁶ Voir Raffaella Setti, « Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi RAI ». Dans: *I linguaggi dei media*. Firenze: Edizioni della Crusca 2012, pp. 131-149 (« Lingua e cultura. L'italiano in movimento »).

³⁷ Voir Stendhal : *Promenades dans Rome*, p. 25 : « Le Colisée est sublime pour nous, parce que c'est un vestige vivant de ces Romains dont l'histoire a occupé toute notre enfance ».

de la France moderne en marche³⁸, est rendue possible par la concentration et canalisation des forces collectives vers la voie du progrès ; et ce, au prix, comme le voit cette fois Michel Foucault, d'une certaine surveillance sociale des idées et des potentialités de chacun³⁹. En revanche, le Colisée est à bon droit l'emblème de la ville de Rome qui, en l'absence d'une bourgeoisie capitaliste, reste attachée à son passé latin et ecclésial⁴⁰. Figuré par la « roue » du Colisée, c'est plutôt le mouvement centrifuge qui domine dans la péninsule : variété des caractères, pluralité des cultures territoriales, tolérance non juridique mais factuelle des différences mêmes. Et si c'est bien de cette tolérance d'avant le jugement que Stendhal raffole dans ses « promenades » italiennes (où le verbe « se promener » est, à son dire, emblématique d'une certaine attitude digressive vers la vie : une marche sans destination précise)⁴¹, Leopardi s'en plaint dans son *Saggio sopra i costumi degl'Italiani* (*Discours sur l'état actuel des mœurs des Italiens*, 1830), opposant la société large, nihiliste, paresseuse, foncièrement intemporelle des Italiens à la société stricte, jugeante, civilisatrice des Français⁴².

Il faut également mettre en avant, dans la perception mutuelle des deux pays, une distinction de type sociologique, qui apparaît comme la conséquence de la dissymétrie du regard qu'on vient de constater au fil de l'histoire des deux pays : alors que les classes populaires italiennes éprouvent, au moins à partir de l'époque napoléonienne⁴³ un malaise et souvent un ressentiment à l'égard du pays à la fois « jugeant » et « conquérant », considéré comme hautain et dédaigneux en raison de ses visées civilisatrices et moralisatrices, les classes cultivées sont ou se prétendent francophiles, car elles apprécient – ou font mine d'apprécier, pour des raisons de distinction sociale –, les valeurs mélioratives de la civilisation en termes de capital culturel, moral, social⁴⁴.

À l'aune de ces considérations on s'attendrait à un comportement social opposé des deux côtés des Alpes : une « xénophilie » tendancielle de la France à l'égard de l'Italie et, toutes proportions gardées, une certaine « xénophobie » des Italiens à l'égard des Français. Or, les faits démentent cette logique. On connaît, en effet, la xénophilie des Italiens, peuple émigrant d'hier comme d'aujourd'hui. Tel qu'observé par des sociologues, ce phénomène tient de la fragilité même du système italien⁴⁵ : en l'absence de valeurs partagées et protégées, chacun tend à chercher son bien là où il le trouve. De l'autre versant, le « manque » d'attention culturelle de la France à l'égard de l'Italie s'inscrit vraisemblablement dans le chauvinisme politique, culturel et social de l'hexagone, reconnu par les mêmes sociologues comme le propre des pays socialement forts, qui tendent à l'auto-affirmation identitaire et à la concentration des forces et des idées.

³⁸ Roland Barthes : « La Tour Eiffel » (1964). Dans : *Œuvres complètes I*, 1942-1965. Éd. par Éric Marty. Paris : Seuil 1993, pp. 1381-1400.

³⁹ Michael Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard 1961. Voir aussi M. Foucault : *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard 1975.

⁴⁰ Voir : Alberto Mario Banti : « Alla ricerca della "borghesia immobile": le classi medie non imprenditoriali del XIX secolo ». Dans : *Quaderni storici* 17, 50, 2 (1982), pp. 629-651. Voir : Émile Zola : *Rome* (1896). Éd. par Jacques Noiray. Paris : Gallimard 2013.

⁴¹ *Promenades dans Rome*, p. 6 : « Chaque article est le résultat d'une promenade, il fut écrit sur les lieux ou le soir en rentrant ».

⁴² Giacomo Leopardi : *Discours sur l'état actuel des mœurs des Italiens*. Trad. par Michel Orcel. Précède de *Leopardi et les mœurs des Italiens* par Mario Andrea Riconi. Paris : Allia 1993.

⁴³ Voir entre autres : Anna Maria Rao (Éd.), *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*. Roma : Carocci 1999; Francesco Mario Agnoli : *Le insorgenze antigiacobine in Italia. 1796-1815*. Rimini : Il Cerchio 2003.

⁴⁴ Voir : Pierre Bourdieu : *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Paris : Éditions de Minuit 1996.

⁴⁵ Voir : Iside Gjergji (Éd.) : « Cause, mete e figure sociali della nuova emigrazione italiana ». Dans : I. G. (Éd.) *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*. Venezia : Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing 2015, p. 7-23; Maurizio Franzini : *Disuguaglianze inaccettabili: L'immobilità economica in Italia*. Roma/Bari : Laterza 2013.

Le déphasage linguistique

Un déphasage ultérieur est décelable dans la représentation sociale des langues nationales, qui est à la base des reconnaissances culturelles respectives des deux pays. C'est, comme on sait, la langue littéraire, livresque, qui sert de modèle à l'italien. Là aussi, il s'agit donc d'une langue mythique qui, fixée au XIX^e siècle sur la base du toscan cultivé illustré au moyen âge par les trois couronnes⁴⁶, s'avère nécessaire à l'unité politique du pays. De fait, l'italien « officiel » n'est donc qu'une langue de superstrat, établie sur de bases encore une fois intellectuelles, que la télévision a naturalisée au détriment des langues vivantes, les dialectes des différentes régions, ainsi réduits au substrat. La mission comparée des deux Académies linguistiques est éloquent à ce sujet : L'Accademia della Crusca, la plus ancienne académie linguistique au monde, fondée en 1583 par des humanistes, les « cruscanti », pour des raisons ludiques, n'a rien à voir avec l'Académie Française fondée, sur l'exemple italien, par Richelieu en 1635. Dans les visées des fondateurs de la Crusca, en effet, aucune défense et illustration, aucun revanchisme politique : c'est le jeu qui préside à sa naissance. Ce phénomène peut être également interprété à l'aune des deux périodisations décalées : à l'époque de la fondation de la Crusca l'Italie n'existait pas, et la Toscane était une réalité culturelle autonome ; à l'opposé, le français étant devenu très tôt la langue officielle de la nation. Ainsi, la diffusion et la perception sociale des deux langues suit un parcours opposé : à la variabilité diatopique de l'italien, qui nécessite constamment l'apport lexical des dialectes régionaux, s'oppose la variabilité diastratique du français qui tend justement à se stratifier verticalement, sur la base des usages sociaux de la *koiné* parisienne. Ce phénomène est particulièrement appréciable dans la traduction, et notamment dans la traduction littéraire, où la variabilité des codes est la plus élevée : alors que le Français fait état d'une grande variété au niveau du paradigme (phénomène dû à la variété des usages sociaux de la langue), l'italien s'avère être très pauvre au niveau diastratique car il ne possède de fait que l'acrolecte venant de ses sources livresques ; en vue de restituer le basilecte (langue familière, quotidienne, argotique) on est obligé d'avoir recours aux usages locaux.

Ce déphasage intéresse également le prestige culturel respectif des deux langues et la cause est, semble-t-il, une fois de plus dans la concentration des efforts d'un côté (tendance normative du français), dans la dispersion et dans la variété de l'autre. C'est bien cette concentration (politique, militaire, stratégique) qui a favorisé la diffusion du français dans le monde, alors que l'italien reste confiné, sauf exceptions minimes, dans la péninsule. Si le français était, encore dans les années quatre-vingts du siècle dernier, la « langue » seconde par excellence en Italie, ce n'était pas seulement en raison de l'influence des campagnes napoléoniennes ; le siècle des Lumières a exercé sans conteste une emprise remarquable sur les classes intellectuelles, dépositaires de l'italien standard. Un privilège social est reconnu, dès le XVIII^e siècle, aux italiens francophones et, par là, favorables à l'internationalité des classes intellectuelles (héritage de l'ancienne « république des lettres »). L'héritage de cette distinction sociale attribuée à la connaissance du français est telle qu'on utilise couramment, en Italie, le substantif « francesismo »⁴⁷ pour indiquer, par antiphrase, un mot grossier. C'est avec le changement de statut épistémologique de la langue seconde, qui de signe de

⁴⁶ Voir entre autres : Claudio Marazzini: *Breve storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino 2004. Nous n'avons pu repérer aucun travail général en langue française portant sur l'histoire de la langue italienne, si l'on excepte des chapitres consacrés à la langue dans des travaux sur la littérature.

⁴⁷ Roberta Cella : « Francesismi ». Dans: Giuseppe Antonelli (Éd.) : *La vita delle parole. Il lessico dell'italiano tra storia e società*. Bologna : Il Mulino 2023, pp. 239-268 (Collezione di testi e di studi). Voir aussi l'article « Scusate il francesismo » de l'Accademia della Crusca: <https://accade.iadellacrusca.it/it/consulenza/scusate-il-francesismo/33583>. Consulté le 18/01/2025.

distinction culturelle qu'il était se mue en enjeu opératoire et pragmatique marquant ainsi la transition des valeurs de représentation (privilégiant la lecture) aux valeurs de l'échange (privilégiant l'oralité), que la primauté de l'anglais s'est, petit à petit, affirmée en Italie comme ailleurs. Le français reste malgré tout, grâce au conservatisme structurel de la culture italienne, la deuxième langue la plus étudiée à l'école primaire et secondaire (65,4% par rapport au 98% de l'anglais)⁴⁸, alors que l'Italien est en France, pays qui regarde bien plus vers le Nord que vers la Méditerranée, la quatrième langue la plus étudiée après l'anglais, l'allemand et l'espagnol (4,3% des Français)⁴⁹. Une telle dissymétrie linguistique a d'évidentes retombées sur le monde de l'édition, où la situation des deux pays est loin d'être homologue : alors que, par exemple, presque 90% des Français ayant plus de 15 ans déclare avoir lu au moins un livre par an⁵⁰, en Italie ce pourcentage baisse, selon Eurostat, jusqu'à 35% pour les moins de 16 ans⁵¹. Pour tout approximations qu'on doive considérer ces données dans un tel contexte, il est assez évident que les valeurs démocratiques de l'éducation et de la civilisation ont, en France, des bienfaits qui vont bien au-delà des avantages qu'apporte, en Italie, la représentation sociale du capital symbolique, patrimoine de la classe cultivée. Une fois de plus, si c'est la pure conservation (résiduelle) des valeurs de l'humanisme qui préserve l'Italie des plus graves dégâts culturels, c'est le modèle actif, conquérant, de la civilisation qui continue de préconiser en France la nécessité de l'éducation à la citoyenneté.

Une dernière considération concerne la représentation des histoires littéraires respectives dans les deux pays, laquelle répond à la dissymétrie existant dans la considération mutuelle entre les deux pays. Alors que les histoires littéraires françaises en Italie sont nombreuses (de Bonfantini à Macchia, de Cacciavillani à Sozzi, de Landi à Merello, pour n'en citer que quelques-unes)⁵², et distribuées dans un laps de temps étendu (à partir des années soixante jusqu'à présent), assez rares sont

48 <https://www.institutfrancais.it/italia/scegliere-la-lingua-francese#/>. Selon l'Institut Français, un million et sept-cent mille italiens étudient le français à l'école. Cf. <https://www.edscuola.eu/wordpress/?p=87439> Consulté le 2 janvier 2025.

49 Voir le décret 2023-902 du 27 septembre 2023 du Gouvernement français « portant publication de l'accord sous forme d'échange de lettres entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement de la République italienne relatif à l'enseignement facultatif de la langue italienne dans les écoles élémentaires de la République française » :

<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000048119456#:~:text=Aujourd'hui%2C%20l'apprentissage,franco%2Ditaliens%2C%20les%20sections%20internationales>. Consulté le 2 janvier 2025. Voir aussi Alain Choppin : « Pour une histoire de l'enseignement de l'italien en France ». Dans : *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 1991, n. 8, p. 411-415. La situation enregistrée en 1991 par Choppin (l'italien quatrième langue étudiée en France) est la même qu'aujourd'hui.

50 Voir le Rapport 2023 du Centre National du Livre : <https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2023-04/Les%20Fran%C3%A7ais%20et%20la%20lecture%20Rapport%20complet%202023-04-12%20OK.pdf>

51 Voir l'article : « En Italie, une lecture fragmentée, peu soutenue par les institutions ». Dans : *Actualité* : <https://actualitte.com/article/120834/audiolivres/en-italie-une-lecture-fragmentee-peu-soutenue-par-les-institutions>.

52 Geoffrey Brereton : *Breve storia della Letteratura francese*. Milano : Mondadori 1961. Verdun-Louis Saulnier : *Storia della letteratura francese*. Torino : Einaudi 1964. Mario Bonfantini : *Storia della letteratura francese*. 3 vol. Milano : Mondadori 1965. Pierre Abraham/Roland Desné : *Storia della Letteratura francese*. 3 vol. Milano : Garzanti 1985. Giovanni Macchia : *Letteratura francese*. 3 vol. Firenze/Roma : Sansoni-Accademia 1983. Giovanni Macchia/Massimo Colesanti/Enrico Guaraldo/Giovanni Marchi/Gianfranco Rubino/ Gariella Violato (Éds.) : *Letteratura francese*. 6 vol. Milano : Mondadori 1992. Pierre Brunel/Yvonne Bellenger : *Storia della letteratura francese*. Gênes : Cideb 1999. Giovanni Cacciavillani : *Profilo storico della letteratura francese*. Rimini : Panozzo 1995. Lionello Sozzi (Éd.) : *Storia europea della letteratura francese*. Torino : Einaudi 2013. Michela Landi (Éd.) : *La Letteratura francese*. 2 vol. Milano : Mondadori/Le Monnier 2021. Ida Merello : *Breve storia della letteratura francese*. Milano : Feltrinelli 2023.

les histoires littéraires italiennes en France, et, à l'exception des travaux de Pierre Louis Ginguené (1820) et de Louis Étienne (1905)⁵³, toutes sont récentes⁵⁴.

Conclusions à titre de préalable. Pour une littérature française en Italie

De telles considérations constituent à mes yeux un préalable pour quiconque se lance dans le projet d'une *Histoire littéraire française* et, notamment, en ce qu'elle est destinée à des universitaires italiens ou à un public dit « cultivé » : deux catégories de récepteurs qu'on peut, entre autres, réputer a priori susceptibles d'apprécier les valeurs culturelles françaises y voyant donc éventuellement la possibilité d'une transcendance culturelle, historique d'un côté, géographique de l'autre. J'ai d'abord essayé d'isoler, grâce à la vue panoramique que nous accorde, selon Braudel, la « longue durée », des invariants topiques et modélisants⁵⁵ de la tradition française, à même de permettre à celui qui regarde la France de l'en-deçà des Alpes, de reconnaître l'Autre sans pourtant se l'approprier.

La méthode formelle de Ernst Robert Curtius – expression, certes, de la situation historique qui était la sienne et qu'il s'agissait alors d'excéder pour lancer un regard plus impartial sur l'Occident – loin d'être à nos yeux périmée, prend tout son sens à chaque nouveau tournant de l'histoire. Cette dernière, toute fondamentale qu'elle doit rester comme point de repère du regardant peut, en effet, trouver sa transcendance dans une perspective à vol d'oiseau permettant d'apprécier la récurrence de certains faits historiques⁵⁶. Là où la méthode traditionnelle, qui consiste à laisser « subsister la matière sous ses formes accidentelles », produit un simple « catalogue de faits », il s'agit selon Curtius de « se créer des méthodes analytiques capables de « dissoudre » cette matière [...], de révéler sa structure »⁵⁷.

Prenant donc appui sur ce que le même Curtius nomme une « morphologie comparée »⁵⁸ des civilisations, j'ai essayé d'abord de retracer, par l'isolement formel d'éléments culturels qui se proposent à une distance périodique significative, ce que Derrida va plus tard nommer un « récit structurel »⁵⁹. La récurrence de ces faits nous permettra de les reconnaître comme des unités pertinentes d'une tradition culturelle (on pourra les appeler, si on préfère : « culturèmes »), quoiqu'elles apparaissent, à un moment donné, comme des articulations ou variations accidentelles du phénomène général. Une telle « grammaire » a sûrement une vocation didactique, permettant à un observateur qui chercherait à percer les qualités d'une culture-autre, de reconnaître par voie contrastive les prérogatives socio-culturelles de chacune, utiles pour un examen comparé.

Mon point de vue s'est appuyé également sur la philosophie de l'histoire de Norbert Elias, telle qu'il l'a formulée dans *La dynamique de l'Occident* : d'un côté, « c'est l'observation des faits pré-

⁵³ Pierre Louis Ginguené : *Histoire littéraire d'Italie*. 9 vol. Milano: Paolo Emilio Giusti 1820. Louis Étienne : *Histoire de la littérature italienne depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris : Hachette 1905. Voir aussi : Giuseppe Finzi : *Histoire de la littérature italienne*. Paris : Perrin 1912.

⁵⁴ Christian Bec (Éd.) : *Précis de littérature italienne*. Presses universitaires de France 1982. François Livi/Christian Bec : *La littérature italienne*. Paris : PUF 2003 (« Que sais-je ? »). Céline Frigau/Pauline Kipfer : *La Littérature italienne du XIII^e siècle à nos jours*. Paris : Pocket 2006.

⁵⁵ Voir la notion de *Wiederbegegnung*, ou « reposition » d'un même phénomène. Selon Ernst Robert Curtius, un fait devient historique en raison de sa reposition (voir *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Trad. par Jean Brejoux. Paris : PUF 1956).

⁵⁶ P. IX. (« Préface de la seconde édition »)

⁵⁷ P. 17.

⁵⁸ P. 3.

⁵⁹ Jacques Derrida : *De la Grammatologie*. Paris : Minuit 1967, p. 346.

sents qui permet de mieux comprendre les phénomènes passés » ; de l'autre, « beaucoup de mécanismes d'interdépendance actuels ne sont que la continuation, dans la même direction, des transformations qui ont affecté naguère les structures de la société occidentale »⁶⁰. Cette méthode vient à l'encontre de l'idée, chère à Curtius, selon laquelle pour la littérature « tout passé est présent, ou peut le devenir »⁶¹ : chaque événement, pour autant qu'il est historique, est toujours en passe d'être réactualisé par la lecture, l'enseignement, l'interprétation. Ainsi, c'est l'ensemble des interprétations qui assure la persistance d'un fait. La mouvance du regard dans l'espace considéré peut également profiter de la méthode que Sartre qualifie, dans ses *Questions de méthode*, de « progressive-régressive ». Méthode qui, considérant comme co-présents l'actualité et son dépassement, le passé et son avenir potentiel, permet de cerner à la fois l'historicité du phénomène et sa valeur absolue⁶².

Au moment où j'ai pris en charge, pour conclure, le projet en question, j'ai assumé, autant que faire se pouvait, la posture bifocale (chronologique, topologique) ici proposée et un perspectivisme historique me permettant de tenir compte des émergences et des incubations des phénomènes sociaux des deux pays, autant que des nombreux déphasages historiques, culturels, linguistiques. D'où l'allure spirale de ce long récit me permettant de souligner, tout au long du chemin où se croisent les histoires du regardant et du regardé, des parallélismes, des faux ou vrais décalages, des conjonctions, des disjonctions.

Des exemples peuvent mieux rendre compte d'une telle récurrence de constantes socio-historiques, reconnues comme traits pertinents, ou « motifs », de la tradition nationale française, et qu'il s'agissait alors de mettre en valeur : a) la figure générale du « parvenu » dans ses nombreuses représentations et articulations historiques (du clerc du moyen âge au « bourgeois » du XVII^e siècle jusqu'au parvenu moderne), figure qui ne prend son plein sens qu'en France, Paris représentant historiquement le point culminant d'un système politique, économique et culturel de type vertical : une topologie, a-t-on dit, très faiblement représentée en Italie ; b) la rivalité entre les classes sociales, et nommément la rivalité entre bourgeoisie et aristocratie dans ses nombreuses articulations socio-culturelles, identifiables dans les couples oppositifs *ville/cour* ; *poésie/prose* ; *esprit gaulois/esprit civilisateur*. Cette dernière articulation se prévaut de la double matrice culturelle de la France, latine d'un côté, gauloise de l'autre, l'une catalysant de préférence le discours sérieux de la civilisation, l'autre y apportant sa part de critique corrosive et subversive, au nom de laquelle les valeurs cérémonielles et normatives de la cour (étiquette) se voient ridiculisées. On pense là à Rutebeuf et à sa satire bourgeoise de la courtoisie, ou au « bourgeois » La Bruyère qui, au nom du même esprit positif, s'en prend à l'esprit courtisan de Versailles et au pessimisme aristocratique d'un La Rochefoucauld, anticipateur du dandysme moderne. Ce vaste motif féconde au plus haut point, comme on sait, les dynamiques sociales qui font la richesse du roman balzacien, et s'étend au moins jusqu'à Proust. c) la querelle entre Anciens et Modernes⁶³, motif se reproposant à plusieurs moments de l'histoire culturelle française (de la période classique à la période romantique) alors qu'elle s'avère peu pertinente au cas de l'Italie où, malgré des cas sporadiques de rivalité entre

⁶⁰ Norbert Elias : *La dynamique de l'Occident*. Trad. par Pierre Kamnitzer. Paris : Calmann-Lévy 1975, pp. 299s. Voir aussi : Huizinga : *La Question de la Renaissance*, p. 74.

⁶¹ Op. cit., p. 16.

⁶² Paris : Gallimard, 1986 et notamment le chap. III : « La méthode progressive-régressive », pp. 80-150. Au pp.135s. Sartre note : « Nous définirons la méthode d'approche existentialiste comme une méthode régressive-progressive et analytico-synthétique ; c'est en même temps un va-et-vient enrichissant entre l'objet (qui contient toute époque comme significations hiérarchisées) et l'époque (qui contient l'objet dans sa totalisation) ». Sur la notion de « dépassement » ou « survivance » (« Überbietung ») voir Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 22.

⁶³ Sur ce « motif » voir Curtius : op. cit., p. XI (« Préface à la seconde édition »).

les deux partis, le culte des « Anciens » reste une prérogative nationale stable, rattachée aux valeurs fondatrices de l'humanisme.

Ces trois motifs, susceptibles comme on l'a dit d'articulations internes, attestent, au même titre, le penchant « agonique », « tensif », de la culture française, que le sociologue Pierre Bourdieu a bien mis en évidence à travers sa théorie des « champs »⁶⁴. Phénomène, disait-on, peu représenté dans la culture italienne, où la co-occurrence de traditions culturelles multiples tend plutôt à l'in-différence et à l'indulgence non juridique mais factuelle, par simple absorption et composition des valeurs oppositives. D'où le haut niveau de tolérance de la complexité et de la variété qu'on observe, en général, dans la culture italienne.

Une dernière constante mérite d'être prise en compte à ce sujet : à savoir, le couple oppositif *baroque/classicisme*⁶⁵, qui oppose à chaque pas de l'histoire de France les forces dérégulatrices, expansives, centrifuges, du mouvement « anti-classique » (baroque, maniérisme) hérité de l'Italie et les forces régulatrices, uniformisantes, normatives, centripètes, franco-françaises, du Classicisme. « Archi-modèle » de toutes ces oppositions et de toutes ces tensions, le couple en question est bien, dans son resurgissement constant à différents degrés du plan incliné de l'histoire, l'expression la plus efficace du rapport ambivalent qui lie la France et l'Italie, entre fascination rivale (en raison de la persistance en Italie du modèle humaniste) et condescendance (en vertu du dépassement de ce même modèle dans lequel la France a joué un rôle de premier plan).

Il est bien évident que le modèle immanent de l'Italie, désormais en perte de sens par les effets mêmes d'une transcendance qui s'éloigne de plus en plus de son point de départ, n'est plus qu'un imaginaire condamné à jouer un rôle purement médiatique. L'effet de retour d'une telle immanence imaginée, transfigurée par autrui, est dans la disposition passive de l'Italie face à l'assaut d'un imaginaire collectif médiatisé, nécessaire au tourisme de masse. Mais la France, qui a inauguré le dépassement, et se voyant dépassée elle-même par d'autres logiques culturelles, n'est pas, comme on sait, à l'abri de ces conséquences.

Une telle posture panoramique, si elle m'a amenée finalement à récuser, à l'exemple de Curtius, l'historicisme linéaire et progressif cher à la France des Lumières (raison pour laquelle j'ai choisi de supprimer, dans l'intitulé de l'ouvrage, la mention du substantif générique : « histoire »)⁶⁶ trouve sa dimension didactique dans le titre général : *Letteratura francese* qui, dans mes intentions, apparaît non pas comme un processus, mais comme une « phénoménologie » à la Curtius⁶⁷ : réseau de faits concomitants au fonds perçus, toute proportion historique gardée, comme synchroniques. Une telle cartographie comparée de la littérature a tiré profit, à n'en pas douter, d'une curiosité ancienne qui, abattant la frontière des Alpes, a fini par inventer l'Europe.

⁶⁴ Parmi les nombreux travaux de Bourdieu autour de ce sujet majeur, nous citons ici le dernier, issu des notes qu'il avait prises à l'occasion de son cours au Collège de France : Pierre Bourdieu : *Microcosmes. Théorie des champs*. Paris : Raisons d'agir 2022. Pour Bourdieu, « un champ est un espace qui met en scène une lutte pour un enjeu entre des agents qui occupent diverses positions sociales structurées par la distribution inégale de capitaux symboliques valorisés dans ce champ entre les agents qui y évoluent. On y trouve, en conséquence, des dominants, qui influencent le fonctionnement du champ à leur avantage et des dominés, qui tentent d'imposer leur vision de l'enjeu qui traverse ce champ ». Voir Frédéric Deschenaux : Compte-rendu paru dans la *Revue des sciences de l'éducation* 48, 1 (2022). <https://doi.org/10.7202/1096362ar> Consulté le 20 janvier 2025.

⁶⁵ Curtius : op. cit., p. xi. Curtius évoque « les courants anti-classiques, que l'on appelle aujourd'hui « baroques » » et pour lesquels il propose le terme de « maniérisme ».

⁶⁶ Le même choix a été fait par Giovanni Macchia qui a dirigé un ouvrage collectif intitulé *Letteratura francese*.

⁶⁷ *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. xi.

Bibliographie

Sources

- Du Bellay, Joachim : *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549). Dans : *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Défense et Illustration de la Langue française*. Éd. par Samuel Sylvestre de Sacy. Paris : Gallimard 1967.
- Leopardi, Giacomo : *Discours sur l'état actuel des mœurs des Italiens*. Trad. par Marcel Orcel. Précede de *Leopardi et les mœurs des Italiens* par Mario Andrea Rigoni. Paris : Allia 1993
- Michelet, Jules : *Histoire de France au XVI^e siècle*. Vol. 7 : *Renaissance*. Paris : Chamerot Libraire-Editeur, 1855.
- Ronsard, Pierre de : *Second livre des Sonnets pour Hélène* (1578). Dans : *Les Amours*. Paris : Garnier-Flammarion 1981.
- Stendhal (Henry Beyle) : *Rome, Naples, Florence* (1826). Éd. par Pierre Brunel. Paris : Gallimard 1987.
- : *Promenades dans Rome* (1829). Éd. par Victor Del Litto. Préf. Michela Crouzet. Paris : Gallimard 1997.
- Zola, Émile : *Rome* [1896]. Éd. par Jacques Noiray. Paris : Gallimard 2013.

Ouvrages critiques

- Abraham, Pierre/Desné, Roland : *Storia della Letteratura francese*. 3 vol. Milano : Garzanti 1985.
- Agnoli, Francesco Mario : *Le insorgenze antigiacobine in Italia. 1796-1815*. Rimini : Il Cerchio 2003.
- Audegean, Philippe/Carnevali, Barbara/Campanini Magda (Éd.) : *Rousseau et l'Italie. Littérature, morale et politique*. Paris : Hermann 2017.
- Banti, Alberto Mario : « Alla ricerca della « borghesia immobile » : le classi medie non imprenditoriali del XIX secolo ». Dans : *Quaderni storici* 17, 50, 2 (1982), pp. 629-651.
- Barthes, Roland : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime ». Dans : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil 1984.
- : « La Tour Eiffel » (1964). Dans : *Œuvres complètes I, 1942-1965*. Éd. par Éric Marty. Paris : Seuil 1993, pp. 1381-1400.
- Beauvoir, Simone de : *Le Deuxième sexe* (1949). 2 vol. Paris : Gallimard 1976.
- Bec, Christian (Éd.) : *Précis de littérature italienne*. Paris : Presses universitaires de France 1982.
- Bonfantini, Mario : *Storia della letteratura francese*. 3 vol. Milano : Mondadori 1965.
- Bourdieu, Pierre : *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Paris : Éditions de Minuit 1996.
- : *Microcosmes. Théorie des champs*. Paris : Raisons d'agir 2022.
- Brereton, Geoffrey : *Breve storia della Letteratura francese*. Milan : Mondadori 1961.
- Brunel, Pierre/Bellenger, Yvonne : *Storia della letteratura francese*. Gênes: Cideb 1999.
- Burkhardt, Jakob : *La civilisation de la Renaissance en Italie*. Trad. par Henri Schmitt. Préf. Patrique Boucheron. Paris : Nouveau Monde Éditions 2017.
- Cacciavillani, Giovanni : *Profilo storico della letteratura francese*. Rimini: Panozzo 1995.
- Cavallini, Concetta : « Écrire et faire l'histoire : Guichardin, Jove et la France. Questions de langue ». Dans : *Penser et agir à la Renaissance*. Éd. par Philippe Desan et Véronique Ferrer. Genève : Droz 2020 (« Cahiers d'Humanisme et Renaissance »).
- Cella, Roberta : « Francesismi ». Dans : *La vita delle parole*. Éd. par Giuseppe Antonelli. Bologna: Il Mulino 2023, pp. 239-268.

- Choppin, Alain : « Pour une histoire de l'enseignement de l'italien en France ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 1991, n. 8, pp. 411-415.
- Coorebyter, Vincent de (éd.) : *Les biographies existentielles de Sartre. Thèmes, méthodes, Enjeux*. Paris : Vrin 2022.
- Curtius, Ernst Robert : *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Trad. par Jean Brejoux. Paris : PUF 1956.
- Derrida, Jacques : *De la Grammatologie*. Paris : Minuit 1967.
- Deschenaux, Frédéric : Compte-rendu de Pierre Bourdieu, *Théorie des champs*. Dans : *Revue des sciences de l'éducation* 48, 1 (2022). <https://doi.org/10.7202/1096362ar>
- Elias, Norbert : *La dynamique de l'Occident*. Trad. par Pierre Kamnitzer. Paris : Calmann-Lévy 1975.
- Étienne, Louis : *Histoire de la littérature italienne depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris : Hachette 1905.
- Finzi, Giuseppe : *Histoire de la littérature italienne*. Paris : Perrin 1912.
- Foucault, Michel : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard 1961.
- : *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard 1975.
- Franzini, Maurizio : *Disuguaglianze inaccettabili: L'immobilità economica in Italia*. Roma-Bari : Laterza 2013.
- Frigau, Céline/Kipfer, Pauline : *La Littérature italienne du XIIIe siècle à nos jours*. Paris : Pocket 2006.
- Ginguené, Pierre Louis : *Histoire littéraire d'Italie*. 9 vol. Milan : Paolo Emilio Giusti 1820.
- Gjergji, Iside : « Cause, mete e figure sociali della nuova emigrazione italiana ». Dans : I. G. (Éd.) : *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*. Venise : Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing 2015, p. 7-23.
- Huizinga, Johan : *Le Problème de la Renaissance*. Paris : Casimiro Livres 2015.
- Landi, Michela : « Histoires de l'aura : modernités de Pétrarque ». Dans : Roland Issler/Rolf Lohse/Ludger Scherer (Éd.) : *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen. Festschrift für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag*. Göttingen : Bonn University Press 2019, pp. 139-158 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 13).
- Landi, Michela (Éd.) : *Letteratura francese. Dalle origini all settecento*. 2 vol. Milano : Mondadori-Le Monnier 2021.
- Livi, François/Christian Bec : *La littérature italienne*. Paris : PUF 2003 (« Que sais-je ? »).
- Macchia, Giovanni : *Letteratura francese*. 3 vol. Firenze/Roma : Sansoni-Accademia 1983.
- : /Colesanti, Massimo/Guaraldo, Enrico/Marchi, Giovanni/Rubino, Gianfranco/Violato, Gariella (Éds.) : *Letteratura francese*. 6 vol. Milano : Mondadori 1992.
- Marazzini, Claudio : *Breve storia della lingua italiana*. Bologna : Il Mulino 2004.
- Merello, Ida : *Breve storia della letteratura francese*. Milano : Feltrinelli 2023.
- Pécout, Gilles : « Le regard de l'historien sur la nation italienne ». Dans : *Situation de l'Italie, réalité et perspectives, colloque de la Fondation Res Publica (5 décembre 2018)*. Dans : https://www.fondation-res-publica.org/Le-regard-de-l-historien-sur-la-nation-italienne_a1190.html (consulté le 16/1/2025).
- Pizzorusso, Arnaldo : « Les études littéraires françaises en Italie : perspectives actuelles ». Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France* 95, 6 (1995), pp. 77-83 (« L'histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs »).
- Rao, Anna Maria (Éd.) : *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*. Rome : Carocci 1999.
- Rosso, Corrado : « La littérature française devant l'opinion italienne ». Dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 7 (1955), pp. 113-129.
- Sartre, Jean-Paul : *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard 1943.

- : *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Paris : Gallimard 2005.
- : *Questions de méthode* (1960). Paris : Gallimard 1986.
- Saulnier, Verdun-Louis : *Storia della letteratura francese*. Torino : Einaudi 1964.
- Setti, Raffaella : « Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi RAI ». Dans: *I linguaggi dei media*. Firenze : Edizioni della Crusca 2012, pp. 131-149 (« Lingua e cultura. L'italiano in movimento »).
- Sozzi, Lionello (Éd.) : *Storia europea della letteratura francese*. Torino : Einaudi 2013.
- Vignest, Romain : « Avant propos ». Dans : *Italie-France : littératures croisées*. Éd. par Romain Vignest. Paris : Classiques Garnier 2021, pp. 9s.

Sitographie :

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/scusate-il-francesismo/33583>.
<https://www.institutfrancais.it/italia/scegliere-la-lingua-francese#/>.
<https://www.edscuola.eu/wordpress/?p=87439>
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000048119456#:~:text=Aujourd'hui%2C%20l'apprentissage,franco%2Ditaliens%2C%20les%20sections%20internationales>.
<https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2023-04/Les%20Fran%C3%A7ais%20et%20la%20lecture%20Rapport%20complet%202023-04-12%20OK.pdf> <https://actualitte.com/article/120834/audiolivres/en-italie-une-lecture-fragmentee-peu-soutenue-par-les-institutions>

Comment écrire l'histoire de la littérature européenne ?

Sur les poncifs, oublis et interdits littéraires du XXe siècle

Dans une perspective historique et sociologique de la littérature, la notion de valeur apparaît comme une construction en partie arbitraire et donc problématique. Bien que le modernisme revendique une certaine autoréférentialité, les œuvres littéraires demeurent ancrées dans un système axiologique. Celui-ci découle des discours qu'elles élaborent ou remettent en question, parfois de manière inconsciente de la part de l'auteur. En ce sens, la littérature ne se limite pas à une pure autonomie formelle, mais participe à une appréhension du monde, de la condition humaine, des modes de vie et des normes sociales. Indépendamment de leur nature et des convictions de leurs auteurs, les œuvres forment « un monde avec un jugement sur le monde », selon la belle expression d'Hippolyte Taine à propos de *La Fontaine*¹. René Girard les considère comme une matière capable de susciter chez le lecteur une vision du monde nouvelle ou méconnue, tout en offrant des repères et des lignes directrices sur les grandes interrogations humaines². Martha Nussbaum, philosophe américaine d'inspiration aristotélicienne, s'interroge sur la portée éthique des œuvres littéraires et développe une réflexion sur l'éducation morale par la littérature³. Dans cette perspective, les romans apparaissent comme des fenêtres ouvertes sur des situations éthiques particulières, confrontant ainsi les lecteurs à des dilemmes moraux. Tout cela est fort séduisant et met en lumière le rôle formateur du texte littéraire, mais que se passe-t-il lorsque les considérations éthiques prennent le pas sur les enjeux esthétiques ? Autrement dit, si la lecture et la réception d'une œuvre privilégient une approche axée sur des impératifs moraux, au risque de simplifier l'axiologie sous-jacente et de reléguer sa dimension esthétique au second plan, quel impact cela a-t-il sur la construction du canon littéraire ?

Depuis l'avènement de l'ère poststructuraliste, la question de la canonicité suscite un intérêt croissant parmi les chercheurs. On peut opposer les perspectives d'Harold Bloom et de Frank Kermode sur la nature du plaisir lié à l'acte de lecture - statique ou dynamique - et son influence sur la construction d'un paradigme canonique particulier : soit un canon moderne, hérité de l'ère moderniste et fondé sur une valeur esthétique arbitraire, soit un canon postmoderne, perçu comme un instrument d'oppression⁴. Selon Paul Aron et Alain Viala, cette dernière orientation, clairement marxiste, apparaît en France dès les années 1960 avec les travaux de Louis Althusser et de son groupe de recherche à l'ENS⁵. En associant le structuralisme à la psychanalyse lacanienne, ces chercheurs met-

1 Hippolyte Taine : *La Fontaine et ses fables* (1924). Paris : Hachette 1952, p. 161.

2 René Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset 1961.

3 Martha Nussbaum : *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*. Trad. par Solange Chavel. Paris : Éditions du Cerf 2010, pp. 48-54.

4 Voir Frank Kermode : *Pleasure and Change: the Aesthetics of Canon*. New York : Oxford University Press 2004. Harold Bloom : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Harcourt Brace 1994. Delia Ungureanu : « What to Do about Constructing the Literary Canon: Canonicity and Canonical Criteria ». Dans: Liviu Papadima/David Damrosch/Theo D'Haen (Éd.) : *The Canonical Debate Today. Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*. Amsterdam : Rodopi 2011, pp. 87-98 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 149).

5 Paul Aron/Alain Viala : *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF 2006, pp. 25-45.

tent en évidence le lien entre ce qu'ils nomment les « appareils idéologiques d'État » (notamment l'École) et les mécanismes de production et de réception littéraires⁶.

Il est incontestable que les instances institutionnelles du champ littéraire contribuent activement à l'élaboration d'un corpus d'auteurs et de textes érigés en modèles, qui, grâce à la médiation scolaire, s'imposent comme des références culturelles partagées. L'édition, la critique, les bibliothèques ainsi que l'institution scolaire exercent une influence déterminante dans les processus de publication, de diffusion, de circulation et, potentiellement, de canonisation d'une œuvre et de son auteur. À la suite de cette réflexion, je souhaite m'inscrire dans la perspective développée par Jean-Louis Cabanès en 2017⁷, en interrogeant la hiérarchisation esthétique des œuvres et l'exclusion de certains auteurs du canon national ou européen sous un prisme exclusivement axiologique. Mon étude s'articule ainsi autour d'une interrogation centrale : comment écrire l'histoire de la littérature européenne en tenant compte des tensions et des déplacements qui se jouent entre les différents canons nationaux ? Cette question, qui traverse l'ensemble de mon analyse, invite à repenser la construction d'un patrimoine littéraire transnational en interrogeant les mécanismes nationaux d'inclusion et d'exclusion qui le façonnent. Il s'agira, dans un premier temps, de réfléchir aux facteurs extra-littéraires qui influencent le processus de canonisation, avant d'examiner plus précisément deux cas de réception littéraire comparative - en France et en Pologne - illustrant les mécanismes d'interdiction et d'oubli à travers la construction de poncifs littéraires : ceux de Louis Aragon et de Robert Brasillach.

La littérature et l'axiologie, ou sur les instances de la consécration littéraire

À partir de 1989, l'examen critique des écrivains considérés comme « surestimés » ou « sous-estimés » devient une pratique récurrente dans la critique littéraire polonaise. L'une des premières enquêtes de ce type fut initiée en 1992 par Włodzimierz Bolecki dans la revue parisienne *Kultura*. Ce phénomène s'inscrit dans un bouleversement plus large provoqué par l'émergence du mouvement *Solidarność* et l'effondrement du régime communiste : des écrivains jusque-là censurés, marginalisés ou relégués à l'oubli connaissent alors une redécouverte et un regain d'intérêt⁸. Toutefois, ces débats soulèvent des interrogations fondamentales : négligés ou surestimés, mais dans quel contexte ? Réhabilités ou oubliés, mais par quels acteurs du champ littéraire ? Ces questionnements s'inscrivent dans la dynamique des « degrés de circulation de la littérature », un phénomène caractéristique des sociétés post-communistes d'avant 1989. Un même auteur peut ainsi jouir d'une reconnaissance dans un certain cadre (circulation A), être sous-évalué dans un autre (circulation B) et apparaître comme excessivement valorisé dans un troisième (circulation C). Dans le cas de la littérature polonaise, ces distinctions reposent largement sur la relation des écrivains à la religion ou leur positionnement face au régime communiste. Parmi les figures emblématiques de ces reconfi-

⁶ Pierre Macherey : *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero 1966; Renée Balibar : *Les français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*. Paris : Hachette 1974. Voir également Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Paris : Gallimard 1964.

⁷ *La Fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux 2017.

⁸ Par exemple, les écrivains polonais de l'émigration, comme Florian Czarnecki (*Nadberezyńcy*, 1942), ou Michał Kryspin Pawlikowski (*Dzieciństwo i młodość Tadeusza Irteńskiego. Powieść*, 1959). Tous deux ont offert, dans leurs romans, une image remarquable des territoires polonais de l'Est à des moments cruciaux de leur histoire au XX^e siècle. Leur œuvre s'inscrit dans les plus hautes traditions de la prose polonaise, préservant, au sein d'une forme littéraire d'une grande maîtrise, un modèle culturel qui ne saurait être seulement remémoré, mais qui mérite également d'être transmis et valorisé. Par ailleurs, Andrzej Bobkowski, Józef Mackiewicz, ainsi que Czesław Straszewicz et Jerzy Pietrkiewicz apparaissent encore sous-estimés et mériteraient une reconsidération critique plus approfondie.

gurations, on peut citer la poétesse Anna Kamieńska ou encore le poète et exégète d'origine juive Roman Brandstaetter. Actuellement, dans les années 2020, une dynamique inverse semble émerger en Pologne : certains écrivains font l'objet de jugements critiques en raison de leur position socio-politique jugée excessive ; c'était notamment le cas d'Olga Tokarczuk, lauréate du prix Nobel de littérature en 2018. D'autres sont accusés d'avoir entretenu des liens avec le régime communiste, à l'instar du poète Władysław Broniewski.

Ce phénomène ne se limite pas à la Pologne : en France comme ailleurs, la postérité littéraire des écrivains - leur promotion, leur reconnaissance ou, au contraire, leur mise à l'écart - ne repose pas uniquement sur leur originalité stylistique ou leur contribution à l'innovation littéraire. Elle est également déterminée par leur alignement idéologique, qu'il soit chrétien, laïque, anticlérical, fasciste, communiste, pacifiste, impérialiste, colonialiste, ou plus récemment féministe ou queer. À l'inverse, leur marginalisation peut résulter de leur résistance aux grands courants idéologiques de leur temps ou de leur non-conformisme axiologique.

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les controverses et les silences entourant certaines figures littéraires. Ainsi, Robert Brasillach, malgré les nombreuses demandes de grâce - dont celle de François Mauriac, qui intercédait personnellement auprès du général de Gaulle -, fut fusillé en 1945. De même, la réception de Jean Anouilh et de Marcel Aymé s'est trouvée marquée par des polémiques comparables. Plus récemment, les relectures de Louis-Ferdinand Céline continuent de susciter le débat en raison de sa proximité avec les milieux collaborationnistes.

D'autres cas illustrent ces tensions mémorielles. Joseph Conrad (Józef Korzeniowski), bien qu'admiré pour son œuvre, fait l'objet d'une lecture critique à travers le prisme postcolonial, notamment sous l'influence d'Edward Saïd, dont *L'Orientalisme* s'apprête à célébrer son cinquantième anniversaire. De même, la réticence éditoriale à l'égard des douze dernières années de Joris-Karl Huysmans se manifeste jusque dans l'édition de ses œuvres dans la collection de la Pléiade en 2019, où *La Cathédrale* et *L'Oblat* restent relégués à la non-existence : le volume finit par *En route*⁹. Joseph Malègue, salué comme le « Proust catholique », en 1933, est quant à lui tombé dans un oubli quasi total après 1968.

Enfin, dans les anciens pays du bloc de l'Est, la chute du régime en 1989 a entraîné un recul critique à l'égard des figures littéraires associées à l'idéologie communiste, notamment Louis Aragon, Paul Éluard et d'autres écrivains de la génération surréaliste dont les engagements politiques étaient bien connus. Cette relecture posthume illustre combien la réception des auteurs demeure inséparable des dynamiques idéologiques et historiques qui façonnent le champ littéraire.

Les exemples peuvent être multipliés à travers les littératures européennes. Une réflexion s'impose naturellement : dans quelle mesure est-il possible d'écrire l'histoire européenne de la littérature, une histoire par définition interculturelle, mais fondée sur une conception commune des valeurs éthiques et esthétiques qui influencent le processus de canonisation nationale et internationale à travers les institutions de la vie littéraire (ces dernières englobant les académies, les prix, l'édition, la critique et, finalement, l'École) ? Cette entreprise est-elle comparable à la création du discours sur ce que l'on appelle l'imaginaire du Nord¹⁰ ou l'imaginaire méditerranéen¹¹ ? Existe-t-il

⁹ Joris-Karl Huysmans : *Romans et nouvelles*. Éd. par André Guyaux et Pierre Jourde. Paris : Gallimard 2019 (Bibliothèque de la Pléiade. 642).

¹⁰ Notion travaillée principalement au sein du *Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique* à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Daniel Chartier, auteur d'une trentaine de livres sur la représentation du Nord, ainsi que sur les cultures inuite, québécoise et nordiques (voir Daniel Chartier [Éd.] : *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Québec : Presses de l'Université du Québec 2008 [Droit au Pôle], ainsi que Daniel Chartier : *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques*. Québec : Presses de l'université du Québec 2019 [Isberg]).

¹¹ Voir Angela Fabris/Albert Göschl/Steffen Schneider (Éd.) : *Sea of Literatures. Towards a Theory of Mediterranean Literature*. Berlin/Boston : De Gruyter 2023.

un canon européen transcendant les différentes relectures qui s'opèrent au prisme des canons nationaux ? Jusqu'où peuvent aller nos « relectures » et « contre-narrations » (*counter-narratives*) nationales, nos interdictions et nos oublis de l'histoire littéraire européenne ?

Je n'ai pas la prétention d'apporter des réponses exhaustives à ces questions, tant elles ouvrent un champ de recherche extrêmement vaste relevant de la sociologie littéraire. La réception et la sacralisation des œuvres littéraires, ou au contraire leur exclusion du canon et des programmes, s'inscrivent dans une problématique complexe : celle de la dialectique entre l'axiologie des œuvres - ou, parfois, leur simple engagement idéologique - et leur réception. Je me limiterai ici à l'examen d'un axe spécifique de cette problématique, pertinent aussi bien en Pologne qu'en France : la tension entre la canonisation et la réception nationales des écrivains affiliés à des idéologies condamnées du XXe siècle, notamment le communisme et le fascisme. Dans tous les cas, le jugement éthique, conditionné par la conjoncture culturelle propre à chaque moment historique, tend à primer sur l'évaluation esthétique, que ce soit de manière favorable ou défavorable. Le premier groupe d'écrivains concerne ceux ayant soutenu le régime communiste et dont la réception en Pologne demeure paradoxale : après une consécration dans les années 1950 et 1960, ils ont fait l'objet d'un quasi-silence après 1989. Du côté français, l'on trouve les écrivains de la génération surréaliste (entre autres, Louis Aragon, Paul Éluard ou André Breton) et, du côté polonais, le poète Władysław Broniewski ou les poètes groupés autour du cercle *Skamander*. Le second groupe est constitué d'écrivains d'extrême droite associés au fascisme, parmi lesquels Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Louis Rebatet et Robert Brasillach. Afin d'approfondir cette réflexion, je me concentrerai sur deux figures emblématiques issues de chaque camp idéologique : Louis Aragon et Robert Brasillach. J'analyserai leur réception comparative en France et en Pologne, en examinant les mécanismes de canonisation, d'exclusion ou de réhabilitation dont ils ont fait l'objet dans chacun de ces contextes nationaux.

La valeur des poncifs (I) : Louis Aragon en Pologne : aveuglement à deux lames ?

La réception d'Aragon en Pologne constitue un phénomène à la fois paradoxal et significatif. Tout en étant l'un des auteurs les plus lus et les plus étudiés au XXe siècle, il a progressivement disparu des circuits éditoriaux et critiques contemporains. Peu connu avant 1945, il acquiert une renommée considérable sous le régime communiste, devenant une figure emblématique de la littérature engagée. Son apogée en Pologne survient dans les années 1950, période au cours de laquelle, en 1954, paraît l'un des deux seuls recueils de sa poésie traduits en polonais¹². Jusqu'aux années 1970, la critique littéraire tend à occulter délibérément son œuvre surréaliste des années 1920, privilégiant une lecture idéologiquement orientée qui le réduit à son rôle de romancier engagé et d'auteur de poèmes patriotiques. Les analyses critiques de l'époque, fortement influencées par le discours officiel communiste, adoptent une perspective biaisée : la préface de l'ouvrage, par exemple, élude un siècle de poésie française pour présenter Aragon comme le plus grand poète français depuis Victor Hugo.

Aujourd'hui, l'œuvre de Louis Aragon est tombée dans un quasi-oubli. Dès 2008, Wiesław Kroker et Marcin Klik soulignaient déjà la diminution progressive des publications consacrées à l'écrivain à partir de 1989, entraînant une absence de relectures critiques des interprétations figées élaborées

¹² En 1954 paraît un recueil de poésie édité par Jerzy Zagórski, avec une préface rédigée par Zbigniew Bieńkowski, deux figures majeures de la poésie polonaise (Louis Aragon : *Wiersze*. Warszawa: Czytelnik 1954). Ce volume rassemble des poèmes écrits entre 1939 et 1953, à l'exception de *Magnitogorsk* 1932, seul texte antérieur à la seconde guerre mondiale. Par la suite, en 1963, est publiée une traduction du recueil *Elsa*, réalisée par Artur Międzyrzecki.

sous le régime communiste¹³. Bien qu'ils ne proposent pas d'explication définitive à cette évolution, ils suggèrent néanmoins l'influence de facteurs extra-littéraires, notamment une réticence post-1989 à l'égard des auteurs ayant été engagés dans le communisme.

Ce silence relève-t-il, à son tour, d'un positionnement idéologique similaire à celui observé avant 1989 ? Comment expliquer l'absence d'une revalorisation du contenu formel et stylistique de l'œuvre aragonienne, laissant ainsi perdurer les lacunes des trois dernières décennies ? Afin d'éclairer cette question, il convient d'examiner la place accordée à Aragon dans les manuels et dictionnaires littéraires français et polonais depuis 1989.

Le *Dictionnaire des écrivains de langue française* (éd. 2001) de Bordas ouvre son entrée consacrée à Aragon par une observation essentielle : pour retracer la trajectoire de sa personnalité, il est nécessaire de considérer non seulement l'histoire littéraire, mais aussi l'histoire politique, en tenant compte « de tous les enthousiasmes et de toutes les illusions du Parti communiste dans la société française de 1927 à nos jours »¹⁴. L'ouvrage insiste ainsi sur la pluralité du mythe aragonien : génie surréaliste, écrivain laborieux du « monde réel », chantre lyrique de la Résistance. Cette approche contraste fortement avec celle adoptée par *La littérature française* (1968), où les auteurs mettent principalement en avant le lyrisme d'Aragon et la présence latente du classicisme dans sa période surréaliste, tout en évitant soigneusement les termes comme « engagé » ou « communiste », qui n'y figurent pas du tout¹⁵.

Plus récemment, Michel Jarrety, dans son *Dictionnaire de poésie de Baudelaire jusqu'à nos jours* (2001), adopte une perspective plus énigmatique sur les engagements d'Aragon, décrivant son œuvre comme un « gigantesque labyrinthe où se réfléchissent la totalité d'un siècle et la totalité d'un être refusant de se dérober à ce qu'il envisage comme la 'poigne' de l'Histoire sur la nuque d'un écrivain »¹⁶. *Hourra l'Oural* (1934) y est perçu de manière quelque peu réductrice comme un simple « hymne à la louange de la construction communiste »¹⁷. Cette lecture, qui insiste sur la « naïveté politique du nouveau converti », ne laisse guère de place à une réflexion sur l'impact idéologique réel d'Aragon et d'Elsa Triolet.

La situation est bien différente dans la Pologne post-communiste, où les universitaires se montrent impitoyables envers l'auteur du *Paysan de Paris*. Dans *Histoire de la littérature française*, publié en 2005 par des universitaires de l'Université Jagellonne, Aragon ne bénéficie que d'une brève notice intitulée « Louis Aragon – enthousiaste du communisme »¹⁸, dans laquelle seul son recueil *Hourra l'Oural* est mentionné. Sa poésie suscite peu d'intérêt ; il est avant tout présenté comme un romancier engagé. D'autres manuels, bien que plus nuancés, insistent également sur l'aspect idéologique de ses romans¹⁹.

Paul Éluard subit un traitement similaire : décrit comme « surréaliste, membre de la gauche dans la Résistance et lié au communisme stalinien »²⁰, il n'est représenté que par un seul poème. Ce n'est

13 Wiesław Kroker/Marcin Klik : « La réception de l'œuvre de Louis Aragon en Pologne ». Dans : *Kwartalnik Neofilologiczny* 2 (2008), pp. 157-180, p. 180.

14 Jean-Pierre de Beaumarchais/Daniel Couty/Alain Rey (Éd.) : *Dictionnaire des écrivains de langue française*. 2 vol. Paris : Larousse, 2001 p. 38.

15 Antoine Adam/Georges Lerminier/Édouard Morot-Sir (Éd.) : *Littérature française*. 2 vol. Paris : Larousse 1968, II (XIXe-XXe).

16 Michel Jarrety : *Dictionnaire de poésie de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : PUF 2001, p. 23.

17 P. 25.

18 Katarzyna Dybeł/Barbara Marczuk/Jan Prokop : *Historia literatury francuskiej*. Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, p. 368.

19 Józef Heistein : *Historia literatury francuskiej od początków do czasów najnowszych*. Wrocław : Wyd. Ossolińskich 1997, p. 527.

20 Dybeł/Marczuk/Prokop : Op. cit., p. 367.

ni *Liberté*, poème emblématique de la Résistance, ni « L'Amoureuse », chef-d'œuvre du recueil surréaliste *Capitale de la douleur* (1926), mais un panégyrique à la gloire de Staline²¹.

La valeur des poncifs (II) : Robert Brasillach, un absent honteux des dictionnaires littéraires

Dans la postérité littéraire, rares sont ceux qui jouissent d'une réputation plus détestable que Robert Brasillach (1909-1945). Poète, romancier, critique et publiciste, il est surtout connu pour son engagement à l'extrême droite, son fascisme assumé, ses prises de position antisémites et sa collaboration active avec les nazis. Condamné pour intelligence avec l'ennemi, il est fusillé le 6 février 1945. Son exécution fut perçue comme celle d'un journaliste : Brasillach n'appartenait à aucun parti ni corps politique, se contentant d'exprimer ses idées dans la presse, en particulier dans l'hebdomadaire *Je suis partout* (1930-1944). À partir de 1941, cet hebdomadaire devient le principal organe collaborationniste et antisémite sous l'Occupation. Brasillach y collabore dès 1936 et en assure la rédaction en chef entre 1937 et 1939, puis de nouveau entre 1941 et 1944. En somme, il serait difficile d'imaginer une biographie plus infâme.

En France, relativement peu d'études lui ont été consacrées, et celles qui existent sont pour la plupart récentes²². Dénoncé comme collaborateur et antisémite, il est absent des manuels et dictionnaires littéraires. On cherchera en vain son nom dans le *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, dirigé par Michel Jarrety, ou dans le *Dictionnaire Bordas des grandes œuvres de la littérature française et des écrivains de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Parmi les rares dictionnaires qui le mentionnent figure *Histoire de la littérature française* d'Antoine Adam, George Lerminier et Édouard Morot-Sir (1968), où il est simplement décrit comme un écrivain ayant « connu une fin honteuse et misérable ».

Son talent littéraire, bien que controversé, était indéniable à certains égards : dans *Je suis partout*, il écrivait principalement sur la littérature, le théâtre et le cinéma. Après son exécution, même ses adversaires reconnaissaient ses qualités d'écrivain : « Quel dommage qu'il ait fallu fusiller ce salaud, mais quel talent il avait ! »²³ Son recours en grâce fut signé par de nombreux intellectuels et hommes de lettres, parmi lesquels François Mauriac, Jean Anouilh, Marcel Aymé, Paul Claudel, Albert Camus et Jean Cocteau. Mauriac intervint personnellement auprès du général de Gaulle pour plaider en sa faveur. Mort à 35 ans, Brasillach laisse derrière lui une œuvre marquée par l'abondance, la qualité esthétique et la diversité. Auteur de plusieurs romans et recueils de poésie, il fut également historien du cinéma, de l'art et de la littérature, laissant une production critique considérable.

L'exécution de Robert Brasillach demeure un sujet de controverse parmi les chercheurs. Anne Brassié, l'une de ses biographes les plus reconnues, interprète sa condamnation comme une forme de représailles liées à son implication dans le rapport sur le massacre de Katyn (l'exécution, au printemps 1940, de plusieurs milliers d'officiers et de membres des élites polonaises)²⁴. En juin 1943, Brasillach se rend sur les lieux aux côtés de Claude Jeantet et de l'ambassadeur Fernand de Brinon. Dans son rapport, publié en juillet 1943 (seulement trois mois après le fameux rapport allemand), il attribue la responsabilité du massacre de Katyn à l'Union soviétique²⁵. Il met également en avant

²¹ « Ode à Staline » (1950).

²² Anne Brassié : *Robert Brasillach ou Encore un instant de bonheur*. Paris : Laffont 1987 ; Philippe d'Hugues : *Brasillach*, Grez-sur-Loing : Pardès 2005 ; Pierre Somville : *Brasillach écrivain. Mal-aimé des lettres françaises*. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2016.

²³ D'après Philippe d'Hugues dans « l'Introduction » de son *Brasillach. Qui suis-je ?* Grez-Sur Loing : Pardès 2005, pp. 7-9, p. 8.

²⁴ Brassié : Op. cit., pp. 265-271 et 360-367.

²⁵ « Que ces corps soient des corps de Polonais, cela n'est pas douteux. [...] On ne peut désigner qu'un coupable : le bourreau soviétique. [...] [Les Soviétiques] ont compris que les Polonais haïssaient le bolchevisme, que ce peuple si souvent

l'idée d'un avertissement contre la barbarie communiste et aborde, à plusieurs reprises, la question de la défense de l'Europe face à cette menace, un objectif qui sera repris par l'OTAN dans les années 1950. Comme l'explique Philippe d'Hugues, son procès, ouvert après la Libération, a été exacerbé par la propagande communiste, qu'il dénonçait déjà dès 1936²⁶. C'est à partir de cette année-là qu'il commence à exprimer son hostilité envers le Front populaire ainsi que son rejet de la guerre civile en Espagne. Le communisme constitue l'une de ses cibles récurrentes dans ses articles, où il plaide notamment pour la dissolution du Parti communiste français et affirme qu'il convient d'être ni pour Berlin, ni pour Moscou, mais pour Paris²⁷. Selon Philippe d'Hugues, ce serait en raison de ces attaques et de cette hostilité que les ouvrages de Brasillach, à la différence de ceux d'autres écrivains proches du fascisme ou de l'antisémitisme, tels que Céline ou Drieu La Rochelle, régulièrement ré-édités, sont devenus de moins en moins accessibles²⁸. Cette marginalisation résulterait, selon lui, des pressions exercées par les milieux littéraires et journalistiques sous l'influence du Parti communiste français, dans le but d'écarter les journalistes et intellectuels de droite opposés au Front populaire.

Quelle place occupe Brasillach dans l'histoire littéraire ? En Pologne, son nom n'est mentionné que de manière marginale et il est généralement associé à Drieu La Rochelle en tant qu'écrivain « proche du fascisme » et « antisémite », principalement connu pour son combat contre ce qu'il percevait comme la décadence et l'aboulie de la France²⁹. Dans *Histoire de la littérature française* de Józef Heistein (1997), il est même décrit comme un auteur aux convictions « plus fascistes et plus antisémites » que Drieu La Rochelle³⁰. Toutefois, parallèlement à ces jugements idéologiques, son talent littéraire est également reconnu, tant dans sa poésie que dans ses romans, bien que l'on déplore qu'il l'ait mis au service d'idées aussi condamnables.

Il semble néanmoins que les critiques polonais adoptent une posture plus mesurée à l'égard de Brasillach que leurs homologues français et ne le condamnent pas avec la même sévérité. En 1957, Mieczysław Grydzewski, historien et critique littéraire polonais d'origine juive, commente les manifestations parisiennes organisées autour de la première de *La Reine de Césarée*, une pièce de théâtre de Brasillach inspirée de *Bérénice* de Racine. Il réproche ces protestations et souligne que l'œuvre, écrite dix-huit ans plus tôt, ne contient aucun élément politique. Il met également en avant la qualité du style de Brasillach et met en lumière les nuances de sa pensée, y compris dans les articles souvent qualifiés d'antisémites³¹. Il rappelle que ces manifestations avaient été initiées par un syndicat d'anciens résistants, estimant que la mise en scène d'une pièce d'un « traître » constituait une profanation des sentiments patriotiques.

Cette perspective polonaise plus contrastée se retrouve également dans des publications récentes. L'édition polonaise de 2013 de l'ouvrage *Brasillach* (2005) de Philippe d'Hugues arbore un sous-titre évocateur : *Victime du mensonge de Katyń*³². De même, plusieurs articles de presse des

irrégulier, si souvent léger, d'une légèreté tragique, n'avait pas oublié la leçon anticommuniste de Pilsudski, et qu'au-delà de Pilsudski, il n'avait pas oublié que son histoire fut essentiellement anti-russe. Les Soviétiques ont tiré la conséquence logique de cette constatation : ils ont décapité l'élite polonaise, comme ils ont anéanti l'élite des pays baltes » (Robert Brasillach : « J'ai vu les fosses de Katyn ». Dans : *Je suis partout* 13, 622, 9 juillet 1943, p. 1 et p. 9.

²⁶ D'Hugues : *Brasillach*, pp. 82-90.

²⁷ Robert Brasillach : « Les communistes contre la France ». Dans : *Je suis partout* 6, 452, 21 juillet 1939, pp. 1s.

²⁸ Voir D'Hugues : « Introduction ». Voir aussi le chapitre VII.

²⁹ Dybeł/Marczuk/Prokop : op. cit., p. 334.

³⁰ Heistein : op. cit., p. 530.

³¹ Mieczysław Grydzewski : « *Notatki francuskie. Burza w teatrze* ». Dans : *Wiadomości* 50 (1957), p. 4.

³² Brasillach. *Ofiara kłamstwa katyńskiego*. Trad. par Łukasz Maślanka. Biała Podlaska : Arte, 2013.

années 2010 adoptent des titres révélateurs tels que : « Robert Brasillach, une tragédie de la collaboration », « Le Français mort pour Katyń » ou encore « Écrivain fusillé »³³.

Cette relecture polonaise de Brasillach peut s'expliquer, en partie, par la grille de lecture axiologique qui façonne la réception des figures littéraires. Son anticommunisme, en particulier, semble jouer un rôle dans l'intérêt que certains cercles lui portent aujourd'hui. À l'inverse, un auteur comme Louis Aragon, longtemps valorisé pour ses engagements politiques, suscite désormais en Pologne un désintérêt grandissant, et ses œuvres y sont de moins en moins rééditées. Toutefois, cette reconfiguration du paysage littéraire ne traduit pas tant une réhabilitation explicite de Brasillach qu'un déplacement des sensibilités critiques, en fonction des contextes historiques et idéologiques.

En guise de conclusion

Plutôt que d'apporter une réponse définitive aux questions sur la formation de l'histoire de la littérature européenne, il conviendrait peut-être de prolonger l'interrogation : est-il possible d'établir des critères permettant d'évaluer le degré de littérarité d'un texte sans recourir à des comparaisons ou à des jugements de valeur ? Peut-on (ou doit-on ?) intégrer dans nos canons respectifs les œuvres d'écrivains dont les choix éthiques s'écartent des normes considérées comme acceptables ? Dans quelle mesure le processus de canonisation est-il façonné par des facteurs extra-littéraires relevant du politiquement correct propre à chaque nation plutôt qu'à un espace européen commun ? Enfin, jusqu'où peut-on parler d'une histoire littéraire européenne, si, déjà au sein d'une seule littérature nationale - comme la littérature française -, un même auteur peut faire l'objet de réceptions si contrastées et voir sa valeur littéraire délibérément minorée ?

Jean-Louis Cabanès souligne que « la littérature pense [...] moins qu'elle n'interroge »³⁴. Toute création littéraire, en générant des valeurs esthétiques, éthiques et intellectuelles, engendre inévitablement différentes formes de négativité : créatrice, herméneutique et cognitive. Cette dernière naît de la densité textuelle ou des silences, qui suscitent chez le lecteur un questionnement incessant. Dès lors, face à la richesse des textes et à la multiplicité des lectures qu'ils autorisent, l'histoire littéraire européenne ne saurait être envisagée autrement que comme un dialogue ouvert, où toute tentative de clôture apparaît comme une simplification réductrice. Le canon littéraire européen, loin d'être une entité homogène, émerge ainsi de la tension constante entre les canons nationaux qui s'interrogent et se remettent mutuellement en question. C'est précisément de ces paradoxes internes — entre mémoire et oubli, inclusion et exclusion, adhésion et contestation — que naît sa richesse, rendant toute définition figée de l'histoire littéraire européenne aussi impossible qu'inopportune.

³³ Voir Maciej Urbanowski : « Pisarz rozstrzelany ». Dans : *Rzeczpospolita* 8 (2014), p. 19; <https://www.rp.pl/plus-minus/art12682121-pisarz-rozstrzelany>. Maciej Urbanowski : « Francuz, który zginął za Katyń : z Philippem D'Hugues'em, autorem książki *Brasillach. Ofiara kłamstwa katyńskiego*, rozmawiają Mateusz Rawicz i Antoine Ratnik ». Dans : *Nasza Polska* 14 (2014), p. 14; Selim Chazbijewicz : « Robert Brasillach, tragedia kolaboracji ». Dans : *Debate* 8 (2011), p. 7-11.

³⁴ Cabanès : Op.cit., p. 240.

Bibliographie

Sources

- Brasillach, Robert : « J'ai vu les fosses de Katyn ». Dans : *Je suis partout* 13, 622, 9 juillet 1943, p. 1 et p. 9.
- : « Les communistes contre la France ». Dans : *Je suis partout* 6, 452, 21 juillet 1939, pp. 1s..
- Huysmans, Joris-Karl : *Romans et nouvelles*. Éd. par André Guyaux et Pierre Jourde. Paris : Gallimard 2019 (Bibliothèque de la Pléiade. 642).

Ouvrages critiques

- Adam, Antoine/Lerminier, Georges /Morot-Sir, Édouard (Éd.) : *Littérature française*. 2 vol. Paris : Larousse 1968.
- Aron, Paul/ Viala, Alain : *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF 2006.
- Balibar, Renée : *Les français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*. Paris : Hachette 1974.
- Bloom, Harold : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Harcourt Brace 1994.
- Brassié, Anne : *Robert Brasillach ou Encore un instant de bonheur*. Paris : Laffont 1987 ; Philippe d'Hugues : *Brasillach*, Grez-sur-Loing : Pardès, 2005.
- Cabanès, Jean-Louis, *La Fabrique des valeurs dans la littérature du XIXe siècle*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux 2017.
- Chartier, Daniel (Éd.) : *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Québec : Presses de L'Université du Québec 2008 (Droit au Pôle).
- : *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques*. Québec : Presses de L'université du Québec 2019 (Isberg).
- Chazbijewicz, Selim : « Robert Brasillach, tragedia kolaboracji ». Dans : *Debata* 8 (2011), p. 7-11
- De Beaumarchais, Jean-Pierre/Couty, Daniel/Rey, Alain (Éd.) : *Dictionnaire des écrivains de langue française*. 2 vol. Paris : Larousse 2001.
- D'Hugues, Philippe : *Brasillach. Ofiara kłamstwa katyńskiego*. Trad. par Łukasz Maślanka. Biała Półka : Arte, 2013.
- : *Brasillach. Qui suis-je ?* Grez-Sur Loing : Pardès 2005.
- Dybeł, Katarzyna/Marczuk, Barbara/Prokop, Jan : *Historia literatury francuskiej*. Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Fabris, Angela/Göschl, Albert/Schneider, Steffen (Éd.) : *Sea of Literatures. Towards a Theory of Mediterranean Literature*. Berlin - Boston : De Gruyter 2023.
- Girard, René : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset 1961.
- Grydzewski , Mieczysław : « Notatki francuskie. Burza w teatrze ». Dans: *Wiadomości* 50 (1957), p. 4.
- Heistein, Józef : *Historia literatury francuskiej od początków do czasów najnowszych*. Wrocław : Wyd. Ossolińskich 1997.
- Jarrety, Michel : *Dictionnaire de poésie de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : PUF 2001.
- Kermode, Frank : *Pleasure and Change: the Aesthetics of Canon*. New York : Oxford University Press 2004.

- Kroker, Wiesław/Klik, Marcin : « La réception de l'œuvre de Louis Aragon en Pologne ». Dans : *Kwartalnik Neofilologiczny* 2 (2008), pp. 57-180.
- Macherey, Pierre : *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : Maspero 1966.
- Nussbaum, Martha : *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*. Trad. par Solange Chavel. Paris : Éditions du Cerf 2010.
- Sartre, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Paris : Gallimard 1964.
- Somville, Pierre : *Brasillach écrivain. Mal-aimé des lettres françaises*. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2016.
- Taine, Hippolyte : *La Fontaine et ses fables* (1924). Paris : Hachette 1952.
- Ungureanu, Delia : « What to Do about Constructing the Literary Canon: Canonicity and Canonical Criteria ». Dans: Liviu Papadima/David Damrosch/Theo D'Haen (Éd.) : *The Canonical Debate Today. Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*. Amsterdam : Rodopi 2011, pp. 87–98 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 149).
- Urbanowski, Maciej : « Francuz, który zginął za Katyń : z Philippem D'Hugues'em, autorem książki Brasillach. Ofiara kłamstwa katyńskiego, rozmawiają Mateusz Rawicz i Antoine Ratnik ». Dans: *Nasza Polska* 14 (2014 p. 14).
- : « Pisarz rozstrzelany ». Dans : *Rzeczpospolita* 8 (2014), p. 19 ; <https://www.rp.pl/plus-minus/art12682121-pisarz-rozstrzelany>.

Julien Roumette
(Toulouse)

L'histoire littéraire européenne : la bonne échelle pour les littératures de l'exil

(quelques exemples en France au XXe siècle)

Sous la plume de plusieurs écrivains et écrivaines qui se situent en dehors des mouvements principaux relevés par l'histoire littéraire en France, et dont nombre sont des étrangers venus s'installer dans le pays ayant choisi d'écrire leur œuvre, ou une partie de celle-ci, en français, un terme revient avec insistance pour se définir : ils se disent des « irréguliers »¹. Cela traduit le porte-à-faux dans lequel la plupart se sentent maintenus par un monde littéraire (au sens large : critique, études universitaires, mais aussi institutions littéraires, éditeurs, etc.) qui a souvent du mal à leur faire une place s'ils ne se rangent pas complètement dans le moule d'une époque et décident de garder une voix propre et indépendante.

La perspective d'une histoire littéraire européenne, en changeant d'échelle et en se plaçant du point de vue du continent et non plus seulement d'un pays, peut non seulement aider à valoriser la place souvent assez marginale qui est réservée aux écrivains de l'exil (quand ils en ont une), mais sans doute également permettre d'affiner la notion même d'irrégulier, d'en préciser la définition.

Après quelques remarques et questions liminaires liées aux irréguliers du roman dont il sera ici principalement question, le cas particulier de Romain Gary montrera à quel point ce type d'itinéraire peut être révélateur d'une époque et de l'écriture biaisée de l'histoire littéraire qui en est faite après coup.

Hors mouvement, hors canon ?

Les histoires littéraires ne sont jamais parfaites. Toutes ont des oublis, des lacunes, des manques, qui résultent de choix. Il y a ce qu'elles définissent comme central et ce qu'elles situent dans les marges. L'histoire littéraire est un genre qui vieillit généralement mal, daté, marqué par une époque, ses prismes et ses œillères. En reprenant celles de la littérature française du XXe siècle publiées depuis les années 1990, il est facile de relever des manques qui nous semblent aujourd'hui criants et qui signalent une certaine évolution du canon. On s'étonne de l'absence de tel nom ou, au contraire, de la place accordée à un autre dont l'étoile a pâli.

Au-delà de l'évolution des goûts, les histoires littéraires ont également tendance – structurellement, pourrait-on dire – à privilégier les écoles et les mouvements constitués autour de textes théoriques, ce qui facilite leur intégration à un discours sur la littérature. C'est pourquoi, dans le récit de

¹ Entamée il y a une dizaine d'années, lors d'un colloque suivi d'une publication (Julien Roumette [Éd.] : *Les irréguliers, un autre après-guerre. Gary, Guilloix, Malaquais...* (Littératures 70 [2014])), cette recherche s'est poursuivie depuis par des séminaires, journées d'études et publications (dont J.R. [Éd.] : *Vivre avec le deuil de la Résistance* [Littératures 82 (2020)]) et Victoria Pleuchot/J.R. (Éd.) : *Les Conrad français : écrivains, étrangers, français (1918-1947)*. (La revue des lettres modernes 8 [2021]). Il a conduit à la création d'une nouvelle série en préparation dans *La Revue des lettres modernes* intitulée « Les irréguliers » sous le titre : « *La plus petite France* » : *visions irrégulières de la France défaite (1940-1944)*. Paris, Lettres modernes Minard 2025 (*La Revue des lettres modernes* 9 [2025]).

la littérature d'une époque qu'elles proposent, la plupart sont bien embarrassées pour décrire et donner une place à ceux qui ne se retrouvent dans aucun mouvement, quel qu'en soit le motif. La notion d'écrivains « irréguliers » est une réponse à ce tropisme critique vers les écoles, les mouvements et les manifestes théoriques. Elle tente de sortir du tout ou rien, du « hors d'un mouvement point de salut » et surtout des processus d'invisibilisation qui en découlent.

Car le refus, souvent très ferme, d'une démarche collective ne signifie pas que les itinéraires de ces écrivains ne font pas sens collectivement, ni qu'ils n'ont rien en commun. Le pari est alors de faire apparaître cette importance collective de l'ensemble qu'ils constituent, au-delà des parcours individuels et singuliers.

Des itinéraires et des œuvres comme ceux de Romain Gary, par exemple, prouvent que l'histoire littéraire de l'après-guerre ne peut pas être simplifiée, en caricaturant, en une seule alternative entre des mouvements porte-drapeaux de la modernité (pour le roman : l'existentialisme puis le Nouveau Roman) et une vision conservatrice, voire réactionnaire (le groupe des « Hussards », notamment). Au nom de quoi, parce qu'il n'appartenait à aucune de ces familles, l'écrivain a souvent été caractérisé comme « un étranger dans nos lettres », voire de manière plus pittoresque mais avec des sous-entendus à peine moins agressifs comme « un cosaque dans nos lettres »². Mais si l'on y regarde de plus près, en réalité, et si l'on élargit le champ au-delà des querelles critiques qui ont occupé le devant de la scène littéraire, on s'aperçoit que Gary est tout à fait de son temps, en réalité. Ses premières œuvres relèvent de ce que l'on peut décrire comme un deuil de la Résistance et de la France Libre³ – tout comme on a pu décrire le Romantisme au XIXe siècle comme un deuil de la Révolution française. Dans ces années-là, il est très loin d'être isolé dans ses principaux choix esthétiques : la représentation de l'histoire dans le roman, les thèmes de ses œuvres, ses personnages, etc., et les modèles formels qu'il se donne (de Gogol à Joseph Conrad).

Les « Irréguliers » : marginalité ou marginalisation ?

Une des questions qui se pose quand on ouvre la boîte de Pandore des écrivains non reconnus, méconnus, oubliés, etc., est de savoir de qui on parle et selon quels critères. Une perspective européenne peut aider à mieux distinguer plusieurs formes d'irrégularité, à rendre compte de phénomènes qui peuvent paraître proches, mais qui sont en réalité assez différents :

- d'une part, des écrivains atypiques, marginaux, dont la démarche relève d'une marginalité choisie (qu'elle soit politique, pittoresque, sociale, etc.), à l'intérieur d'un cadre dont ils se revendiquent plus ou moins explicitement ;

- d'autre part des écrivains marginalisés (et non marginaux), dont la démarche relève d'un courant non reconnu de la création littéraire.

Le choix du terme « irrégulier » peut mieux se comprendre pour cette seconde catégorie. Le vocabulaire militaire désigne ainsi des combattants qui ne portent pas l'uniforme. Pour poursuivre l'image, on pourrait dire que les irréguliers se réclament de la modernité, mais plutôt comme des francs-tireurs. Il n'y a pas chez eux de volonté de se refermer dans une marge (ou d'en être les porte-paroles), mais simplement de porter une proposition de la modernité qui n'a pas été reconnue ni acceptée, au moins à leur époque. Marginalisés, mais pas marginaux.

² Voir Yves Baudelle : « Un cosaque dans nos lettres ». Dans : Jean-François Hangouët/Paul Audi (Éd.) : *Romain Gary*, Paris : Editions de l'Herne 2005, p. 289–302 (Cahiers de l'Herne. 85).

³ Voir notre essai *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*. D'Éducation européenne à La Promesse de l'aube. Paris : Honoré Champion 2018.

Déjouer les lectures trop politiques et idéologiques

Le choix de ce terme militaire est aussi révélateur d'une période particulière, une époque où l'affrontement idéologique est très violent, où les attaques ne font pas dans le détail, et qui a tendance à vouloir enrégimenter les écrivains dans les rangs de tel ou tel camp.

Or, les débats à une époque donnée influencent pendant très longtemps la représentation qui en est faite par la suite. L'histoire littéraire est aussi une sédimentation par couches successives. Si les anathèmes lancés ne sont pas toujours définitifs, ils s'installent souvent pour plusieurs générations.

Un exemple : Jean Malaquais, dont l'œuvre majeure *Planète sans visa*, tableau acide et extraordinairement vivant de Marseille sous Vichy, est sur la dernière liste du prix Goncourt en 1947 (après avoir gagné le Prix Renaudot 1939 pour *Les Javanais*, face à Sartre !). Mais ensuite l'œuvre disparaît des librairies et ne sera rééditée que très exactement cinquante ans plus tard, en 1997 ! Malaquais était trotskiste, il avait publié en 1946 un pamphlet contre Aragon, à une époque où le Parti communiste était au faîte de son influence. Cela n'a pas dû aider...

Il faut donc se méfier, en tout cas pour des années relativement récentes historiquement, comme l'après-guerre, des représentations transmises, de ce qui a été figé dans les discours à l'époque et souvent guère remis en cause par la suite, accepté comme une évidence, pris comme un point de départ accepté par tous pour représenter la période. L'écriture de l'histoire littéraire est très politique, souvent influencée idéologiquement, même quand elle est de bonne foi. S'élever vers une vision européenne a l'avantage de s'éloigner de conflits qui, vus d'un peu haut, relèvent d'un Cloche-Merle franco-français qui n'a pas toujours des fondations esthétiques très solides.

Les étrangers de l'intérieur

Une approche européenne de l'histoire littéraire peut également avoir le mérite, en s'éloignant d'une vision trop étroitement nationale voire nationaliste, de redonner une place à des œuvres que, dans un contexte français très centralisé, la critique désigne parfois un peu vite sous l'étiquette de régionale ou régionaliste, en faisant d'eux des « étrangers de l'intérieur », ce qui a parfois servi de prétexte pour écarter des figures encombrantes.

L'exemple de Louis Guilloux est assez parlant, avec des implications politiques évidentes. Figure littéraire centrale des années 1930, avec *Le Sang noir*, il est écarté du devant de la scène après son voyage en URSS aux côtés de Gide et d'Eugène Dabit. Suite à cela, il se recentre sur sa ville natale, Saint-Brieuc, où il retourne vivre. Mais bien qu'il ait continué à écrire et à publier jusqu'à la fin des années 1970, et sans pour autant s'enfermer dans une littérature régionaliste, il est maintenu dans une sorte de demi-marginalité (où il choisit pour partie de se réfugier).

« Les Conrad français » ou la vision des étrangers écrivains français

Dans les dynamiques d'interdépendance qui caractérisent les rapports entre les littératures et les cultures européennes, la déconnexion brutale créée par la défaite de la France et l'instauration du régime de Vichy est un cas d'école. Elle a affecté directement la dimension européenne et internationale de la littérature française. Un exemple illustre parfaitement le retournement de situation, le changement dans la représentation de la littérature qui se produit alors en quelques mois.

Au printemps 1940, la revue *Les Nouvelles littéraires* publie une série d'entretiens rassemblant ceux qu'elle avait élégamment nommé les « Conrad français ». C'est presque une sorte de manifeste

de la culture cosmopolite qui a marqué l'entre-deux guerres, au moment même où celle-ci va disparaître comme valeur :

Joseph Conrad, Polonais d'origine, a écrit toute son œuvre en anglais. Mais ce cas est également celui d'un grand nombre d'écrivains de langue française qui ont eu à choisir pour s'exprimer entre plusieurs langues : certains, comme Gabriele d'Annunzio, ont utilisé aussi bien celle de leur pays d'origine que le français ; d'autres, comme Guillaume Apollinaire, ont composé toute leur œuvre dans notre langue. Parmi ces derniers, citons : le Roumain Panaït Istrati, le Lithuanien O.W. de L. Milosz, le Péruvien Ventura Garcia Calderon, les Russes Irène Nemirovsky, André Levinson, Joseph Kessel, Henri Troyat, etc., la Turque A. Roubé-Jansky, l'Allemand E. E. Noth, le Polonais Jean Malaquais, l'Américain Julien Green, le Tchèque Rainer Maria Rilke, l'Italien Léo Ferrero, et bien d'autres⁴.

Il y a là une prise de position, une manière de témoigner d'une vision de la littérature à contre-temps de l'histoire en marche – ou peut-être même pour l'histoire. Surtout, cela fait apparaître l'importance collective de cet ensemble d'auteurs, assez hétéroclite, mais cependant très significatif d'une réalité du monde littéraire de l'époque.

Parmi ces étrangers, beaucoup venaient des pays d'Europe centrale et de l'Est. Les littératures de l'exil ou de l'immigration intra-européenne sont un des points aveugles de notre histoire littéraire : italienne, espagnole, polonaise, roumaine, russe, serbe, etc. Non que ces échanges culturels et littéraires soient totalement ignorés, mais ils sont éparpillés en autant de visions bilatérales du type « la France et... » sans être approchés comme le phénomène collectif massif qu'il fut tout au long du XXe siècle.

Surtout ils ont tendance à être dissous dans une conception de l'assimilation qui fait de tout étranger qui réussit un Français. Quant à ceux qui ne sont pas reconnus, il est plus simple de les effacer de la photo, comme le prouve le cas de Tristan Tzara, excommunié du surréalisme avec des arguments douteux.

Même la notion de francophonie n'a que très peu été appliquée à des écrivains originaires de l'est de l'Europe. C'est un autre de ces trous noirs de l'histoire littéraire, une spécificité qui échappe, entre traditions hexagonales et études sur la francophonie⁵.

Romain Gary : un provocateur face à l'histoire littéraire

Romain Gary, né à Wilno/Vilnius, arrivé en France de Pologne à l'âge de quatorze ans, est un cas assez exemplaire pour étudier ces questions. De son vivant, il a été écarté des études littéraires dites « sérieuses ». On parlait plus de lui dans les rubriques « people », à cause de son mariage avec Jean Seberg, ou politiques pour son attachement indéfectible à la figure du général de Gaulle, qu'à l'université. Même s'il a souvent trouvé son public et que ses livres se vendaient bien, avec parfois de grands succès de librairie, comme *Éducation européenne* ou *La Promesse de l'aube* (ou, mais on ne le savait pas alors, sous le pseudonyme d'Émile Ajar, avec *La Vie devant soi*), d'une certaine manière cela aggravait son cas. Il était absent de la plupart des histoires littéraires parues de son vivant, tout comme il l'a été, jusqu'à récemment, de celles parues depuis sa mort, en 1980. Le cas est d'autant plus exemplaire que sa place comme écrivain n'a cessé depuis d'être réévaluée.

L'écrivain était tout à fait conscient de ces enjeux. Il a écrit, notamment, un volumineux essai sur le roman où il cherche à se positionner dans le débat : *Pour Sganarelle*, publié en 1965. Dans ce

⁴ *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 mars 1940 (voir le volume déjà cité que nous leur avons consacré : *Les Conrad français : écrivains, étrangers, français [1918-1947]*).

⁵ Un colloque organisé à l'université pédagogique de Cracovie le 26 et 27 septembre 2022 avait ainsi pour thème « les francophonies oubliées » d'Europe de l'Est (actes à paraître dans la revue *Studia historicolitteraria* en 2025).

texte ambitieux, il cherchait à contrer un récit de l'histoire littéraire en train de s'imposer : rien de moins que d'aller, en plein milieu des années 1960, contre le courant dominant de la critique et des études universitaires qui encensait alors le Nouveau Roman, au pic de sa fortune littéraire. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est qu'il le fait en faisant appel à la littérature européenne contre, en quelque sorte, le milieu littéraire français du temps.

Gary commence par en appeler à d'autres trajectoires d'écrivains exilés dans lesquelles il se reconnaît. Le plus prestigieux, à ses yeux, celui qui fait autorité, est Joseph Conrad, un des rares écrivains dont il dit s'être inspiré directement (pour *Les Racines du ciel*). Dans un texte autobiographique, *La nuit sera calme* (1974), il souligne son parcours d'exilé polonais ayant choisi d'écrire son œuvre en anglais :

Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un bâtard et je tire ma substance nourricière de mon « bâtardisme » dans l'espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d'original. [...] C'est pourquoi certains critiques littéraires traditionnalistes voient dans mon œuvre quelque chose d'« étranger »... Un corps étranger dans la littérature française. Ce sont les générations futures, pas eux, qui décideront si ce « corps littéraire étranger » est assimilable ou s'il vaut la peine d'être assimilé. Mais cela ne constitue-t-il pas justement ce qu'on appelle un apport original ? Sans prétentions autoflatteuses, c'était le cas de Joseph Conrad, ce Polonais, en Angleterre. Les Anglais ne lui ont sans doute pas pardonné d'être sans doute leur plus grand romancier du siècle⁶.

Le fait qu'il vise ici les critiques « traditionnalistes » est intéressant à relever. Il s'agit bien d'opposer plusieurs conceptions de la littérature française. Comme si être « étranger » était une condition permanente, et comme si la littérature française était, de tout temps, quelque chose de figé.

Gary étant ce qu'il est, cultivant le goût de la provocation, ses critiques ne se limitent pas au Nouveau roman mais s'en prennent à toute une conception de la littérature dont il s'amuse de voir que, même parmi ses contemporains, elle a tendance à reproduire les mêmes travers. Ainsi il caricature Sartre en perruque poudrée à la Voltaire, forme d'irrespect qui n'était peut-être pas pour déplaire au principal intéressé :

Ma francophilie se nourrit de ces profils de médailles sur la couverture des classiques Garnier. Il ne leur manque que la perruque. C'est la France, la grande France traditionnelle, ah, que c'est beau, ah, que c'est permanent, ah, que c'est toujours là, ah, que mon âme de cosaque se réjouit d'être admise, de flairer, de remuer la queue, de jouir de son patrimoine [...] : c'est si bon, si bon, de se sentir chez soi, d'avoir appris son *home* spirituel en classe et de pouvoir ensuite y pénétrer sur la pointe des pieds le chapeau à la main, le croupion en l'air⁷ [...]

On voit que l'essai se transforme facilement en scène théâtrale. La satire, en figeant les « grands écrivains français » dans un jeu de postures, joue la littérature européenne, implicitement moins « coincée », contre une vision « traditionnaliste » de la littérature française, au nom de laquelle il est rejeté.

Les principales références littéraires convoquées par Gary dans *Pour Sganarelle* sont étrangères. Il fait appel à des modèles pris dans la littérature européenne, russe en particulier, notamment à Gogol, dont il est nourri, à Tolstoï, à Dickens, à Cervantès, etc. Ce faisant, il rétablit une vision qui est, pourrait-on dire, *naturellement* européenne. D'autant plus « naturelle » pour lui qu'elle correspond à ses lectures et à sa formation, qui n'est pas uniquement française et aux langues qu'il pratique.

⁶ Romain Gary : *La nuit sera calme* (1974). Paris : Gallimard 2002, p. 225 (« Folio »).

⁷ Romain Gary : *Pour Sganarelle* (1965). Paris : Gallimard 2003, pp. 121s. (« Folio »). Abrégé PS pour les références.

Même lorsque *Pour Sganarelle* se réfère à des écrivains français, il s'agit avant tout d'une vision internationale de la littérature française, mettant au premier plan quelques grandes figures universelles, comme Victor Hugo. Ses références littéraires françaises sont peu nombreuses et peu « pointues ». Il n'affiche pas une érudition savante (ce qui ne préjuge rien de ses lectures véritables). Il ne se réclame pas, comme Proust, par exemple, des *Mémoires* de Saint Simon.

Plus fondamentalement encore, Gary remet en cause un récit de l'histoire littéraire française, celui qui, depuis Flaubert (en simplifiant), met en avant la notion du style. Il écrit ainsi, se délectant de la provocation :

Demander toujours tout à l'imagination et à la péripétie, forcer la littérature à servir le roman, empêcher ce serviteur de devenir mon maître, échapper coûte que coûte aux délices du langage, à ses entraînements. Au besoin, recourir [...] dans le premier brouillon à un langage que je ne connais plus très bien, comme le russe ou le polonais, ou qui ne saurait prendre le dessus sur moi par la richesse de ses possibilités dans l'analyse et l'ivresse conceptuelle : l'anglais me paraît tout indiqué pour le brouillon et le premier jet du flot narratif. (*PS*, pp. 138s.)

« échapper coûte que coûte aux délices du langage » est une déclaration qui peut paraître pour le moins paradoxale chez un écrivain ayant choisi d'écrire en français. C'est évidemment la critique en creux d'une conception formaliste de la littérature, celle-là même que l'essai caricature sous les traits du Nouveau roman :

[...] résister aux extraordinaires sensations de raffinement, de nuance, d'élégance que vous offre le langage le plus subtil et le plus cérébral que je connaisse – le français vous saisit, vous pousse, et, pour peu que vous vous laissiez aller à cette heureuse griserie, à cette délectation en soi, c'est la roue libre de l'abstraction, les plumes déployées du paon qui vous guettent, si vous ne parvenez pas à vous arracher à ce jeu aux délices infinis avec vous-même. (*PS*, p. 138)

Gary identifie un risque d'égoцентризм – d'égotisme, dirait Stendhal.

Enfin, la place centrale donnée à l'humour et au comique achève de singulariser Gary dans le paysage critique du roman de l'époque. Celle-ci est de plus en plus marquée et assumée au fur et à mesure que l'œuvre de l'écrivain se développe. Elle s'épanouira dix ans plus tard sous la signature du pseudonyme Émile Ajar. Or, autant la comédie et le comique ont toute leur place au théâtre, y compris celui contemporain de Gary, chez Ionesco ou Beckett, par exemple, autant le « roman comique » n'a jamais eu très bonne presse dans la littérature française. En faisant appel au picaresque, c'est bien à une tradition historiquement marginalisée du roman en France que Gary renvoie. Là encore, il fait référence à d'autres littératures européennes pour conforter sa position : Cervantès, le *Quichotte* (en faisant au passage un roman picaresque, ce qui est contestable), et surtout sa grande admiration littéraire : Gogol.

C'est aussi une tradition plus ancrée dans la culture populaire qu'il convoque, notamment à travers son personnage porte-drapeau, Sganarelle, personnage de comédie, moliéresque, inspiré de la *commedia dell'arte*, c'est-à-dire à cheval sur les cultures populaires et savantes, issu de la première mais venant renouveler et dynamiser la seconde, et personnage éminemment européen, ayant traversé les frontières des littératures nationales. Au passage, il se lance dans une défense exaltée de la notion de personnage, affichée dès le titre et qui prend le contrepied des déclarations des nouveaux romanciers. Aucun romancier français récent n'a accordé une place centrale au comique dans sa réflexion sur le roman (ce qui ne signifie pas, bien sûr, que le comique en soit exclu). Et, par cela seul, l'essai de Gary mérite attention et constitue une véritable tentative de fonder une autre vision du roman moderne.

En outre, et cela a sans doute achevé de détourner les critiques de son œuvre, Gary ne s'en tient pas à une esthétique. *Pour Sganarelle* n'est en rien le dernier mot de sa conception du roman. Celle-ci se renouvelle et évolue constamment. N'étant pas d'abord un théoricien, il ne définit pas une formule une fois pour toutes, mais il essaie différentes possibilités au fil de son évolution. Il ne suivra d'ailleurs les préceptes qu'il défend dans *Pour Sganarelle* que le temps d'une trilogie, poursuivant ensuite son chemin en essayant d'autres directions esthétiques, essayant aussi divers genres et styles sous plusieurs pseudonymes, jusqu'à sa véritable renaissance sous les traits d'Ajar et dans une autre forme d'écriture.

Pour Sganarelle a été un échec. Le dialogue recherché n'a pas eu lieu. Ce qui se voulait un brûlot polémique a été ignoré par ceux qu'il attaquait, notamment Robbe-Grillet ou, dans une moindre mesure, Sartre. Un silence significatif d'un fonctionnement de l'écriture de l'histoire littéraire par le gommage et l'effacement, puisque l'essai lui-même est tombé dans l'oubli.

Gary, dans *Pour Sganarelle*, s'en prend donc bien à un certain canon, tout en se réclamant d'autres traditions littéraires, parfois plus anciennes et plus ouvertes, y compris françaises, mais plus inattendues sous la plume d'un romancier du ^{xx}e siècle, comme celle de la Renaissance par exemple, quand il en appelle à Rabelais. Mais plus encore qu'à une vision figée de la littérature du passé, il s'attaque surtout à un canon en cours de constitution. Il a bien senti dans quel sens le vent tournait, ce qui a été une motivation supplémentaire chez un homme qui ne manquait pas de courage et qui n'hésitait pas à écrire dans *Chien blanc* (1970), cinq ans plus tard : « Je suis un minoritaire-né »⁸, revendiquant littérairement et esthétiquement une posture qui lui vient tout droit de son engagement dans la France Libre.

Parlant de lui, Gary cherche aussi à pronostiquer le roman de l'avenir, à en imaginer les enjeux et la forme. Ce faisant, au-delà de sa propre œuvre, il identifie certains traits qui préfigurent le tournant pris effectivement par le roman une génération plus tard, à partir des années 1980. Nul n'est prophète en son époque. Gary, en suivant sa propre voie, annonçait simplement la résurgence d'autres formes romanesques... D'où l'intérêt d'une vision large qui fasse une place aussi à ces continuités, marginalisées en leur temps, mais qui, sur le temps long, permettent de sortir l'histoire littéraire de représentations trop fragmentées, trop liées aux modes éphémères et aux succès passagers.

La reconnaissance d'un enrichissement

Une histoire littéraire européenne est donc tout à fait cruciale pour échapper aux travers des histoires littéraires nationales. Il ne s'agit pas de réécrire l'histoire littéraire de fond en comble mais, plutôt, comme cela a été suggéré à propos des avant-gardes, de travailler à une contre-histoire littéraire ouverte à ce qui n'a pas trouvé place dans les traditions nationales, ou en a été effacé pour des raisons qui tiennent moins à la qualité littéraire des œuvres qu'à des contextes particuliers. Elle peut permettre de rendre à nouveau visible ce qui a été invisibilisé, gommage qui n'est parfois que la trace de luttes politiques et idéologiques du passé sédimentées.

Les auteurs « irréguliers » se situent au cœur d'une telle conception européenne parce que, du fait même de leur histoire et de leurs parcours, ils représentent et intègrent à leurs démarches créatrices une dimension naturellement internationale et, principalement, européenne. Ils constituent ce qu'on pourrait appeler le « chaînon manquant », inaperçu et oublié, de l'histoire de la littérature française au ^{XX}e siècle. Sortir d'une approche uniquement nationale permet de leur redonner leur place au cœur de la dynamique créatrice de leur époque, celle d'écrivains qui ont prouvé par le

⁸ Romain Gary : *Chien blanc*. Paris : Gallimard 1970, p. 205 (« Folio »).

mouvement qu'une histoire littéraire européenne est non seulement possible, mais qu'elle est une réalité bien vivante.

Bibliographie

Sources

Gary, Romain : *Les Racines du ciel*, Paris : Gallimard 1956.
— : *Pour Sganarelle* [1965], Paris : Gallimard 2003 (« Folio »).
— : *Chien blanc*, Paris : Gallimard 1970.
— : *La nuit sera calme*, Paris : Gallimard 1974.
Guilloux, Louis : *Le Sang noir*, Paris : Gallimard 1935.
Higgins, Georges : « Les Conrad français », in *Les Nouvelles littéraires*, numéros de mars à mai 1940.
Malaquais, Jean : *Planète sans visa* [1947], Paris : Phébus 2009 (« Libretto »).

Ouvrages critiques

Baudelle, Yves : « Un cosaque dans nos lettres ». Dans : Jean-François Hangouët/Paul Audi (Éd.) : *Romain Gary*. Paris : Edition l'Herne 2005 (Les cahiers de l'Herne. 85).
Roumette, Julien (Éd.) : « *La plus petite France* » : *visions irrégulières de la France défaite (1940-1944)*. Paris, Lettres modernes Minard 2025 (*La Revue des lettres modernes* 9 [2025]).
— : *Les irréguliers, un autre après-guerre*. (*Littératures* 72 [2014]).
— : *Romain Gary ou le deuil de la France Libre. D'Éducation européenne à La Promesse de l'aube*. Paris : Honoré Champion 2018.
— (Éd.) : *Vivre avec le deuil de la Résistance* (*Littératures* 82 [2020]).
Pleuchot, Victoria/Roumette, Julien (Éd.) : *Les Conrad français : écrivains, étrangers, français (1918-1947)*. Dans : *La revue des lettres modernes* 8 (2021).

L'absence du poème en prose, l'absence dans le poème en prose

Trois études de cas européens contemporains

Introduction

Écrire sur une forme littéraire telle que le poème en prose constitue un défi pour deux raisons au moins : les chercheurs ne s'accordent ni sur la date d'apparition de la forme ni sur sa définition exacte. Combiner ensuite cette approche non seulement avec la question de son caractère européen mais aussi avec sa contemporanéité, ne fait qu'augmenter la difficulté de cerner son « identité ». Il est donc nécessaire d'introduire brièvement les différents champs d'investigation autour du poème en prose avant d'aborder à nouveau la question.

Le problème le plus persistant concernant cette forme est sans doute de délimiter ses genres voisins. Bien que nombre de publications se penchent régulièrement sur cette question formelle, il semble qu'un accord ne puisse être trouvé concernant la part de prose et la part de poésie acceptables pour l'appellation « poème en prose »¹. Une approche structuraliste est donc vouée à l'échec, comme le prouve l'exemple de Dieter Lamping. Ce dernier résume la contradiction si souvent mentionnée et proclame avec pertinence son inexistence : « Si le « poème en prose » est effectivement écrit en prose, il ne peut pas être un poème au sens défini ; mais s'il est un poème, donc écrit en vers, il ne peut pas être de la prose »². Pourtant, depuis des décennies, des poèmes en prose voient le jour, parfois qualifiés comme tels, parfois non. Une question plus générale se pose également : lorsqu'on classe un texte dans la catégorie « poème en prose », s'agit-il d'un genre ou d'un type d'écriture ? Yves Vadé répond à cette question en précisant que la prose poétique, telle que nous la concevons aujourd'hui, est « un type d'écriture [...] et non pas un genre poétique »³. À l'inverse de la prose poétique, le poème en prose est donc à comprendre comme un genre et non comme un type d'écriture, en le démarquant de la prose poétique.

Une approche d'histoire littéraire serait peut-être plus facile à première vue. Le poème en prose est un genre transfrontalier qui, en tant que tel – c'est-à-dire en tant que « petit » poème en prose – a pour père fondateur Charles Baudelaire. Mais qu'en est-il si l'on considère que les textes publiés avant Baudelaire ne peuvent pas être considérés comme des poèmes en prose ? Wolfgang Bunzel argumente quant à lui que c'est précisément à partir de Baudelaire que le poème en prose est considéré comme une forme autonome. Ce n'est donc plus un terme générique pour désigner les traductions en prose et autres formes mixtes par exemple. Baudelaire entend, selon Bunzel, résolument contredire la norme esthétique et utilise pour cela cette nouvelle forme comme moyen d'ex-

1 Voir Pedro Baños Gallego : *Poème en prose, subversion et catharse. Révision formelle du genre et rôle de la subversion de l'auteur au XIXe siècle en France*. Paris : L'Harmattan 2024, pp. 68-107.

2 Dieter Lamping : *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht 1989, p. 37 : « Wenn das ‚Prosagedicht‘ tatsächlich in Prosa geschrieben ist, kann es kein Gedicht im definierten Sinn sein; wenn es aber ein Gedicht, also in Versen geschrieben ist, kann es keine Prosa sein ». Sauf mention contraire, les traductions des citations sont les miennes.

3 *Le poème en prose et ses territoires*. Paris : Berlin 1996, p. 11.

pression⁴. Pourtant, la genèse de cette forme n'est pas toujours liée à Baudelaire. C'est notamment le cas de Pierre Moreau qui, dans son article « La tradition française du poème en prose avant Baudelaire », montre que cette forme littéraire existait déjà bien avant le *Spleen de Paris*⁵.

Parallèlement à cette approche formaliste, une lecture détachée du niveau purement textuel s'est établie depuis quelques décennies, qui va sans doute de pair avec la diffusion du poststructuralisme. Celle-ci interprète la forme au sens figuré, en soulignant avant tout son caractère hybride. Dans cette mesure, elle est souvent associée à des motifs particuliers, tels que (dis-)continuité, ordre/anarchie, anecdote ou encore subversivité. Outre des lectures déconstructivistes⁶, il en résulta surtout des interprétations marxistes⁷. C'est probablement de la convergence de ces deux approches qu'est né le principe de plus en plus souvent souligné selon lequel le poème en prose est de la « *social poetry* »⁸.

L'aspect social permettrait également d'expliquer la deuxième condition de mon objet d'étude : c'est peut-être justement le noyau social du poème en prose qui explique que des auteurs continuent à s'en servir. Afin de garantir la comparabilité en termes de période de création, l'analyse se concentre exclusivement sur des textes des vingt dernières années, soit des textes contemporains. Ces textes ont par ailleurs tous été rédigés en l'espace de cinq ans et donc plus ou moins simultanément.

La troisième condition (poème en prose, contemporain et européen) n'est sans doute pas moins difficile à saisir que la première. Comprendre une forme comme un phénomène européen est complexe, ne serait-ce que parce que les frontières sont extrêmement difficiles à tracer, tout comme pour le poème en prose. Toutefois, si l'on suivait une définition étroite de la forme, on pourrait en effet suggérer que la conception du genre trouve son origine dans l'espace de transfert européen. Cependant, dès lors qu'on en applique une définition plus élargie, de multiples problèmes apparaissent : le poème en prose a en effet de nombreux prédécesseurs, précisément parce que le concept de vers n'est pas un phénomène exclusivement européen. On peut citer ici la *Bible* et le *Coran* (ainsi que leurs traductions), qui présentent quelques caractéristiques du poème en prose sous forme de prose rimée⁹. Cependant, on ne saurait considérer la prosodie des versets religieux uniquement comme une démarche expérimentale, préfigurant ce que Baudelaire propose plus tard. Suzanne Bernard classe d'ailleurs les textes de Victor Segalen parmi les poèmes en prose, bien qu'ils aient été écrits en Chine et qu'ils portent sur la culture chinoise. Selon elle, ils n'ont « rien à

4 Voir *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen : Max Niemeyer 2005, pp. 55-83. Voir aussi Wolfgang Bunzel : « Prosagedicht ». Dans : Dieter Lamping (Éd.) : *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart : Alfred Kröner 2009, pp. 587-592 et Christophe Imperiali : « Poème en prose ». Dans : Antonio Rodriguez (Éd.) : *Dictionnaire du lyrique. Poésie, arts, médias*. Paris : Classiques Garnier 2024, pp. 277-280.

5 « La tradition française du poème en prose avant Baudelaire ». Dans : *Archives des Lettres modernes* 19-20 (1959), pp. 1-51, pp. 9-19.

6 Voir Michael Riffaterre : « On the Prose Poem's Formal Features ». Dans : Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre (Éds.) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1983, pp. 117-132. et Barbara : Johnson : « Disfiguring Poetic Language ». Dans : Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre (Éds.) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1983, pp. 79-96.

7 Voir Richard Terdiman : *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca / London : Cornell UP 1989 et Jonathan Monroe : *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca and London : Cornell UP 1987.

8 Terdiman : op. cit., p. 313 (italiques de l'auteur). Voir aussi : Sauder, Gerhard : « Das Prosagedicht im historischen Kontext ». Dans : Dieter Borchmeyer (Éd.) : *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Tübingen : Max Niemeyer 1989, pp. 270-283, pp. 274-275.

9 Voir Baños Gallego : op. cit., pp. 98-100 et Susanne Bernard : *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet 1959, pp. 34-38 et pp. 75-76.

voir avec la poésie européenne »¹⁰. Au cours du processus de la mondialisation, il est capital d'observer l'intense diffusion mondiale que de nombreux chercheurs soulignent également au sujet de la poésie en général¹¹. Il manque cependant à la classification de la forme une « topique historique »¹², pour reprendre les termes de Curtius. À l'aide d'un topos, il serait possible d'étudier l'expression du poème en prose ainsi que ses variations dans l'espace culturel européen¹³. L'absence de ce motif sémantique sous une forme spécifique limite la portée de l'analyse. Plutôt que d'interroger l'origine européenne en soi, cette analyse se fonde donc sur une perspective comparatiste de trois textes européens. Cette approche se justifie par la spécificité même du poème en prose contemporain, conçu comme une construction textuelle de plus en plus médiatisée à l'échelle mondiale.

Dans le cadre de l'analyse des textes étudiés, il semble donc pertinent de ne pas s'attacher à un critère sémantique rigide de la forme. Les paramètres de comparaison seront ainsi organisés en deux éléments spécifiques. Le premier paramètre se penche sur les idées prononcées par Uljana Wolf lors de son discours des « Münchner Reden zur Poesie » en 2009, intitulé *Box Office*. En comparant la forme du poème en prose à une boîte, elle met en lumière non seulement son apparition physique (et sans vers), mais aussi sa notion énigmatique. En fin de compte, le lecteur ne saurait pas ce que contient la boîte, ni même s'il y a quelque chose à l'intérieur. Cette métaphore invite à réfléchir sur l'absence comme motif récurrent qui imprègne la forme poétique¹⁴. Le deuxième paramètre se base sur la contradiction constitutive de la forme littéraire du poème en prose. Comme le poème en prose ne peut pas exister, il est, selon Bunzel, soumis à un changement indispensable. L'analyse portera sur la manière dont cette obligation d'innovation, qu'il désigne sous le terme « effort d'innovation »¹⁵ et qui constitue le cœur du poème en prose, se manifeste dans les textes contemporains. Les lectures montreront que la transformation spécifique de la norme esthétique, induite par le poème en prose, est constitutivement liée à l'absence¹⁶. Les deux paramètres sont donc étroitement liés. Pour vérifier cette hypothèse, je m'appuie sur trois textes (européens et contemporains), qui peuvent tous être considérés, selon la rigueur des critères, comme des poèmes en prose. Les textes, rédigés par le Suisse Philippe Jaccottet, l'Allemande Uljana Wolf et l'Espagnol Leopoldo María Pano, ont été publiés entre 2008 et 2013.

¹⁰ Bernard : op. cit., p. 586.

¹¹ Voir Frieder von Ammon : « Tertium quid. Uljana Wolfs translinguale Sendung ». Dans : *Zeitschrift für Germanistik* 28, 2 (2018), pp. 275-289, p. 277.

¹² Ernst Robert Curtius : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Trad. par Jean Bréjoux. Paris : Presses universitaires de France 1956, p. 102.

¹³ On peut affirmer que l'approche de Curtius est fondée sur l'influence de l'histoire sur le topos. En effet, l'auteur souligne que « pour tous les *topoi* poétiques, le style de leur présentation est nettement marqué par l'histoire » (op. cit., p. 103, italiques de l'auteur). Ainsi, une congruence entre la forme et le topos se manifeste entre autres dans la poésie bucolique (*locus amoenus*) ou l'élégie (plainte). Curtius lui-même désigne par exemple l'élévation « de la bien-aimée » au rang d'un « ange de paradis » (p. 459) comme un topos central pour la poésie italienne. Voir aussi le chapitre *L'esprit et la forme* (pp. 479-484).

¹⁴ Wolf distingue deux types d'absence : Le premier type regroupe tous les textes qui nient la logique de la narration de manière à commencer par mimer la structure d'une narration habituelle pour ensuite faire échouer cette logique. Le deuxième type, en revanche, se consacre au processus descriptif de la prose. Ainsi, il vise les limites du langage en soi, montrant que la référence de l'écriture se heurte régulièrement à son sens ciblé (Uljana Wolf : *Box Office*. München : Stiftung Lyrik Kabinett 2009, pp. 16-20).

¹⁵ Bunzel : op. cit., p. 83 : « Innovationsleistung ».

¹⁶ Marc Fumaroli associe lui aussi le poème en prose à la notion de l'absence. Selon lui, celui-ci assume la fonction de rompre avec une « perfection absente ». C'est précisément dans la négation de la perfection qu'il peut déployer un pouvoir de suggestion supérieur à celui de toute œuvre close et achevée. (« Préface ». Dans : Maurice de Guérin : *Poésie*. Éd. par Marc Fumaroli. Paris : Gallimard 1984, pp. 7-72, p. 53). Je remercie Alessio Baldini pour cette indication.

Philippe Jaccottet : l'or éparpillé et poésie noire

L'œuvre littéraire de l'auteur suisse Philippe Jaccottet est d'une ampleur considérable et se caractérise par une grande diversité de formes. Si la majorité des textes se limite en grande partie à la poésie, ses poèmes ne se ressemblent pas tous pour autant. Il réunit ainsi sous sa plume aussi bien des poèmes d'apparence prosaïque que des formes plus strictes comme des sonnets¹⁷. Sa phase de création s'étend sur une durée tout aussi remarquable. C'est en effet dans sa vingtaine qu'il commence à écrire des poèmes, et ce n'est qu'à sa mort qu'il met un terme à cette activité. Il les édite et les publie de sa propre main en 2014 dans l'édition de la Pléiade. Le recueil de poèmes *Ce peu de bruits* est publié pour la première fois en 2008 chez Gallimard et porte le sous-titre « poèmes et proses »¹⁸. Doris Jakubec le qualifie de « livre de l'âge sur le grand âge » qui met « l'accent [...] plutôt sur les modalités sonores plurielles que sur le peu »¹⁹. Sur le plan formel, le recueil est moins clairement défini. Même si on remarque une réunion entre poésie et prose, sa conceptualisation se fait sous la rubrique « note »²⁰. Le poème *Salut à l'or éparpillé*, délimité dans le recueil par des astérisques, ne semble pourtant pas se limiter à une note :

Salut à l'or éparpillé du crépuscule d'hiver,
aux dernières feuilles qui se détachent des arbres, à leurs branches éclairées qui bougent.

Feuillages qui s'apaisent avant la nuit, portant l'espace — comme tous ces oiseaux cachés dans le grand laurier commencent enfin à se taire. Le ciel cependant s'est éclairci, a presque perdu couleur, sauf près de la terre où il est encore un peu rose ; il n'est plus du ciel, il est ce qui ne fait plus obstacle à rien, ce qui ne pèse pas, il n'est au mieux que de l'air que les derniers nuages en mouvement ne troublent même pas — tandis que la montagne lointaine devient elle aussi nuage, mais en suspens, immobile. Et qu'est-ce alors que l'étoile qui soudain scintille au couchant ? Un ornement de l'air pour une oreille, un cou, un poignet cachés ? Un signe en route vers nous autres du fond sombre du temps ? Une braise qui aurait subsisté d'un feu immémorial ? Ne l'ennuageons pas de trop de mots, fussent-ils les plus clairs qui viennent à l'esprit ! Effaçons-les plutôt sans attendre. Qu'il ne reste plus qu'une abeille précédant l'essaim de ses sœurs.²¹

Le recueil est divisé en cinq suites de textes, qui se distinguent tous, tant sur le plan formel que sur le plan sémantique. La quatrième suite, dont le texte cité ci-dessus fait partie, est composée selon Jakubec « de notes, plutôt brèves, parmi lesquelles on trouve quelques rêves et promenades »²². Si le lien entre la note et la poésie est clairement établi, le texte reste tout de même classé dans la catégorie de la note. Le lecteur cherche donc en vain une qualification architextuelle et explicite du texte, qui pourrait décrire son genre. Selon la théorie du poème en prose de Bernard, il conviendrait ainsi de considérer sa création comme *involontaire*, ce qui constituerait un autre argument contre la qualification de poème en prose²³. Cependant, je penche pour une classification de ce texte

¹⁷ Voir Fabio Pusterla : « Préface. Le parti de la clarté ». Dans : Philippe Jaccottet : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014, pp. XVII-XXXVIII, p. XXX (Bibliothèque de la Pléiade. 594). Voir aussi son recueil de poèmes *La Semaïson*, qui présente une considérable diversité formelle.

¹⁸ Il est intéressant de noter qu'il rend impossible la forme hybride du poème en prose lorsqu'il cite Max Jacob dans la troisième suite de *Ce peu de bruits*, en omettant les poèmes : « Max Jacob, dans une de ses dernières proses » (Jaccottet, Philippe : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014 (Bibliothèque de la Pléiade. 594), p. 1240).

¹⁹ Jakubec, Doris : « *Ce peu de bruits*. Notice ». Dans Philippe Jaccottet : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014, pp. 1583-1591, p. 1583 (Bibliothèque de la Pléiade. 594).

²⁰ P. 1585.

²¹ Jaccottet : op. cit., pp. 1258-1259.

²² Op. cit., p. 1586.

²³ Selon elle, un poème en prose le devient lorsqu'il est issu d'une « création volontaire » de l'auteur (op. cit., p. 12). Julien Roumette, en revanche, n'hésite pas à qualifier les textes de Jaccottet de poèmes en prose (Voir *Les poèmes en prose*. Paris : Ellipses 2001, p. 122).

comme un poème en prose. En premier lieu, le cas présent démontre de manière très claire que chaque poème, ou tout autre texte littéraire, subit une métamorphose de note jusqu'à l'aboutissement final. Note et poème ne sont donc guère des catégories contradictoires²⁴. Chez Jaccottet, ce processus est illustré par l'existence d'une version antérieure intitulée *Très peu de bruits...*, qui témoigne de la genèse du recueil. Ainsi, dans la version de 2007, on trouve encore les dates des notes et un sujet lyrique, qui disparaîtront dans la version définitive²⁵. Le processus par lequel le texte initial est poétisé passe donc par une dépersonnalisation de la voix lyrique ainsi que par la suppression de la note biographique que la date assurait. En deuxième lieu, le critère de « création volontaire » de Bernard semble insuffisant pour catégoriser le poème en prose. *Ipso facto*, de nombreux textes ne seraient plus de la catégorie du poème en prose, du simple fait qu'ils n'arborent pas la marque du genre²⁶. Enfin, en troisième lieu, et ce point est à comprendre en relation directe avec l'œuvre de Jaccottet, l'hybridité de la forme épouse à pas comptés avec l'hésitation qui est inscrite dans la poésie de l'auteur²⁷. Dans mon analyse, je m'appuierai surtout sur ce troisième argument.

Le texte en question fait partie d'une suite qui, à son tour, réunit une série de textes courts en prose évoquant tous des moments hivernaux. À rebours de ces moments, le texte évoque un instant de transition, le « crépuscule d'hiver », qui est décrit de manière calme et paisible. Les dernières feuilles tombent des arbres, les oiseaux se taisent et le ciel s'éclaircit, à l'exception d'une étoile solitaire qui semble s'écarter de la transition habituelle entre le jour et la nuit. L'apparition de l'étoile provoque une surprise qui, en raison de son indétermination, conduit finalement à ce que le langage, et donc le poème, se taise devant elle. Il s'agira maintenant de mettre en relation cette représentation romantisée de la nature avec une poétique que Jaccottet convoque de manière intertextuelle dans le même recueil de poèmes. Dans la deuxième suite, *Notes du ravin*, Jaccottet se réfère explicitement à René Daumal. Il est intéressant de noter qu'il y omet une idée centrale de ce dernier. Cela donne en revanche une indication sur la réception de la poésie de Jaccottet. En effet, Daumal théorise dans ses textes la distinction entre poésie noire et poésie blanche. Il crée ces catégories dans son essai éponyme afin de décrire son concept de poésie : « De fait, toute poésie humaine est mêlée de blanc et de noir : mais l'une tend vers le blanc, l'autre vers le noir »²⁸. Ces deux côtés seraient nourris par l'émotion selon lui. Mais alors que la poésie noire se laisse aller à ses désirs et à son imagination pour plonger dans les recoins sombres et sous-humains de la vie, la poésie blanche résiste à ces tentations. Cette dernière ouvre plutôt ses portes au soleil et à la vie réelle, sans fioritures²⁹. C'est d'ailleurs la poésie blanche que semble privilégier Jaccottet lorsqu'il cite uniquement le versant de la poésie blanche : « ... *la poésie blanche va à contre-pente, elle remonte le courant, comme la truite, pour aller engendrer à la source vive...* »³⁰. Relevons ici que la poésie noire est con-

²⁴ Voir Franc Schuerewegen : « Qu'est-ce qu'une note ? Introduction en dix points ». Dans : F. Sch. (Éd.) : *Des notes et des textes ; études sur l'annotation*. Leiden/Boston : Brill Rodopi 2020, pp. 1-20, p. 13. Anne Herschberg Pierrot va même jusqu'à abolir les frontières entre « note » et « poème ». Elle comprend la « note » comme une forme d'écriture fragmentaire. La note peut ainsi prendre des formes très différentes, comme celle de la poésie (A. H. P. : « note, notes » préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, version du 21 décembre 2010, s.p. ; consulté le 20 décembre 2024. URL : <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/note-notes/>).

²⁵ Voir Jakubec : op. cit., p. 1588.

²⁶ Voir Vincent-Munnia, qui traite les limites temporelles du genre de manière beaucoup plus flexible (Vincent-Munnia : « De la prose poétique », pp. 445-447 et Vincent-Munnia : « Les premiers poèmes en prose », pp. 485-487).

²⁷ Voir Fabio Scotto : « Nommer, écouter l'Autre : métapoétique du fragment chez Philippe Jaccottet ». Dans : Michèle Finck/Patrick Werly (Éds.) : *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg 2018, pp. 65-76, pp. 72-74 sur l'hésitation dans l'œuvre de Jaccottet, qu'il décrit de manière concise comme une dichotomie entre « euphorie et dysphorie ». Voir aussi Jaccottet : op. cit., p. 634.

²⁸ *Les Pouvoirs de la parole. Essais et notes, II (1935-1943)*. Paris : Gallimard 1972, p. 108.

²⁹ PP. 107-111.

³⁰ Jaccottet, op. cit., p. 1225 (italiques de l'auteur).

servée dans la forme du poème en prose, mais à titre négatif, c'est-à-dire sans se dérouler explicitement dans le contenu³¹.

Le « salut » que le poète prononce dans la première phrase du texte figure encore en vers et rappelle visuellement les « branches éclairées » qui se déplacent dans le crépuscule d'hiver, sans leurs feuilles. En tant que pictogramme, il s'oppose au bloc qui constitue la deuxième moitié du poème. Le fait que celle-ci se présente sous la forme d'un bloc a ici pour fonction de traduire un cadre de la vie quotidienne, à l'opposé de la nature salubre et marquée par l'expérience de l'homme aliéné, qui correspondraient davantage à la définition de la *poésie noire*. La réponse de Jaccottet est radicale, il ne veut pas seulement faire taire l'homme face à la nature vierge, mais le langage en soi. Les éléments du poème qui relèvent principalement de la nature (« Feuillages », « ciel », « montagne ») perdent leur caractère imposé par l'homme dans la première moitié du bloc. Ainsi, les feuilles inversent la logique de la pesanteur lorsqu'elles portent l'espace. De la même manière, le ciel perd son poids, qui pesait auparavant sur la Terre, il n'est plus que de l'air. Finalement, la montagne devient elle aussi un nuage qui se détache de sa forme solide. En quatre questions successives, une rupture est opérée et introduit un élément actif dans le décor, l'« étoile qui [...] scintille ». Toutes les questions visent à savoir pour qui elle existe, comme « ornement » d'une partie du corps ? En tant que guide ? Le « nous lyrique », enfin, efface ces tentatives d'approche, le langage semble incapable de le décrire, ce qui se manifeste aussi syntaxiquement lorsque l'auteur recourt à la négation : « Ne l'ennuageons pas », « Effaçons ». Le texte ne précise toutefois pas ce qui est exactement supprimé par la négation. L'altération par le langage est évidente dans l'utilisation du verbe « ennuager ». Auparavant dans le texte, le terme « nuage » signifiait libérer les montagnes, puis, sous la forme verbale « ennuager », il acquiert ensuite une fonction de dissimulation qui pèse sur les êtres naturels et purs. Enfin, l'appel de la dernière phrase donne à l'étoile un équivalent animal, l'abeille. Dans la représentation la plus connue de l'abeille, les *Géorgiques* de Virgile, celle-ci est encore représentée de manière anthropomorphique pour évoquer les conditions de vie humaines. L'invitation destinée à l'abeille lui conseille de ne suivre que ses sœurs, ce qui la libère alors de la note humaine³². Si l'abeille ne précède que son essaim, elle s'éloigne de l'humain et dans cet acte, la nature prend le pas sur l'humain. L'expression linguistique, qui se retire, cède alors la place à l'expérience authentique de la nature, qui remplace ici l'aliénation et esquisse un moment d'harmonie.

Les traces de la nature aliénée que l'on peut qualifier, dans les termes de Daumal, de « poésie noire », sont conservées dans le poème, moins de manière positive, mais plutôt de manière négative (« Effaçons »). L'absence dans le poème en prose se manifeste donc ici à travers le langage. La référence que Jaccottet cherche à exprimer par le langage, à savoir une nature harmonieuse, se dévoile progressivement au fil du poème. Ainsi, les circonstances évoluent vers une dimension plus formelle, faisant du poème le négatif de son époque.

La forme du poème en prose permet donc, dans le cas présent, de négocier le « moment du seuil ». Ce seuil est caractérisé dans le poème comme un espace intermédiaire entre deux périodes : automne/hiver d'une part, jour/nuit d'autre part. La nature y occupe une place prépondérante, elle tente de faire barrage face à la violence humaine et de s'en détacher. En revanche, ce que les mots du poète n'ont pas su exprimer de façon positive, à savoir le contraire de la nature paisible (et les sentiments cruels et sombres), le bloc le retient. Dans cette image, celui-ci s'oppose aux branches

³¹ Elle s'oppose en cela à la poétique de Baudelaire ou encore de Mallarmé, qui mettent en relation les éléments noirs de la poésie – parfois plus, parfois moins – avec des moments sociaux et historiques.

³² Voir *Les Géorgiques* de Virgile (*Les Bucoliques. Les Géorgiques*. Trad. par Maurice Rat. Paris : Flammarion 1967, pp. 155-159). Dans les deux vers (« hinc ubi iam emissum caveis ad sidera caeli/nare per aetatem liquidam suspexeris agmen »), il est également clair, grâce à la pragmatique, que l'essaim d'abeilles est l'objet de la conversation. Dans le présent poème, en revanche, il semble qu'il ne reste qu'eux – en tant que sujet.

vulnérables, représentées sous forme de vers, au début du texte. C'est pourquoi, selon moi, Jaccottet a également recours à la forme de la note qui, par son caractère elliptique et discontinu³³, ne décrit pas un moment définitif et absolu, mais peut justement rester fugace et animée. Cette discontinuité entre le langage et le non-langage reste centrale dans le texte. Le langage est indispensable pour faire parler la nature, mais il doit finalement se taire pour lui laisser de l'espace. Plus encore que la note, le poème en prose est capable d'intégrer l'opposition en soi, en étant à la fois continuité et discontinuité.

Uljana Wolf : jeux de langages vs. circonstances socio-historiques

Le deuxième exemple est tiré d'un texte de l'écrivaine allemande Uljana Wolf, connue et primée pour sa poésie expérimentale. Depuis la publication de son premier recueil de poèmes en 2005, *kochanie ich habe brot gekauft*, elle écrit et traduit principalement de la poésie – notamment de la *erasure poetry*, de la lyrique en vers et des poèmes en prose. La variété de sa production littéraire ne se limite pourtant pas seulement à des expérimentations formelles, mais aborde également des thèmes variés, centrés sur les questions d'identité et de migration. Ainsi, les chercheurs ont souvent commenté sa revendication d'écrire de la « poésie translinguistique »³⁴, qui s'inscrirait d'une part dans le cadre de ses traductions et de l'autre dans celui de sa propre création linguistique. Wolf joue constamment avec la traduction comme avec la *pseudo(mis)translation*, comme l'ont démontré Núria Codina Solà et Brigitte Rath dans leurs travaux³⁵.

Rath relève ainsi la capacité de Wolf à donner un nouveau sens à ses textes, et plus encore au sein de sa poésie. Selon elle, l'approche de Wolf construit un espace situé hors de la logique de frontière en centrant son écriture sur le multilinguisme. Cette remarque revêt ainsi une importance cruciale et pratique, non seulement pour une réception dans les régions frontalières, mais aussi « dans chaque situation »³⁶. La poésie de Wolf semble agir comme une poésie de la rencontre en offrant un terreau fertile pour des associations potentielles. Si l'auteure réunit donc dans son œuvre le multilinguisme et la forme littéraire du poème en prose, il vaut la peine, à mon avis, de s'interroger sur la raison de l'association des deux. Je souligne toutefois que le poème cité ci-dessous ne produit pas simplement un sens nouveau (et hors du sens), mais qu'en persistant dans les limites du langage, il offre une lecture au second degré s'appuyant sur le passé. Le langage est limité en ce sens qu'il ne se réfère pas à un *autre*, mais aux circonstances (« zirkumstanzen »³⁷) déjà présentes dans la mé-

³³ Voir Herschberg Pierrot : op. cit., s.p. Voir pour la liaison entre poème en prose et le motif de la discontinuité Marie-Catherine Huet-Brichard : « Des Pages sans titre à La Bacchante : l'itinéraire guérinien ». Dans : Nathalie Vincent-Munnia (Éd.) : *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris : Honoré Champion 2003, pp. 522-533, p. 533 et Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris : Champion 1996, p. 157.

³⁴ Uljana Wolf : « Über Gedichte, Muttersprachen, Mutationen ». Dans : *The German Quarterly* 94, 1 (2021), pp. 36-40, p. 36 : « translinguale Lyrik ». Daniel Graf parle quant à lui à propos du recueil *Meine schönste lengevitch* d'un « parler au-delà des frontières » (« Über-Grenzen-(hinweg)-Sprechen[...] ») (« (WI)ESELKUNDE. Lyrische Übersetzungsreflexion bei Ulf Stolterfoht und Uljana Wolf ». Dans : *Sprache im technischen Zeitalter* 212 [2014], pp. 414-426, p. 425).

³⁵ Voir Núria Codina Solà : « Transnational Authorship and Multilingual (Re)writing in Uljana Wolf and Sophie Seita's *Subsisters: Selected Poems* (2017) ». Dans : *Textual Practice* 37, 1 (2023), pp. 111-129, pp. 120-123 et Brigitte Rath : « Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen. ». Dans Jörg Dünne/Martin Jörg Schäfer/Myriam Suchet/Jessica Wilker (Éds.) : *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten*. Paris : Éditions des archives contemporaines 2013, pp. 15-25.

³⁶ Rath, Brigitte : « du die fürwörter, ich die fürwaswörter. Uljana Wolfs Poetik der Beziehung ». Dans Áine McMurty/Barbara Siller/Sandra Vlasta (Éds.) : *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln*. Tübingen : Narr Francke 2023, pp. 133-160, p. 135 : « in jeder Situation ».

³⁷ Wolf : *Meine schönste lengevitch*. Berlin : kookbooks 2013, p. 9.

moire collective. Ce second degré permet de replacer les circonstances évoquées dans le poème au sein d'un contexte socio-historique concret. Les frontières qui sont ainsi démontrées dans le texte ouvrent la porte à un problème concret, l'antisémitisme, et donc à une lecture critique de ce dernier³⁸. Le poème *DOPPELGEHERREDE* est aussi imprimé sur la couverture du recueil de poèmes *meine schönste lengevitch*. L'auteure lui accorde donc une place centrale dans son œuvre parue en 2013 :

ich ging ins tingeltangel, lengevitch angeln. an der garderobe bekam jede eine zweitsprache mit identischen klamotten, leicht gemoppeltes doppel. die spiegel aber zeigten nur eine von uns, ich schluckte: kalte spucke, spuk. hinten hoppelten wortkaninchen aus ashberys hut. zum ballsaal dann, mit meinem zwilling zirkumstanzen, am tresen ein köpfchen kaffee mit mrs. stein. dass ich gespenster seh!, rief plötzlich aus der nische, wo das denken dunkeldeutsch blieb, mr. veilmaker im schlafanzug der philosophen. ein kressekästchen vor der brust, verblüfft: wächst auf einem weißen blatte! ohne alle erde! wurzellos! ich wollte nach paar samen fragen, doch mein zwilling sprang, ging schwofen mit dem mann. wer schatten hat, muss für die spots nicht sorgen, sagte mrs. stein, packte ihre knöpfe ein.³⁹

La locutrice du poème en prose se trouve dans un endroit propice à la danse. Pourtant, elle n'est pas sortie toute seule, mais se déplace avec son jumeau. Assez rapidement, le lecteur est mis au défi quant à la plausibilité du décor, surtout à la suite de l'apparition de personnages anachroniques, dont « mr. veilmaker » et « mrs. stein », sans oublier le chapeau d'« ashbery ». La scène est donc difficile à saisir, ce qui est encore renforcé par son langage fugitif et agité. De surcroît, l'absence de guillemets rend le discours direct difficile à distinguer du discours indirect.

Le texte fait appel de manière intertextuelle à deux auteurs américains de poèmes en prose, John Ashbery et Gertrude Stein, qui sont également cités directement par Wolf dans le discours précédemment cité⁴⁰. Pour von Ammon, cela constitue en outre une raison de qualifier le texte de « texte poétologique »⁴¹. Je propose de poursuivre cette analyse en examinant plus en détail la double structure du texte, qu'il relie de manière convaincante au multilinguisme. Selon von Ammon, la « poésie translinguistique » fonctionne comme un *tertium quid*, c'est-à-dire comme une troisième chose inconnue, qui naît de la combinaison de deux éléments⁴². L'allemand et l'anglais donnent donc naissance ici au « denglish ». Ce *tertium quid* renvoie à une référence autobiographique de la poétesse, qui, contrairement à son modèle littéraire – Kurt M. Stein⁴³ – ne produit pas *Die Schönste Lengevitch* (la plus belle langue), mais *meine schönste lengevitch* (ma plus belle langue). Wolf ne se contente pourtant pas d'aider une deuxième génération de migrants à s'exprimer, elle se démarque également du jugement de Mr. Veilmaker – Friedrich Schleiermacher – qui, dans sa théorie de la traduction, insiste sur l'importance du monolinguisme. Dans son discours *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* de 1813, il essaie précisément de critiquer l'idée d'une expression à l'aide de plusieurs langues coexistantes. Wolf n'y fait pas seulement allusion, elle en cite explicitement un

³⁸ L'approche a déjà été mise en lumière par Leslie Morris, qui a souligné l'influence juive de Wolf, sans pour autant analyser un poème en particulier (L.M. : « Deutsch-jüdische lengevitch. Eine plurilinguale Poetik der Verflechtung ». Dans : Martin A. Hainz (Éd.) : *Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«*. *Neue Einsichten und Lektüren*. Berlin : Frank & Timme 2022, pp. 125-151).

³⁹ Wolf : *Meine schönste lengevitch*, p. 9.

⁴⁰ La transtextualité avec d'autres poèmes en prose est souvent considérée comme un critère permettant de qualifier des textes de poèmes en prose (Bunzel : *Das deutschsprachige Prosagedicht*, pp. 42-44 et aussi Riffaterre : op. cit., p. 118).

⁴¹ Von Ammon : op. cit., p. 285 : « poetologischer Programmtext ».

⁴² Von Ammon : op. cit., p. 282.

⁴³ Voir surtout sa première œuvre *Die Schönste Lengevitch*, parue en 1926.

passage en commentant que Schleiermacher se serait trompé sur ce point et qu'il ne faut pas choisir une seule langue, « le milieu de langues peut également être réjouissant »⁴⁴.

L'analyse du poème révèle une structure binaire manifeste dans sa dualité tant sémantique que syntaxique. L'isotopie du double saute aux yeux du lecteur : « *DOPPELGEHERREDE* », « *gemoppeltes doppel* », « *zwillig* ». Parallèlement, le dédoublement s'étend aussi sur le plan syntaxique, de sorte que l'on identifie surtout la figure de l'allitération, qui se compose d'au moins deux parties. Dans ce poème, cette dernière est souvent composée de deux mots : « *spucke, spuk* », « *hinten hoppelten* », « *zwillig zirkumstanz* », « *köpfchen kaffee* », et se trouve également au sein d'un seul terme comme « *tingeltangel* » et « *dunkeldeutsch* ». Von Ammon associe cette double structure au bilinguisme. Par la suite, il s'agira d'étendre cette structure à une problématique sociale qui, selon l'approche présentée, hante (« *spuk* ») le texte de manière latente : le juif. Dans le discours antisémite, celui-ci est souvent représenté comme une personne ambivalente, capable de mélanger son apparence et sa réalité. On ne peut pas lui faire confiance, même s'il se présente à l'extérieur comme un voisin aimable. Il aspirerait en fin de compte, selon ce discours, à la domination du monde, comme le prétendent les *Protocoles des Sages de Sion*⁴⁵. L'analyse suivante vise à démontrer comment le poème en prose, par sa structure formelle spécifique, articule ce discours antisémite représentant l'ambivalence juive, caractérisée par le motif du « ni l'un ni l'autre ». Dans cette articulation, la construction du « juif ambivalent » devient visible et sa fausseté est ainsi exposée. La notion d'absence que Wolf avait développée sur le plan formel pour le poème en prose lors de son discours prononcé en 2009 et que l'on a mentionnée plus haut, est ainsi transposée au niveau textuel.

Dans le texte, la sémantique de l'espace désigne un « *tingeltangel* » comme lieu de l'action. La narratrice extradiégétique informe le lecteur qu'elle s'y rend pour pêcher du langage. Elle se réfère ici au *Tingel-Tangel-Theater*, qui était l'un des lieux de divertissement les plus populaires de Berlin dans les années 1930. En raison de sa démarche antifasciste, il fut cependant fermé de force avant le début de la guerre, en 1935. Le théâtre présentait entre autres des revues théâtrales, dont *Spuk in der Villa Stern*, qui contenait notamment la chanson *An allem sind die Juden schuld*⁴⁶. Les paroles de la chanson abordent le sujet des stéréotypes à l'encontre des juifs par le biais de l'ironie. Ainsi, le juif est tenu pour responsable non seulement du mauvais temps mais aussi de l'homosexualité du prince du Pays de Galles⁴⁷. Dans le poème en prose de Wolf, on assiste également à une division du sujet lyrique sur le plan textuel. Comme l'indique le texte, elle répugne à une lecture positiviste : « mais les miroirs ne montraient qu'une seule d'entre nous »⁴⁸. On se demande alors comment ces miroirs pourraient montrer une seule personne, alors qu'ils sont plusieurs à s'y regarder. En revanche, si l'on aborde ce problème ontologique à partir d'une perspective psychologique, on pourrait bien évidemment le comprendre comme une vision du moi. Alors qu'il n'y a qu'une seule personne en face des miroirs, la deuxième semble apparaître dans sa tête, faisant allusion à une schizophrénie. La réaction de la locutrice atteste cette insécurité lorsqu'elle avale sa salive froide et que la pièce devient hantée. Cela signifie également que si le reflet simple est tout ce que montre le miroir, le stéréotype fantasmatique se dissout devant lui. La note d'absence inscrite ici dans le texte renvoie ainsi au stéréotype du fantôme juif et donc en même temps à son inexistence.

44 Uljana Wolf : « Kommentar ». Dans : Michael Braun (Éd.) : *Lyrik-Taschenkalender 2017*. Heidelberg : Wunderhorn 2016, p. 106 : « Die Sprachmitte kann auch erfreulich sein ».

45 Voir Pierre-André Tanguieff : *L'imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*. Paris : Mille et une nuits 2006, pp. 109-142.

46 Voir Alan Lareau : « Tingel-Tangel: Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett ». Dans : Nils Grosch (Éd.) : *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Münster : Waxmann 2004, pp. 288-334.

47 Voir Friedrich Hollaender : «... und sonst gar nichts!» *Das Friedrich-Hollaender-Chanson-Buch*. Hannover : Fackelträger 1996, pp. 90-91.

48 « die spiegel aber zeigten nur eine von uns ».

À cet égard, les « vêtements identiques »⁴⁹ font écho à l'image cruelle des juifs dans les camps de concentration. Le personnage « mrs. stein » évoque l'écrivaine juive américaine dont l'œuvre est hérissée de poèmes en prose. Même si Gertrude Stein n'a jamais fréquenté ces lieux, son identité juive joue un rôle décisif. Lorsque « mr. veilmaker » crie ensuite qu'il voit des fantômes, il parle à la place du soldat nazi qui pense de manière « allemande obscure »⁵⁰. Cependant, son hostilité en particulier peut être lue ici comme une critique antisémite courante à l'époque. Selon le discours antisémite, les juifs seraient des « sans-racines » depuis des décennies, mythe qui se développa ensuite sous le nom du « Juif errant », qui prend cette caractéristique au pied de la lettre⁵¹. Dans cette lecture, on remarque une réaction ironique qui s'ensuit lorsque la narratrice conclut : « j'allais demander des graines, mais mon jumeau a sauté, est parti danser avec l'homme »⁵².

L'ambiguïté du juif se dédouble ici à nouveau ironiquement, lorsque la locutrice envoie justement son jumeau danser avec l'homme. Le nazi danse donc avec le fantasme qu'il a lui-même imaginé et qui incarne le mal ultime. Syntaxiquement, le texte allemand reflète cette danse, avec la rime entre « sprang » et « mann » et le recours à une trochée dans la moitié de la phrase qui en parle : « doch mein zwillling sprang, ging schwofen mit dem mann ». Ainsi, la déconstruction ironique correspond en même temps à son décor, le théâtre historique *Tingel-Tangel* fonctionnait après tout selon une ironie comparable. Cette ironie renverse l'approche des Nazis en utilisant une autre logique qui va à l'encontre du discours totalitaire. Le texte de Wolf utilise lui aussi une logique alternative, il abandonne la grammaire habituelle et écrit sans règles éprouvées. Cette absence de règles grammaticales dans le texte accompagne l'absence référentielle du personnage du Juif. Elle est dotée ainsi d'une dimension mythique, oscillant entre existence et absence. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la dernière phrase. M^{me} Stein range ses boutons, son recueil de poèmes *tender buttons*, et détourne le proverbe « Celui qui a subi un tort n'a pas à se soucier de la moquerie »⁵³. Le proverbe vise en effet à dire que ceux qui subissent en effet un tort devraient en subir les conséquences, autrement dit, des moqueries. Dans la « pseudomistraduction »⁵⁴, la variante modifiée (« Celui qui a des ombres, n'a pas à se soucier des projecteurs »), transforme le dommage en une ombre, qui rappelle tout à fait l'esprit du juif douteux qui attire l'attention en raison de sa (fausse) ambiguïté. Les juifs n'ont finalement plus de « spots » pour se rencontrer, et M^{me} Stein fait ses valises.

Leopoldo María Panero : schizophrénie narrative et formelle

Parmi les trois exemples, Panero incarne de manière emblématique la figure du poète maudit. En conséquence, on pourrait penser que tant le personnage de l'écrivain que son œuvre contrastent avec la société. Depuis longtemps, l'œuvre de Panero est perçue comme la voix de la mort ou du néant⁵⁵. Il est lui-même surtout connu du public espagnol grâce à son apparition dans l'anthologie *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet, publiée en 1970⁵⁶. À l'époque, il y est présenté comme l'un des jeunes auteurs prometteurs, et donc désigné par le terme « coque-

49 « identische klamotten ».

50 « dunkeldeutsch ».

51 Voir le terme « Luftmensch » pour le juif et son (non-)lien avec les racines (Nicolas Berg : *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 2010, pp. 18, 39, 50 et 139).

52 « ich wollte nach paar samen fragen, doch mein zwillling sprang, ging schwofen mit dem mann ».

53 « wer schaden hat, muss für die spots nicht sorgen ».

54 Codina Solà : op. cit., p. 113.

55 Voir Ignacio Rodríguez de Arce : « Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero ». Dans : *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009), pp. 27-37, p. 29.

56 Barcelona : Península 2006.

luche »⁵⁷. Après cette publication, Panero s'oriente rapidement au sein du milieu littéraire (et surtout lyrique), dans lequel il est demeuré par la suite. La place qu'il a trouvée est pourtant loin d'être confortable, il serait plutôt convenable de parler d'un « non-lieu ». Car tout comme sa vie privée, sa réception littéraire a subi de nombreux revers⁵⁸. Son éditeur Túa Blesa décrit son écriture comme une « littérature organique » et met en lumière le caractère transgressif de son œuvre, tant sur le contenu que sur la forme⁵⁹. Son art poétique peut, en conséquence, surprendre : d'un côté, Panero caractérise ses textes comme de l'autobiographie, et de l'autre, il nie l'existence même d'une influence externe sur ses textes. Dans l'anthologie *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, dirigée par l'auteur lui-même, il proclame que la littérature est dépourvue de références externes, comme la réalité ou la vie, et que son unique référence reste elle-même⁶⁰. Ces réflexions qui semblent faire allusion au mouvement de l'art pour l'art, sont donc mêlées à des références en apparence profondément sociales, ce qui illustre la contradiction dans cette œuvre. Ces antipodes ne se limitent d'ailleurs pas au niveau sémantique du texte, mais se répandent également dans les jeux formels. On pourrait parler à cet égard du *leitmotiv* du dédoublement. Silva souligne d'ailleurs sa liberté formelle, tandis que Blesa analyse davantage l'aspect de la fausse désignation de ses poèmes⁶¹. Le terme de poème en prose, bien qu'il ne soit pas très souvent employé par Panero, me semble donc un objet de recherche approprié pour explorer la tension entre forme et contenu. Dans son texte *Gólem*, qui porte le sous-titre « *poema en prosa* » et fait partie de mon corpus, le poète mêle fictionnalité et factualité. L'affiliation au genre du poème en prose est donc indiquée à travers son paratexte, ce qui pourrait a priori faire penser que l'auteur a une approche très consciente de la forme littéraire. *Gólem* est publié en 2008 dans *Conjuros contra la vida*, qui constitue l'un des derniers recueils de poèmes de l'auteur :

Toda mi vida he adorado al miedo, él es el único señor de mi vida. Allá, al otro lado de la página, se deslizan no sé si como sapos o figuras egipcias unos seres que se mueven de perfil. Una pintura o un garabato es para mí lo que aquéllos llaman literatura: y la vida una oscuridad que la refleja: de los hombres veo sólo los pies, único rezo al otro lado de la página: como dijera Shelley «una mancha brillante en una escena sórdida».

Ah, mordedura de la página!

Vivo en un manicomio, y fuera de él me muerden los hombres: de mí puedo decir que me gusta Beckett, y una página de Borges que no sé si está resucitado o en un manicomio. «Aunque a lo largo de su vida, nadie sabe quién es»: eso decía Borges, quemado por el viento atroz de la vida: para mí la vida es sólo la página: el universo es una sílaba como para la kábala.

Yo soy sólo el gólem de Selomo Ibn Guebirol: ando tropezando con los muebles, ando a tientas contra la vida, y los hombres no se mueven, y es de día, y llueve: oh tú que sobre la nada sabes más que los muertos, como dijera Mallarmé. Cuando, acabado ya el día, vuelvo al manicomio a morir, rezo un poco a la sombra antes de dormirme, luego ronco, y mi vecino de cama protesta porque ronco: luego doy un recital en un lugar en donde me envenenan, y me tiro un pedo, como dicen que hacen en Norteamérica los condenados a muerte, antes de morir en la silla eléctrica. Toda mi vida es una larga historia de crímenes y sangre: pero han quitado la estrella de mi frente y pronto no existiré más.⁶²

57 P. 129.

58 Voir Túa Blesa : « La destruction fut ma Beatrice ». Dans : Leopoldo María Panero : *Poesía completa (1970-2000)*. Éd. par Túa Blesa. Madrid : Visor libros 2001, pp. 7-16.

59 Voir Túa Blesa : « La escritura de Leopoldo María Panero. La literatura orgánica y el postestructuralism ». Dans : *L'Âge d'or* 7 (2014), s.p. ; consulté le 13 décembre 2024 ; <http://journals.openedition.org/agedor/677> ; DOI : 10.4000/agedor.677.

60 Madrid : Felmar 1977, p. 28.

61 Victor Silva Guapo : « Leopoldo María Panero : La postmodernidad en la muerte del poeta maldito ». Dans : *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 37 (2022), pp. 244-269, p. 258 et Blesa : « La escritura de Leopoldo María Panero », s.p.

62 Panero : *Poesía completa*, pp. 485-486.

Le texte dispose d'une pragmatique complexe qui fait appel à un modèle de communication tout aussi sophistiqué. En raison de la nature narrative de ce poème en prose, le recours à un modèle narratologique est nécessaire. En effet, un narrateur semble se constituer de manière autodiégétique en décrivant ses propres expériences de vie. Cependant, sa constitution est aussitôt remise en question par un dédoublement de personnalité, le moi devient en même temps le golem du savant judéo-espagnol Selomo Ibn Guebirol⁶³. Malgré la nature narrative de ce poème en prose, le lecteur ne relève aucune forme de polyphonie, ce qui renforce l'impression qu'il s'agit d'une entrée de journal intime. Ainsi, d'autres personnages internes au texte ne sont convoqués que pour s'en distancier (« Vivo en un manicomio, y fuera de él me muerden los hombres »). De même, la seule personne directement adressée dans le texte provient d'un vers de Mallarmé⁶⁴ et n'assure donc pas non plus de fonction de communication directe. L'impossibilité de la conversation renvoie ici directement à la figure du golem. Le fait que le narrateur se trouve dans un asile d'aliénés, séparé du reste de l'humanité, renforce cette étrangeté envers le monde. Le texte soulève donc, à travers sa (non)communication, la question de la référentialité et de la réception de ses actes de langage. Comme l'a signalé Rodríguez, Panero passe ainsi en revue sa propre poésie⁶⁵. Selon lui, cette mise en revue s'opère surtout par le biais de l'intertextualité, permettant ainsi d'atteindre une forme de poésie polyphonique. En l'occurrence, la polyphonie, si souvent mise en avant par la théorie poststructuraliste⁶⁶, perd ici sa puissance. En effet, la citation de Borges, prononcée par le *je* au verso de la page, perd sa plausibilité si on considère qu'elle est fantaisiste, elle ne se trouve guère dans l'œuvre de Borges⁶⁷. L'insistance avec laquelle la citation est toutefois soulignée ici (« eso decía Borges ») doit donc être lue de manière ironique.

Cette question gagne en importance quand on considère le niveau autobiographique associé à ce texte. En effet, l'auteur a effectué – et cela est bien connu – plusieurs séjours en clinique, ce qui lui a permis de puiser dans ses expériences autobiographiques pour écrire ce poème en prose⁶⁸. La référentialité qui pourrait ainsi se manifester par le biais du texte en faisant allusion à la vie réelle de l'écrivain ne se prolonge pourtant pas à travers le texte entier. Elle s'oppose à une fictionnalité qui est représentée de manière figurative par le golem. Un exemple encore plus parlant se trouve dans les *Tres historias de la vida real*, un autre texte de Panero qui est publié en 1981. L'accent est mis ici sur le personnage autobiographique, dans la mesure où l'auteur crée d'une part un personnage qui se prend pour Panero et qualifie d'autre part l'histoire de « réelle ». Dans la troisième histoire, le narrateur lui-même assassine en catimini le personnage de l'auteur : « Toda su vida creará que fue él [Javier Barquín] quien mató a Leopoldo María Panero. Pero no fue así. Yo soy el hombre

⁶³ Panero publie également en 2008 un recueil intitulé *Gólem* dans lequel il reprend le motif du golem dans un poème en vers portant le même titre (*Poesía completa*, pp. 379-380).

⁶⁴ Voir les deux premiers strophes du poème *Angoisse* : « Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête/ En qui vont les péchés d'un peuple, ni creuser/ Dans tes cheveux impurs une triste tempête/ Sous l'incurable ennui que verse mon baiser :// Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes/ Planant sous les rideaux inconnus du remords,/ Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges/ Toi qui sur le néant en sais plus que les morts! » (Stéphane Mallarmé : *Œuvres complètes*. I. Éd. par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard 1998 (Bibliothèque de la Pléiade). 65).

⁶⁵ Voir Rodríguez de Arce : op. cit., p. 31.

⁶⁶ Voir Rafaële Audoubert : « Introduction. Plurivocalité et polyphonies, une voie vers la modernité ? ». Dans : R. A. (Éd.) : *Plurivocalité et Polyphonies. Une voie vers la modernité ?* Paris : Classiques Garnier 2022, pp. 7-12.

⁶⁷ En revanche, ce que l'on peut trouver, c'est un poème du même titre : *El golem*. (Borges, Jorge Luis : *Poesía completa*. New York : Vintage español 2012, pp. 193-195).

⁶⁸ Voir à ce sujet l'auto-prologue du recueil dans lequel il écrit : « Hoy ya no me queman las llamas de amor, sino las llamas de la locura, otro de mis verdaderos amores » (Panero : *Poesía completa*, p. 482). Voir aussi les recherches autobiographiques de Javier Benito Fernández sur Panero (*El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona : Anagrama 2023).

que mató a Leopoldo María Panero »⁶⁹. À l'instar de l'exemple du poème en prose, la référence extratextuelle est tournée en ridicule par l'impossibilité logique de l'acte lui-même.

Le texte lui-même rend le niveau fictionnel tout à fait impossible. En effet, la phrase « Allá, al otro lado de la página » renverrait au niveau fictionnel du texte, impliquant donc une page dans le monde fictionnel. Cependant, lorsque le lecteur poursuit la lecture, il comprend très vite que le poème possède effectivement deux pages, et de ce fait un recto et un verso d'une page. Le mélange de fictionnalité et de factualité est ainsi convoqué dès le premier paragraphe par la mise en page du texte. Le narrateur autodiégétique renvoie donc à la page suivante du lecteur, et par la même occasion, hors du texte. La poésie perd ainsi sa fonction auto-référentielle et se réfère de manière conative à des caractéristiques externes au texte. Il en va de même dans l'ecphonèse « Ah, mordedura de la página ! », qui renvoie, dans le sens figuré, à la page cornée par le lecteur pour s'en servir de marque-page. Néanmoins, l'absence d'indication de la référence textuelle est maintenue par la figure du golem. Ainsi, derrière l'expression de la « mordedura de la página » se cache en même temps le golem, qui, selon la tradition juive, prend vie par la « mordedura de la página »⁷⁰.

L'auteur semble donc avoir à cœur d'abolir les frontières entre la littérature et la vie, voire de torpiller leur relation habituelle. En toute logique, le rapport de cause à effet est donc également inversé. Dans la logique traditionnelle, l'art reflète la vie, mais ici, c'est le contraire qui est proclamé : « Una pintura o un garabato es para mí lo que aquéllos llaman literatura : y la vida una oscuridad que la refleja ». La vie devient ainsi le miroir de l'art. Plus encore, le narrateur met tout l'univers dans la syllabe, « como para la kábala ». De même que la Torah doit être déchiffrée par les nombres métaphysiques des Sephiroth pour révéler l'essence divine⁷¹, le golem a besoin de la Kabbale pour s'éveiller à la vie⁷². Le titre du recueil de poèmes prend alors son sens littéral : la formule magique (« conjuro ») contre la vie prend sa forme « réelle » dans le golem. Dans cet univers, la sortie de l'asile pourrait se produire, mais uniquement après la transformation en golem. La conception de vie apparaît clairement dans les parenthèses du texte : la première ainsi que la dernière phrase du texte commencent par « Toda mi vida ». Le narrateur vit dans et de la peur, qu'il désigne comme maîtresse de sa vie, maîtresse non seulement dans le sens qu'elle détermine la vie du narrateur, mais aussi parce qu'elle le fait travailler. Dans sa *Teoría del miedo*, il écrit par ailleurs que « sólo la muerte transforma el poema en poema »⁷³.

Le golem, quant à lui, n'est pas victime de la peur, parce qu'il est dépendant de son maître qui le protège. À cet égard, il faut plutôt le considérer dans le texte comme l'exutoire littéraire qui exprime ce que le je biographique ne peut pas exprimer. Pour le golem, il est indiqué à son tour : « Toda mi vida es una larga historia de crímenes y sangre », tandis que son maître prend le visage de Selomo Ibn Guebirol. Les énoncés langagiers deviennent donc possibles, mais uniquement par l'intermédiaire du maître, qui rend possible l'existence du golem.

Toutefois, même cette division semble devenir douteuse au dernier moment, car la métamorphose en golem semble n'avoir été que temporaire. Ainsi, le doute s'installe dans l'esprit du lecteur lorsque, après la transformation du narrateur en golem, il ne peut soudain plus distinguer leur différence, ce qui se manifeste au niveau du texte. D'une part, la suppression de l'étoile sur le front parle en faveur du golem. Dans la tradition juive, celle-ci est retirée d'une lettre de la combinaison de mots pour

69 Leopoldo María Panero, *Teoría del miedo*. Tarragona : Igitur 2001, p. 269.

70 La page joue un rôle central dans l'œuvre lyrique de Panero, qui lui consacre plusieurs poèmes, entre autres *GAMONEDA*, dont je cite ici un extrait : « La página/ tiene por única raíz/ la página/ y el llanto es inundo/ y el dolor es inundo/ y hago el amor con la página/ besado por las sílabas/ y por los lobos » (*Poesía completa*, p. 490).

71 Voir Leo Schaya : *The Universal Meaning of the Kabbalah*. Baltimore/Maryland : Penguin 1973, pp. 21-24.

72 Pour la création du golem voir Régine Robin : *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Paris : XYZ Éditeur 2005, pp. 35-37.

73 Op. cit., p. 9.

transformer « Emeth » (vérité) en « Meth »⁷⁴, qui signifie à son tour la mort. D'autre part, on s'étonne que celui-ci récite de la poésie ensuite (« luego doy un recital »), pète (« me tiro un pedo ») ou ronfle (« luego ronco »), ce qui lui redonne soudainement des traits humains que le golem ne peut, de fait, pas posséder. Dans cette dernière étape, l'absence du lieu d'énonciation devient absolue.

Jonathan Monroe définit le poème en prose à travers son dialogisme : « In stark contrast to what Bakhtin has called the “monological” tendency of lyric poetry, the prose poem dialogizes the word »⁷⁵. Sa définition est ici remise en question dans un rapport complexe de subjectivité narrative ainsi que textuelle. Le dialogue dans le poème en prose ne se limite pas à un simple échange entre deux personnages ; il se manifeste ici concrètement à travers le dédoublement de la position du locuteur (je/golem), qui doit être constaté par le lecteur. Cette position est sous-tendue par la fonction référentielle du langage, qui est ici remise en question, les traits autobiographiques de l'auteur étant subvertis par le niveau fictionnel du poème. Ainsi, tant la figure du dédoublement que l'absence du lieu d'énonciation s'expriment formellement dans le poème en prose, qui, à l'image du locuteur dans le poème, n'est ni l'un, ni l'autre, tout en existant malgré tout.

Conclusion

J'ai tenté de répondre ici, à partir d'un corpus de trois textes, à la question soulevée au début de l'article, à savoir quel rôle joue le poème en prose contemporain dans l'espace culturel européen. Bien que la comparabilité du poème en prose ne soit pas garantie, comme montré aussi bien dans l'introduction que dans les analyses en raison des définitions variables, il est néanmoins possible de constater des points communs dans les textes étudiés. Dans son étude sur le poème en prose de langue allemande, Bunzel souligne l'« effort d'innovation »⁷⁶ de la forme et le définit comme l'une de ses caractéristiques. Le dépassement du cadre de référence esthétique s'opère à travers la négociation des limites formelles. Paradoxalement, le contenu des poèmes est marqué par une « présence d'absence », qu'il s'agisse de la langue, d'un personnage ou du locuteur.

Chez Jaccottet, la justification joue un rôle décisif pour maintenir en négatif ce contre quoi sa poésie, pure et blanche, se dresse. Dans la lignée de Daumal, le poème *Salut à l'or éparpillé* dépeint un paysage hivernal conciliant qui prédomine sur la perception humaine. Au fur et à mesure, les mots s'effacent devant la puissance de la nature, qui finit par imposer son silence au langage. Le côté sombre de la définition daumalienne est cependant effacé, ce qui soulève la question de l'hésitation traversant l'œuvre de Jaccottet. Le motif du doute s'y inscrit dans la constitution formelle du texte. À cet égard, le lecteur est particulièrement frappé par les deux premiers vers du poème, dont le caractère filigrane doit être perçu en contraste avec le bloc prosaïque qui les succède. Jaccottet se sert de la forme pour transposer l'opposition en soi de manière formelle et artistique. Le fait que l'auteur ne qualifie donc pas le texte de poème en prose doit également être compris dans ce contexte du doute. De même que la langue s'estompe devant l'abeille, la désignation formelle absolue s'efface devant le moment artistique et éphémère.

Le poème en prose de Wolf met en valeur la double structure du poème en prose afin d'illustrer de manière ludique et ironique la double fonction du langage, aussi bien sur le plan syntaxique que sémantique. Ses remarques poétologiques sur la forme prouvent qu'elle exploite les limites et les possibilités de celle-ci par des jeux de mots intentionnels. Les poèmes en prose de Wolf sont ainsi

⁷⁴ Voir Robin, op. cit., p. 35.

⁷⁵ Monroe : op. cit., p. 35.

⁷⁶ Bunzel : *Das deutschsprachige Prosagedicht*, p. 83 : « Innovationsleistung ».

fortement chargés d'ambiguïté, ce qui permet notamment de souligner différentes perspectives qui ne se contentent pas de questionner la signification en soi, mais qui renvoient à des problèmes sociaux et historiques. Ainsi, le poème en prose *DOPPELGEHERREDE* ouvre une lecture critique de l'antisémitisme historique et contemporain. L'hybridité de la forme fonctionne ici comme un *tertium comparationis* par rapport au motif du « juif ambivalent », évoqué par ses adversaires comme une figure d'une part fugitive et apatride et d'autre part toute-puissante. Le mode ludique du texte révèle le caractère ridicule de cette idée.

Enfin, Panero utilise également la double structure du poème en prose, mais dans un objectif distinct de celui de Wolf. En effet, il révèle l'incertitude du système de la littérature. Le texte *Gólem. Poema en prosa*, qui se distingue notamment par sa déixis personnelle sophistiquée, brouille les frontières conventionnelles de la littérature en remettant en question la factualité du texte par le biais de la figure du golem. L'approche autobiographique initiale se révèle inefficace face à ce processus de transformation, procédé qui permet à Panero de remettre en question le caractère prosaïque du texte et d'en rendre impossible tout ancrage au sein du récit. Lorsque, dans une dernière étape, le golem prend à nouveau des traits humains, le doute, que le poème en prose suscite également chez le lecteur, devient absolu. Dans ce contexte, l'ambiguïté du poème en prose est donc étroitement liée à la schizophrénie de la voix du narrateur dans le texte.

La diffusion continue du poème en prose ne semble donc pas s'essouffler, pas plus que son apparition en tant que phénomène transfrontalier. Néanmoins, force est de constater qu'il parvient toujours à réunir et à associer ce qui semble, à première vue, incompatible. Les analyses des trois textes ont ainsi révélé que la capacité d'innovation découle de divers types d'absence, qui se réintègrent ensuite au niveau formel.

Bibliographie

Sources

- Borges, Jorge Luis : *Poesía completa*. New York : Vintage español 2012.
- Castellet, José María : *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona : Península 2006.
- Jaccottet, Philippe : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014 (Bibliothèque de la Pléiade. 594).
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. I. Éd. par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard 1998 (Bibliothèque de la Pléiade. 65).
- Panero, Leopoldo María : *Poesía completa (2001-2010)*. Ed. par Túa Blesa. Madrid : Visor libros 2014.
- : *Teoría del miedo*. Tarragona : Igitur 2001.
- : *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. par Túa Blesa. Madrid : Visor libros 2001.
- : *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Madrid : Felmar 1977.
- Stein, Peter M. : *Die Schönste Lengevitch*. Chicago : Covici 1926.
- Virgile : *Les Bucoliques. Les Géorgiques*. Trad. par Maurice Rat. Paris : Flammarion 1967.
- Wolf, Uljana : *Meine schönste lengevitch*. Berlin : kookbooks 2013.

Ouvrages critiques

- Audoubert, Rafaële : « Introduction. Plurivocalité et polyphonies, une voie vers la modernité ? ». Dans : R. A. (Éd.) : *Plurivocalité et Polyphonies. Une voie vers la modernité ?* Paris : Classiques Garnier 2022, pp. 7-12.
- Baños Gallego, Pedro : *Poème en prose, subversion et catharse. Révision formelle du genre et rôle de la subversion de l'auteur au XIXe siècle en France*. Paris : L'Harmattan 2024.
- Benito Fernández, Javier : *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona : Anagrama 2023.
- Berg, Nicolas : *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 2010.
- Bernard, Susanne : *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet 1959.
- Blesa, Túa : « La escritura de Leopoldo María Panero. La literatura orgánica y el postestructuralism ». Dans : *L'Âge d'or* 7 (2014), s.p. ; consulté le 13 décembre 2024 ; <http://journals.openedition.org/agedor/677> ; DOI : 10.4000/agedor.677.
- : « La destruction fut ma Beatrice ». Dans : Leopoldo María Panero : *Poesía completa (1970-2000)*. Éd. par Túa Blesa. Madrid : Visor libros 2001, pp. 7-16.
- Bunzel, Wolfgang : « Prosagedicht ». Dans : Dieter Lamping (Éd.) : *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart : Alfred Kröner 2009, pp. 587-592.
- : *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen : Max Niemeyer 2005.
- Codina Solà, Núria : « Transnational Authorship and Multilingual (Re)writing in Uljana Wolf and Sophie Seita's *Subsisters: Selected Poems* (2017) ». Dans : *Textual Practice* 37, 1 (2023), pp. 111-129.
- Curtius, Ernst Robert : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Trad. par Jean Bréjoux. Paris : Presses universitaires de France 1956.
- Daumal, René : *Les Pouvoirs de la parole. Essais et notes, II (1935-1943)*. Paris : Gallimard 1972.
- Fumaroli, Marc : « Préface ». Dans : Maurice de Guérin : *Poésie*. Éd. par Marc Fumaroli. Paris : Gallimard 1984, pp. 7-72.
- Graf, Daniel : « (WI)ESELKUNDE. Lyrische Übersetzungsreflexion bei Ulf Stolterfoht und Uljana Wolf ». Dans : *Sprache im technischen Zeitalter* 212 (2014), pp. 414-426.
- Herschberg Pierrot, Anne : « note, notes » préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, version du 21 décembre 2010, s.p. ; consulté le 20 décembre 2024. URL : <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/note-notes/>.
- Hollaender, Friedrich : «... und sonst gar nichts!» *Das Friedrich-Hollaender-Chanson-Buch*. Éd. par Volker Kühn. Hannover : Fackelträger 1996.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine : « Des Pages sans titre à La Bacchante : l'itinéraire guérinien ». Dans : Nathalie Vincent-Munnia (Éd.) : *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris : Honoré Champion 2003, pp. 522-533.
- Imperiali, Christophe : « Poème en prose ». Dans : Antonio Rodriguez (Éd.) : *Dictionnaire du lyrique. Poésie, arts, médias*. Paris : Classiques Garnier 2024, pp. 277-280.
- Jakubec, Doris : « Ce peu de bruits. Notice ». Dans Philippe Jaccottet : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014, pp. 1583-1591 (Bibliothèque de la Pléiade. 594).
- Johnson, Barbara : « Disfiguring Poetic Language ». Dans : Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre (Éds.) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1983, pp. 79-96.
- Lamping, Dieter : *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht 1989.

- Lareau, Alan : « Tingel-Tangel: Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett ». Dans : Nils Grosch (Éd.) : *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Münster : Waxmann 2004, pp. 288-334.
- Monroe, Jonathan : *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca and London : Cornell UP 1987.
- Moreau, Pierre : « La tradition française du poème en prose avant Baudelaire ». Dans : *Archives des Lettres modernes* 19-20 (1959), pp. 1-51.
- Morris, Leslie : « Deutsch-jüdische *lengevitich*. Eine plurilinguale Poetik der Verflechtung ». Dans : Martin A. Hainz (Éd.) : *Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«*. *Neue Einsichten und Lektüren*. Berlin : Frank & Timme 2022, pp. 125-151.
- Pusterla, Fabio : « Préface. Le parti de la clarté ». Dans : Philippe Jaccottet : *Œuvres*. Éd. par José-Flore Tappy. Paris : Gallimard 2014, pp. XVII-XXXVIII (Bibliothèque de la Pléiade. 594).
- Rath, Brigitte : « du die fürwörter, ich die fürwaswörter. Uljana Wolfs Poetik der Beziehung ». Dans Áine McMurty/Barbara Siller/Sandra Vlasta (Éds.) : *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln*. Tübingen : Narr Francke 2023, pp. 133-160.
- : « Exceedingly Non-Monolingual: Associating with Uljana Wolf and Christian Hawkey's *sonne from ort* ». Dans : *SubStance* 50, 1 (2021), pp. 76-94.
- : « Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen ». Dans Jörg Dünne/Martin Jörg Schäfer/Myriam Suchet/Jessica Wilker (Éds.) : *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten*. Paris : Éditions des archives contemporaines 2013, pp. 15-25.
- Riffaterre, Michael : « On the Prose Poem's Formal Features ». Dans : Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre (Éds.) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York : Columbia University Press 1983, pp. 117-132.
- Robin, Régine : *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Paris : XYZ Éditeur 2005.
- Rodríguez de Arce, Ignacio : « Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero ». Dans : *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009), pp. 27-37.
- Roumette, Julien : *Les poèmes en prose*. Paris : Ellipses 2001.
- Sauder, Gerhard : « Das Prosagedicht im historischen Kontext ». Dans : Dieter Borchmeyer (Éd.) : *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Tübingen : Max Niemeyer 1989, pp. 270-283.
- Schaya, Leo : *The Universal Meaning of the Kabbalah*. Baltimore/Maryland : Penguin 1973.
- Schuerewegen, Franc : « Qu'est-ce qu'une note ? Introduction en dix points ». Dans : Franc Schuerewegen (Éd.) : *Des notes et des textes ; études sur l'annotation*. Leiden/Boston : Brill Rodopi 2020, pp. 1-20.
- Scotto, Fabio : « Nommer, écouter l'Autre : métapoétique du fragment chez Philippe Jaccottet ». Dans : Michèle Finck/Patrick Werly (Éds.) : *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg 2018, pp. 65-76.
- Silva Guapo, Víctor : « Leopoldo María Panero : La postmodernidad en la muerte del poeta maldito ». Dans : *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 37 (2022), pp. 244-269.
- Tanguieff, Pierre-André : *L'imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*. Paris : Mille et une nuits 2006.
- Terdiman, Richard : *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca / London : Cornell UP 1989.
- Vadé, Yves : *Le poème en prose et ses territoires*. Paris : Belin 1996.

- Vincent-Munnia, Nathalie : « De la prose poétique au poème en prose ». Dans : N. V. (Éd.) : *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris : Honoré Champion 2003, pp. 445-447.
- : « Les premières poèmes en prose ». Dans : N. V. (Éd.) : *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris : Honoré Champion 2003, pp. 485-487.
- : *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris : Champion 1996.
- Von Ammon, Frieder : « Tertium quid. Uljana Wolfs translinguale Sendung ». Dans : *Zeitschrift für Germanistik* 28, 2 (2018), pp. 275-289.
- Wolf, Uljana : *Box Office*. München : Stiftung Lyrik Kabinett 2009.
- : « Kommentar ». Dans : Michael Braun (Éd.) : *Lyrik-Taschenkalender 2017*. Heidelberg : Wunderhorn 2016, p. 106.
- : « Über Gedichte, Muttersprachen, Mutationen ». Dans : *The German Quarterly* 94, 1 (2021), pp. 36-40.

Écrire l'histoire de la littérature européenne

Les histoires littéraires et les traditions : les transferts à la fois manqués et réussis ?

Le concept d'une histoire littéraire et européenne

Faire l'histoire de l'histoire littéraire, c'est penser pour aujourd'hui et demain. D'apparence passéiste, la question est des plus actuelles. Les débuts de la Troisième République (en particulier ses aspects idéologiques) sont pour nous urgents à connaître¹.

Nous aimerions commencer en empruntant les réflexions d'Étienne Balibar sur « l'examen du concept de « concept » »² pour poser la question du concept de l'histoire littéraire européenne, ses hypothèses, ses limites et ses sous-entendus et essayer de réfléchir sur sa méthode et le spécifique de son discours. Aucune conclusion définitive de ce concept ne nous semble pas possible, mais la problématisation de ses parangons, de ses possibilités est des plus salutaires, et même nécessaires en ce moment.

Balibar définit quatre directions du « travail conceptuel » qui ne sont pas séparables, mais qui ne se constituent pas de la même façon. La première est celle qui pose les questions de la « scientificité » du concept, de son « rapport à l'idée et à la pratique de la connaissance scientifique³ » : le concept de l'histoire littéraire européenne, renforcé par le concept existant de la *world literature*, la « littérature-monde » et ses origines datant depuis Goethe, tout comme par sa définition, même si changeante, de tous ses composantes, « histoire », « littérature », « histoire de la littérature » et « européenne », semble confirmer son champ conceptuel propre.

La deuxième question mentionnée par Balibar est celle de sa « discursivité », « la façon dont la formation et l'usage des concepts dépendent des propriétés du langage (ce qui inclut au premier chef les questions de traduction et de traductibilité)⁴ » : la question de « comment écrire l'histoire littéraire européenne ? » sous-entend une autre, celle de la traduction. La phrase fameuse (et introuvable selon Barbara Cassin) d'Umberto Eco, que « la langue de l'Europe, c'est la traduction⁵ », sous-entend non seulement une joie assurée et durable du partage (et de la survie), mais aussi une myriade de sous-entendus qu'engendrent les différentes traditions, chacune habituellement partant de leurs propres concepts dans le sens que rappelle le terme *Begriff*, en allemand, en faisant voir, selon Balibar, « une appropriation, une capture, une façon de s'emparer d'un « objet » »⁶. Pour essayer de poser la question qui nous concerne, il faudrait faire appel à « une autre étymologie de *concupere* », que revendique Descartes dans ses *Méditations métaphysiques* (1641), celle « de la

1 Antoine Compagnon : *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*. Paris : Éditions du Seuil 1983, p. 9.

2 Étienne Balibar : *Passions du concept, Épistémologie, théologie et politique, Écrits II*. Paris : Éditions La Découverte 2020, p. 243.

3 Op. cit., p. 244.

4 Ibid.

5 Barbara Cassin : « La langue de l'Europe ? », *Po&sie* 160-161, 2-3 (2017), pp. 154-159.

6 Op. cit., p. 244.

création ou de la génération de la vie au sein d'une matrice »⁷ que nous allons essayer de présenter à travers l'exemple croate de l'adaptation-traduction des œuvres de Molière⁸, en la comparant avec la tradition anglaise, pour y montrer ce qu'une tradition devient dans les discours d'une autre.

La troisième question de Balibar est celle de l'« historicité » du concept, « extrinsèque » et « intrinsèque »⁹, qui change dans la culture française même, pour se développer à la fois en dépendance et indépendamment d'elle dans les autres traditions. Roland Barthes aussi, dans son article « Histoire ou littérature ? », souligne à la fois ce qu'il nomme l'institution et la création, ou la postulation historique et la postulation psychologique :

En somme, dans la littérature, deux postulats : l'une historique, dans la mesure où la littérature est institution ; l'autre psychologique, dans la mesure où elle est création. Il faut donc, pour l'étudier, deux disciplines différentes et d'objet et de méthode ; dans le premier cas, l'objet, c'est l'institution littéraire, la méthode, c'est la méthode historique dans ses plus récents développements ; dans le second cas, l'objet, c'est la création littéraire, la méthode, c'est l'investigation psychologique¹⁰.

Compagnon, pour sa part, inaugure non pas « l'étude de l'histoire littéraire, une critique de sa problématique », mais l'impératif de sa « forme historique », décidément française dans sa compréhension :

Parce que l'histoire littéraire, précisément, n'a pas d'autre détermination qu'historique, parce qu'elle n'est pas séparable des circonstances de son avènement. Parce qu'elle ne suppose aucun concept de la littérature, parce qu'elle est tout asservie à son enseignement, non seulement supérieur, visant à transmettre un savoir et initier à la recherche, mais secondaire et encore primaire, ambitionnant – pourquoi pas au demeurant ? il n'y a en principe rien là contre la définition, la propagation d'une mythologie et d'une idéologie, en l'occurrence républicaine et patriote. Parce que l'histoire littéraire est avant toute chose une idéologie (l'idée d'une littérature nationale), et une idéologie doit en premier lieu être saisie historiquement. Face à ce qui se donne pour évident et allant de soi – la littérature nationale et l'histoire littéraire –, il n'est d'autre recours que de commencer par rendre relatif, c'est-à-dire historique.¹¹

Or, l'exemple de Molière et l'esquisse de la comparaison de sa place dans les trois traditions respectives : française, croate et anglaise, nous invite à faire face non seulement aux problèmes des traductions-adaptations, mais aussi au problème « historique »¹² de l'histoire littéraire. Déjà en 1983¹³, Compagnon affirme que pour lui, « Londres fut l'occasion de découvrir que l'histoire littéraire n'allait pas de soi, de débusquer le naturel de la Troisième République des lettres »¹⁴.

7 Ibid. Voir Étienne Balibar : « *Ego sum, ego existo* : Descartes au point d'hérésie ». Dans : É. B. : *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris : Presses Universitaires de France 2011, pp. 87-119 (Pratiques théoriques).

8 Nous avons choisi la tradition croate et anglaise face à la tradition française en raison de nos propres limites langagières et pour inciter les autres à étudier cette question dans le domaine des autres traditions.

9 Op. cit., p. 244.

10 Dans : *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963, p. 149. Aussi dans : R. B. : *Œuvres complètes*. II. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 82.

11 Op. cit., pp. 8s.

12 Compagnon finit l'avant-propos à sa *Troisième République des lettres* par : « C'est une foi moderniste qui ordonne un point de vue historique sur l'histoire littéraire : pour arrêter le retour impensé, par-dessus l'histoire littéraire, de la vieille critique dans la nouvelle critique, c'est-à-dire pour penser ce retour, point du tout pour l'interdire. – Paradoxes ! – Et puis faisant de l'histoire (de l'histoire littéraire), je fais l'histoire de l'histoire (l'histoire littéraire de l'histoire littéraire). Quel plus beau témoignage de fidélité aux conventions essentielles de la modernité ! La mise en abyme, l'autonymie, l'implication réciproque de l'objet et de la méthode, etc. Comme un hommage. Loin de moi l'idée de trahir ! – Sophisme et palinodie ! – Si ce n'est que ça, on en a vu d'autres... » (P. 17).

13 Op. cit., p. 16.

14 « Il fallait franchir le *Channel* pour se retourner, revenir à notre *Ursprung* [...], pour penser la différence entre ici et là-bas, nous et eux (ceux-ci et ceux-là) – entre les études littéraires en France et en Angleterre, qui n'ont rien à voir.

Liée à cette question de l'historicité et de l'histoire est la dernière question posée par Balibar, celle de leur « politicité », qui souligne la place du conflit dans la conceptualisation. Car, comment écrire l'histoire littéraire européenne ? Comment écrire sur Molière, celui qui a donné son nom à la langue française (« la langue de Molière ») dans le cadre discursif, historique et politique, et donc multi-forme de la littérature française nationale pour y introduire les interprétations discursives, historiques et politiques des autres traditions, imbibées dans leurs propres contextes discursifs, historiques et politiques souvent méconnus ou négligés ? Car l'art vise aussi à « construire les formes d'une nouvelle vie collective », comme l'affirme Jacques Rancière¹⁵. Et le théâtre est toujours, toujours selon Rancière, « à la fois un lieu séparé, producteur d'une manifestation d'art spécifique, mais aussi un lieu où la parole se fait acte et produit des effets d'une manière analogue à ce qui se passe en politique »¹⁶.

La place de Molière en Croatie, avec ses adaptations de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle qui font partie des « frančezarije », des phénomènes « à la française », nommées aussi « moliérades », et qui, en comparaison avec les adaptations et traductions anglaises ne semblent pas si précoces, met en valeur sa place. Molière y est utilisé par les jeunes adaptateurs, pour la plupart anonymes – ce qui constitue encore une différence par rapport à la tradition anglaise –, en tant que la pièce de résistance de l'opposition à la tradition prédominante italienne de l'époque. Molière, adapté ici pour être joué, se voit assigné, au moins indirectement, aussi un rôle « politique »¹⁷.

En fait, Molière permet au théâtre ragusain de faire vivre la langue populaire encore presque cinquante ans¹⁸, ce qui est déjà en soi un programme politique accompli. En tant qu'alternatives aux textes italiens et anonymes, les « moliérades » ont été créées pour la scène et pour le divertissement du peuple ragusain en dialogues communicatifs, spontanés, vifs et simples¹⁹.

En adaptant Molière au contexte local, les adaptateurs croates cherchent à faire entendre une parole qui est en train de disparaître tout en revendiquant une tradition locale et en instituant des liens qui constituent en même temps la tradition française comme *la* référence culturelle, ce qui est aussi une postulation politique mais qui ne se réduit pas à la vieille dyade dialectique du centre et de la périphérie, pour essayer de faire surgir de nouveaux mondes possibles. Dans ce contexte-là, l'adaptation n'est plus une question de fidélité ou de trahison de l'original, tout comme elle ne l'était pas pour Molière lui-même dans ses œuvres.

Spontanément – bon élève de la Troisième République des lettres –, je l'expliquai par la résistance anglaise à la théorie, par l'absence d'une conversion structuraliste dans les années 60. Pas du tout, c'est le virage antérieur que les études littéraires anglaises n'ont jamais négocié : celui des années 1890, qui conduisit en France de la critique à l'histoire. En voici l'indice le plus clair : il n'y a encore qu'un seul public lettré à Londres, comme Sainte-Beuve, Taine, Brunetière s'adressaient *à la fois* aux universitaires et aux lecteurs, et ils furent en France les derniers (jusqu'à Roland Barthes, il faut dire, qui renoua aussi sur ce point avec eux et réconcilia les deux publics : ultime affinité, et non la moindre). » (Op. cit., p. 16)

¹⁵ *Les Voyages de l'art*. Paris : Éditions du Seuil 2023, pp. 9s.

¹⁶ P. 138.

¹⁷ Cette tradition continue aujourd'hui par les mises en scène « brechtiennes » de Molière en Croatie, dont celle de Oliver Frlić de *l'Avare* de 2009 (au Théâtre national croate de Rijeka, Ivan pl. Zajc, dont la première date du 18 juillet 2009), engagé politiquement et satiriquement, qui situe l'action dans le chantier naval *3. Maj* qui était en train de clore. La transposition, la récontextualisation des textes de Molière est l'une de ses caractéristiques cruciales du théâtre européen du XX^e siècle – le changement de l'époque et des mœurs conduit aux changements des problématiques – et ladite « élasticité » de ses pièces, ici utilisé pour thématiser, à travers l'exemple de *l'Avare*, le rapport complexe de Molière avec le pouvoir. Celui se développe en France aussi, depuis le Molière « révolutionnaire » au Molière bien adapté à sa position à la cour, pour simplifier la chose, et ici Molière devient encore une fois la plateforme pour le paradigme post-dramatique.

¹⁸ Voir Mirko Deanović : « Predgovor ». Dans : Mirko Deanović (Éd.) : *Stari pisci hrvatski : Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*. I. Zagreb : JAZU 1972 (Stari pisci hrvatski. 36), pp. 5-30, p. 10.

¹⁹ P. 22.

L'esquisse des effets performatifs dans la tradition croate

Hé Mon Dieu, nos Français, si souvent redressés,
Ne prendront-ils jamais un air de gens sensés,
Ai-je dit, et faut-il, sur nos défauts extrêmes
Qu'en théâtre public nous nous jouions nous-mêmes,
Et confirmions ainsi, par des éclats de fous,
Ce que chez nos voisins on dit partout de nous !²⁰

Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire.²¹

Nous espérons démontrer que la question de l'écriture de l'histoire littéraire européenne peut être posée au sujet des interprétations de Molière, à l'aune de ses commémorations récentes (en 2022 et en 2023) et de la disparition précoce de l'un de ses grands spécialistes, Georges Forestier, et par rapport à la tradition des adaptations de Molière en croate, depuis la première, partielle, de *Georges Dandin* par Fran Krsto Frankopan en 1670 (exécuté en 1671), jusqu'à celles, pour la plupart, anonymes, à Dubrovnik, pour la scène ragusaine. Cette tradition va ici aussi faire face à la tradition des traductions anglaises précoces, thématiques par Suzanne Jones dans le recueil édité par Jan Clarke, *Molière in Context* (2022)²².

L'exemple choisi de Molière est complexe dès l'abord car il s'agit du théâtre, qui inclut un univers autre qui ne se réduit pas à la dramaturgie, qui est à la fois, et chaque fois, une méthode de lecture et de compréhension. Or, la dramaturgie dans le sens « moderne » du terme, acquis vers la fin du XIXe siècle, n'existe pas aux temps de Molière et la reconstruction de la façon de jouer et de déclamer, très codifiée²³, à l'âge classique n'est pas une tâche facile, comme en témoigne le *Malade imaginaire* du Théâtre Molière Sorbonne à l'Opéra Royal de Versailles en 2022 de Forestier et son *Tartuffe* pour la Comédie française (sans ou avec les guillemets, c'est déjà une question juridique)²⁴.

Molière est loin d'être interprété univoquement en France. Certains mythes sur Molière, coriaces, se perpétuent depuis les premières biographies, comme le confirme le récent *Atlas Molière* pour les enfants, même si les biographes, dont Forestier en 2018, ont démontré entre-temps qu'il n'était

20 Molière : *Les Fâcheux*. Dans : Molière : *Œuvres complètes*. I. Éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard 2010, pp. 153s. (Bibliothèque de la Pléiade. 8) (le monologue d'Eraste). Voir pour l'adaptation des *Fâcheux* Lada Čale Feldman « Zabavno o *Dosadnima* ». Dans : Mirna Sindičić Sabljko Mirna/Cvijeta Pavlović/Vanda Mikšić (Éd.) : *Molière u hrvatskoj kulturi. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa, Zadar 3.-4. studenoga 2022*. Zadar : Sveučilište u Zadru 2024, p. 73-96.

21 Molière : *L'Avare*. Dans : *Œuvres complètes*. II. Éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard 2010 p. 50 (Bibliothèque de la Pléiade. 9) (Mariane).

22 « Early Modern English Translations of Molière ». Dans : Jan Clarke, Jan (Éd.) : *Molière in Context*, Cambridge : Cambridge University Press 2022, pp. 265-272, p. 265. Or, nous avons thématisé tout ce qui « se perd » et se réactualise dans un autre texte, « Molière, l'inadapté et l'inadaptable », en pensant à la musique, au chant, aux gestes, à la danse, au ballet, etc. Voir Maja Vukušić Zorica, « Molière, l'inadapté et l'inadaptable ». Dans : *SRAZ (Studia Romanica et Anglicana Zagrabienia)*. Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb 69 (2024), pp. 135-158 ; <https://hrcak.srce.hr/clanak/462905>.

23 Patrice Pavis distingue radicalement la façon de jouer des années 1950, le style de la Comédie française, psychologisante, avec toute la mimique conventionnelle et élégante et ses gémissements, qui se distingue nettement, tout comme la prononciation de cette déclamation des vers presque musicale de l'époque classique. C'est une façon contemporaine de jouer et de déclamer (diction), même si le spectateur s' imagine qu'il s'agit de l'imitation des manières du XVIIe siècle (« Razmišljanja o suvremenoj režiji *Mizantropa* ». Dans : Sindičić Sabljko/Pavlović/Mikšić (Éd.) : op. cit., p. 17).

24 Car, l'hypothèse de Forestier fait voir que si la reproduction simple des interactions et des comportements traditionnellement essaient de suggérer la véracité (même s'il s'agit d'une interprétation contemporaine qui simule son historicité), cette reproduction n'offre aucune réflexion nouvelle et ne fait que situer ce théâtre dans la veine de la reproduction des mythes, la mystification et la pétrification de Molière, ce que Forestier voulait éviter.

pas ni malheureux, ni solitaire, ni cocu, ni maladif, mais heureux, riche et reconnu²⁵. Il affirme²⁶ que même le XXe siècle n'a pas cristallisé une image stable de Molière mais qu'il a survécu à bien des interprétations qui n'ont que tamisée encore plus son personnage et son œuvre, alors qu'il n'est ni un penseur, ni un praticien, mais un artiste²⁷.

Cette intervention voudrait aller au-delà des concepts du centre et de la périphérie, non pas pour célébrer sa propre histoire littéraire nationale – car il y a aussi une mythologie de l'histoire littéraire croate autour des « frančezarije » qui rentrent, semble-t-il, dans le registre habituel des « petites nations » (même si c'est plus que politiquement incorrect, en dehors de la géographie, de postuler ce concept, mais ce sont les membres de cette même « petite nation » qui se pensent tels assez souvent eux-mêmes)²⁸.

Les « frančezarije » racontent une belle histoire du combat pour l'indépendance avant la lettre et font oublier que toutes les études sur les adaptations ragusaines sont fondées sur une seule édition critique de ces 23 adaptations de Molière²⁹, celle de Mirko Deanović de 1972-1973³⁰, qui a pris bien

25 Du héros romantique (mélancolique, sentimental, bohème) qui combat pour la liberté et contre la censure monarchique à la figure du héros patriotique aux valeurs républicaines, à la veine sociale et politique de ses textes, dont parle Ralph Jr. Albanese Molière fait tout un périple (« Lectures critiques de Molière au XIXe siècle ». Dans : *Revue d'histoire du théâtre* 4 (1984), pp. 341-361). La Troisième République (1870-1940) consolide les lectures obligatoires de Molière à l'école républicaine (qui en constitue le fondement pédagogique) pour inaugurer le patriotisme, le sentiment national, celui de la communauté et du moralisme civil (voir Compagnon : op. cit., p. 265). Celui qui est devenu le modèle de la comédie classique est à la fois aussi l'illustration parfaite de son époque, du principe démocratique et laïque (représenté par *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* et *les Femmes savantes*). Le début du XXe siècle définit un Molière dramaturge populaire chez Jacques Copeau, Firmin Gémier, Maurice Pottecher, Romain Rolland, Gaston Baty et Louis Jouvet (Mirna Sindičić Sabljo : « Molièreovi portreti u hrvatskim književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima ». Dans : Sindičić Sabljo/Pavlović/Mikšić : op. cit., p. 139). Ainsi Molière n'est-il plus un auteur de la cour, ni un auteur républicain. Avec Jean Vilar, Molière devient le fondement du *Théâtre national populaire à Paris* et du Festival d'Avignon ; avec René Bray Molière devient un homme de théâtre (*Molière homme de théâtre*. Paris : Mercure de France 1992 [1954]), incitant des recherches sur le baroque, les comédies-ballets (Charles Mazouer : *Molière et ses comédies-ballets*. Paris : Honoré Champion 2006 ; Ralph Jr. Albanese : *Molière à l'école républicaine*. Saratoga : ANMA Libri 1992). Après 1968, Après 1968, les metteurs en scène présentent un Molière qu'ils considèrent comme posant des questions actuelles et contemporaines (Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jean-Paul Vincent et Roger Planchon) et depuis les années 70, Molière demeure le défi pour les interprétations originales.

26 *Molière en toutes lettres*. Paris : Bordas 1990, pp. 170s.

27 Op. cit., p. 172. Or, l'histoire y gît là où on l'attend le moins : « l'effet de la transposition et de l'actualisation de la pièce de théâtre dépend moins de l'espace, des objets, des costumes et de la scénographie, que du corps des acteurs, de leurs affects, de leurs postures, de leur habitus, et d'autant plus que des émotions larmoyantes » (Pavis : op. cit., p. 19). Voir aussi Michel Corvin : *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la Représentation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon 1985, p. 5. Or, Molière, reconnu comme « homme de théâtre » depuis longtemps, va à l'encontre de cette réduction au texte de ses œuvres qui oublie ce qu'en fait leur corps – non seulement la musique, la danse, les gestes, le chant, mais aussi l'improvisation et tout le « non-dit » et le « non-écrit ».

28 Car les adaptations ragusaines posent aussi la question de l'acte de rassembler ces manuscrits au XVIIIe siècle, comme le rappelle Ivan Lupić et Irena Bratičević (« Molière u dubrovačkim rukopisima ». Dans : Sindičić Sabljo/Pavlović/Mikšić : op. cit., p. 42) sans lequel cette rencontre des deux cultures ne serait vue et lue que comme aléatoire et non systématique. Les deux auteurs posent les questions suivantes : qui a rassemblé les manuscrits du Molière ragusain et pourquoi ? Qu'est-ce qui s'est passé avec ces manuscrits et où sont-ils aujourd'hui ? Les auteurs se concentrent surtout sur le ragusain Nikola Agić, qu'ils identifient comme le scripteur des manuscrits principaux des adaptations ragusaines de Molière.

29 Sindičić Sabljo (op. cit., p. 134) mentionne, en dehors des adaptations ragusaines, encore trois comédies anonymes du XVIIIe siècle du Nord de la Croatie (*Vdova*, *Čini barona Tamburlana* i *Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš*) qui sont liées à Molière.

30 Avant cette édition, les adaptations, quinze au total, étaient éditées dans les revues et 8 sont restées dans les manuscrits (*Slovinac* 1879-1884, *Srđ* 1902 et 1904 ; en 1904 encore deux comédies étaient publiées dans *Građa za povijest književnosti hrvatske* par Tomo Matić).

longtemps à naître, et basée elle-même, pour la plupart, sur un seul manuscrit en 5 volumes et en grand format appelé le manuscrit A³¹.

En tout cas, les adaptateurs croates, des 34 comédies de Molière, adaptent 23 dont 4 en vers (*Don Garcija*, *Gospodarica od Elide*, *Amfitrion* et *Psike*), alors que les adaptateurs anglais, selon Jones³², renoncent à l'adaptation en vers à cause de ladite difficulté de faire passer les effets comiques en alexandrins rimés, et cela jusqu'au XX^e siècle (en nommant, par ailleurs, cette pratique « effeminée », pas naturelle).

Par contre, à l'encontre des traductions et des adaptations anglaises, nous n'avons pas de détails sur les mises en scène des adaptations croates du XVIII^e siècle, ni même sur les auteurs-adaptateurs : il n'y a qu'une seule des 23 où figure le nom : Ivan Franatica Sorkočević (1706-1771), qui a adapté *Psyché*, l'une des adaptations « non représentatives » car non localisées à Dubrovnik. Les spécialistes considèrent que les adaptations ne sont pas l'œuvre d'une personne, mais d'un groupe d'auteurs où étaient mentionnés : Ivan Bunić mlađi (1664 – 1712), Petar Bošković (1704 – 1727), Marin Tudišević (1707 – 1787) et Josip Betondić (1709 – 1764). Cette question de l'auctorialité obsède les spécialistes depuis longtemps.

Or, la présence de ces adaptations pose plusieurs questions du point de vue de l'histoire littéraire : est-ce que cette présence démontre qu'elles étaient importantes pour la littérature de la République de Raguse ou il s'agit des œuvres qui ne sont que le fruit des individus isolés à l'époque ? Et pourraient-elles donc être importantes pour l'histoire littéraire européenne ?

Jones³³ établit que la tradition anglaise des traductions/adaptations précoces (« early hybridising process ») commencent en 1660, donc avant la première traduction (partielle) de Fran Krsto Frankopan, par une « < foreignising > translation » sans mention de Molière³⁴ qui inaugure l'hybridisation, et surtout la combinaison de plusieurs œuvres de Molière qu'introduit Richard Flecknoe en 1667, qui nomme ses sources tout en proclamant l'originalité de son œuvre³⁵ pour continuer avec

31 Lupić/Bratičević : op. cit., p. 43. Il n'existe, jusqu'à ce jour, que les transcriptions de trois frančezarije en dehors de ce manuscrit A (*Ilija Kuljaš*, *Mizantrop* et *Psike*), ce qui veut dire que sans ce codex qui contient vingt adaptations de Molière, la littérature croate ne serait même pas consciente de cette tradition. En plus, ce procédé de rassembler les manuscrits, à cette époque-là, est très rare dans notre tradition, ce qui pose la question de l'idée qu'une époque constitue de la littérature d'une autre période et aussi de l'écriture de l'histoire de cette période, car nous sommes contraints de nous fier à des traces découvertes (et non pas dans les formes originales, mais dépendant des manuscrits trouvés) (pp. 45s.). L'auteur de ces manuscrits est, selon Lupić et Bratičević (p. 49), Nikola Agić, un scripteur pauvre qui l'a fait non pas pour témoigner son enthousiasme, ce qu'affirme Deanović (op. cit., p. 11 et p. 27), mais sur commande du noble ragusain Marin Tudišević, confirmé par la plupart des spécialistes comme le traducteur de la plupart des comédies de Molière, avec *Psike* de Franatica Sorkočević. Les autres mentionnent Petar Bošković (1704-1727), le frère de Ruđer Bošković, qui affirme que son frère avait traduit Molière, Ivan Bunić mlađi (1664-1712), confirmé en tant que traducteur des comédies françaises, mais pas Molière par Saro Crijević. La seule « frančezarija » qui n'est pas présente dans ce manuscrit A est *Ilija Kuljaš*, obtenue en 1880 de Boka Kotorska. Une source manuscrite du XIX^e siècle, *Saggio alfabetico di bibliografia Ragusea* compilé de Ivana Giovanni Augusto Kaznačić, daté de 1867, nomme Ivan Bunić mlađi, Đuro Matijašević (1670-1728) et Ivo Natalić Aletin (1670-1743) en tant que traducteurs de ce manuscrit A sans mentionner Tudišević, mais cela aurait pu être, selon Lupić, et Bratičević, n'importe quel manuscrit des comédies en prose anonymes qui aurait pu être considéré comme faisant partie des « frančezarije ». Car le nombre de ces comédies anonymes de la deuxième moitié du XVII^e siècle était élevé et elles auraient pu être pris pour des « frančezarije ».

32 Op. cit., p. 265.

33 Op. cit., p. 266.

34 Le *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), le premier à apparaître en anglais, finit par constituer un seul acte de *The Playhouse To Be Let* (1663), attribué à Sir William D'Avenant, ajouté à son texte propre et l'acte en question est écrit dans un anglais qui fait semblant d'être français (« faux French-accented English ») : le Monsieur explique : « Mi cil make presentation of de Farce » (D'Avenant) (op. cit., p. 266).

35 En 1667, Flecknoe a écrit *Damoiselles à la mode*, qui est une combinaison des traductions des *Précieuses Ridicules* (1659) et de *L'École des maris* (1661), avec des caractères inspirés aussi par *L'École des femmes* (1662) (op. cit., p. 266).

John Dryden avec sa combinatoire qui se veut « anglisée »³⁶. Dès 1660, les pièces de Molière commencent à être adaptées isolément, même si l'hybridisation est encore présente dans les années 1670. Les adaptations anglaises procèdent, tout comme les adaptations croates, par l'ajout des caractères et des intrigues supplémentaires³⁷. Depuis les années 1670, Molière sert d'inspiration à plusieurs auteurs³⁸, pour inaugurer, au début du XVIII^e siècle, les traductions faites plus pour les imprimer que pour les mettre en scène, ce qui fait une différence radicale par rapport à la situation croate. Ces traductions imprimées vont de l'approche « cibliste » de familiarisation (« « domesticating » approach »³⁹) à la publication des œuvres de Molière, de John Ozell (1714) à Henri Baker, James Miller et Martin Claire (1732), exactement cinquante ans après la publication des *Œuvres* de Molière en français (1682)⁴⁰. Or, la tradition anglaise ne s'est pas figée par ces efforts de la préservation et accueille, à la même époque, les adaptations et les traductions libres telles que *Le Médecin malgré lui* de Henry Fielding⁴¹, ou le *Mock Doctor*, de la même 1732. Tout au long du XVIII^e siècle, Molière demeure, dans le cas de la tradition anglaise, une plateforme fructueuse pour l'expérimentation dans la traduction qui continue jusqu'à aujourd'hui⁴².

Les « moliérades » ragusaines, adaptées au dialecte ragusain et localisées, font partie du répertoire des *Dubrovačke ljetne igre* (Le Festival d'été de Dubrovnik) depuis son début en 1950 et les spectateurs à Dubrovnik les considèrent comme les pièces authentiques de Dubrovnik⁴³, car dès le début,

36 La même année, en 1667, John Dryden fait voir une approche similaire en essayant de « angliser », « Englishing » *L'Étourdi* de Molière (1660), en le combinant avec l'intrigue de *L'Amant indiscret ou le Maître Étourdi* de Philippe Quinault (1653) pour produire *Sir Martin Mar-all* car les deux pièces avaient la même source italienne : *L'Inavvertito* de Niccolò Barbieri (p. 267). En 1669, John Lacy a mélangé les traductions de *L'Amour médecin* (1665) et *Le Médecin malgré lui* (1666) dans *The Dumb Lady, or, the Farriar Made Physician*. En 1672, Edward Ravenscroft a mélangé les traductions de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) dans *The Citizen Turn'd Gentleman* (Ibid.).

37 La première traduction publiée du *Tartuffe* (1669) est celle de Matthew Medbourne (*Tartuffe or the French Puritan*, 1670) car *L'Hypocrite* de Thomas Shadwell, qui n'était pas publié, mais était mis en scène pour la première fois en juin 1669, s'est perdu. Medbourne souligne les ajouts en incluant les manicles, les « petites mains », qui pointent les scènes ajoutées (p. 268).

38 William Wycherley s'est inspiré de *L'École des maris* et de *L'École des femmes* dans *The Country-Wife* (1674/1675) et adopté les prémices du *Misanthrope* et les éléments de *La Critique de l'École des femmes* (1663) pour *The Plain Dealer* (1676/1677). Thomas Shadwell a ajouté 8 nouveaux rôles parlants dans sa version de *L'Avare* (1668) et a écrit *The Libertine* (1676), qui rappelle le *Festin de pierre* de Molière (*Dom Juan*) (1665), mais il a aussi combiné Molière, Quinault et la *Psyché* de Pierre Corneille (1671), qui sont devenus *Psyche : A Tragedy* (1674/1675). En 1689, John Crowne a retravaillé (et pas exactement traduit) *Tartuffe* pour écrire *The English Frier*. En 1690, Dryden a pris *L'Amphitryon* de Molière (1670) et *l'Amphitruo* de Plaute pour sa version anglaise de la pièce (p. 269). A la fin du XVII^e et au début du XVIII^e, deux femmes dramaturges ont transféré les pièces de Molière sur scène. En 1678, Aphra Behn a utilisé la traduction manuscrite de James Wright d'une des éditions françaises précoces et non autorisées du *Malade imaginaire* pour produire *Sir Patient Fancy*. En 1703, l'actrice et dramaturge Susanna Centlivre a produit *Love Contrivance or Le Médecin malgré lui* (p. 270).

39 La traduction de John Hughes du *Misanthrope* pour *The Monthly Amusement* était une collaboration incluant aussi Ozell. En 1704, la traduction imprimée de *Monsieur de Pourceaugnac, or Squire Trelooby*, qui est d'habitude attribuée à Ozell, transforme les références régionales en français en références anglaises analogues. Le nom « Squire Trelooby » a été inspiré par le terme « Cornish » / « cornouallais » (de Cornwall) « treloobing », la séparation du minéral d'étain des sédiments. Alors que le nom dans le style gascon de Pourceaugnac suggérait le porc (« swine »), Trelooby indiquait « slime », le limon, la bave (p. 271).

40 Ozell a introduit cette traduction dans ses huit volumes des *Works of Monsieur de Molière* (1714), qui ont inspiré l'édition des œuvres future en anglais. En 1732 apparaissent *The Selected Works of Mr de Molière* de Baker, Miller et Claire, qui souligne le but pédagogique de leur exploit (p. 271).

41 P. 271.

42 P. 272.

43 Or, les adaptations de Molière en Croatie ne sont pas seulement une chose qui touche à l'histoire littéraire : le poète, traducteur, prosateur, théoricien et historien, mort très récemment, Luko Paljetak a écrit une « francezarija contemporaine ragusaine », une adaptation de la dernière comédie de Molière, la farce *Les fourberies de Scapin*, traduit

cinquante ans après leur parution en France, ces adaptations sont le lieu de vrais critiques de la société⁴⁴. Les « moliérides » font voir que non seulement la traduction, mais aussi l'adaptation d'un texte dramatique, a « un sens, une valeur et une existence uniquement par rapport au public ciblé »⁴⁵, car « au théâtre, la traduction passe à travers le corps de l'acteur et les oreilles du spectateur »⁴⁶.

Déjà la traduction d'un texte dramatique sous-entend une transposition des dimensions idéologiques, culturelles et éthiques, conçue comme une appropriation⁴⁷, selon la réception du public déterminé. L'adaptation dit son caractère hybride par son nom même et va vers la localisation, le rapprochement, le familier (et non pas l'étranger ou le particulier). Et les lectures et les interprétations anciennes, confirmées par la tradition, le temps et les spécialistes constituent l'un des volets des textes dans notre esprit.

Or, les différences les plus visibles entre Molière et les frančezarije, soulignées par des spécialistes tels que Dunja Fališevac, et ressenties comme telles, se réduisent à des phénomènes sociaux touchant à la vie de la cour, qui n'existe pas à Dubrovnik, une république concentrée sur le commerce qui a néanmoins développé une diplomatie très prospère. Si Molière « sauve le théâtre » local⁴⁸ au XVIII^e siècle à Dubrovnik à l'encontre du pouvoir local et des troupes italiennes, professionnelles, qui vont réussir à imposer l'italien au théâtre ragusain vers le milieu du XVIII^e siècle, il confirme aussi ce que rappelle Molière lui-même déjà en 1666, dans la préface de *L'Amour Médecin*, que les comédies sont faites pour être jouées.

comme *Šimgalove furbarije* en 2014, commandé par le *Théâtre Marin Držić*. L'existence même de cette adaptation contemporaine de Molière au dialecte et milieu ragusains introduit encore un titre de Molière à la liste des adaptations croates car cette farce n'a pas été adaptée au XVIII^e siècle. Il s'agit d'un texte auctorial, plutôt d'une création « artificielle » que d'un exercice en dialectologie, qui, en plus, est née pour être mis en scène, donc doublement adapté. En plus, les « fourberies » de Paljetak, localisées et archaïsées (par le langage des différentes époques) ont été publiées sous forme de livre (ce qui constitue une exception pour les textes commandés pour le théâtre) et témoignent de leurs différences par rapport à la traduction de la même pièce en croate standard (et pas localisé, ni archaïque) sous le titre de *Scapinove splete* par le metteur en scène de la pièce Mladen Škiljan.

⁴⁴ Deanović : op. cit., p. 8.

⁴⁵ Patrice Pavis : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti 1990, p. 163. Voir aussi Patrice Pavis : *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin 2007.

⁴⁶ Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre. Édition revue et corrigée*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 385. Voir aussi Patrice Pavis : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion 2000, p. 377. Nicolas Raljević, le traducteur en français de deux « moliérides », *Ilija Kuljaš* et *Andro Stitikeca*, affirme qu'elles donnent peut-être plus de références culturelles et locales, plus d'expressions pittoresques sur Dubrovnik que sur Molière en valorisant le parler ragusain du XVIII^e siècle et en constituant un témoignage littéraire sur l'impact et le transfert culturel de Molière. « *Ilija Kulaš* repose sur l'intrigue du *Bourgeois gentilhomme* et *Andro Stitikeca* compile des extraits du *Malade imaginaire* et du *Mariage forcé* intégrés à la trame centrale de *l'Avare* de Molière (« Francuski prijevodi i poteškoće u prevođenju komedija *Ilija Kuljaš* i *Andro Stitikeca* » (Dans : Sindičić Sablj, Mirna, Pavlović, Cvijeta, Mikšić, Vanda (Éd.) : *Molière u hrvatskoj kulturi, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa, Zadar 3.-4. studenoga 2022*. Zadar : Sveučilište u Zadru 2024, p. 214 et p. 217). De nombreuses scènes sont tronquées, modifiées et ajoutées. La plupart des ajouts des personnages concernent les servants : l'ajout de Pulcinelle ajoute 20 nouvelles scènes sur 33 qu'a *Ilija Kulaš* et *Andro Stitikeca* ajoute 18 nouvelles scènes sur 46, ce qui amène Raljević à affirmer que ni le concept de la traduction, ni celui de l'adaptation ne convient à ces œuvres. Il finit par poser la question s'il faut « absolument revendiquer Molière dans ces œuvres ou bien les reconnaître comme des œuvres dramatiques à part entière ? » (P. 217). Car, ni Molière ne mentionne Plaute ni son *Aulularia* dans *l'Avare*.

⁴⁷ Pavis : *Le théâtre au croisement des cultures*, p. 163.

⁴⁸ Mirko Deanović : « Molière u povijesti dubrovačkog teatra 18. stoljeća ». Dans : *Mogućnosti* 2-3, 25 (1978), pp. 200-203, p. 122.

En guise de conclusion : les transferts manqués *et donc* réussis

Un tel déplacement conceptuel obligeait, en amont, à re-définir ces trois termes rivaux : l'universel, l'uniforme, le commun, pour les sortir de leur équivoque. Comme il conduire, en aval, à repenser le « dia-logue » des cultures : *dia* de l'écart et du cheminement ; *logos* du commun de l'intelligible. Car c'est ce commun de l'intelligible qui fait l'*humain*. Or, à se tromper de concepts, on s'enlèvera dans un faux débat, donc qui d'avance est sans issue⁴⁹.

« Écart » se traduit en anglais par *gap*. Mais écart dit le contraire de *gap*. *Gap* dit le fossé qui sépare ; écart dit une distance qui s'ouvre et met en regard, fait apparaître de l'*entre* qui met en tension ce qui s'est séparé et le porte ainsi à se dévisager⁵⁰.

La question de l'écriture de l'histoire littéraire européenne sous-entend la question de ou des « identité/s culturelle/s européenne/s », qui fait face à des questions évoquées régulièrement dans les débats politiques entre ladite défense et lesdites menaces, entre la tolérance, l'intégration et l'assimilation, entre les différences et les communautarismes.

Or, pour essayer d'inaugurer la conclusion des transferts manqués *et donc* réussis entre les cultures qui compliquent la question de l'écriture d'une histoire littéraire européenne, nous allons rappeler les thèses d'un tout petit livre d'un sinologue, François Jullien, qui, dans *Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous défendons les ressources d'une culture*, affirme dès l'abord :

Ce débat traverse l'Europe entière ; il concerne, plus généralement, le rapport des cultures entre elles en régime de mondialisation.

Or je crois qu'on se trompe ici de concepts : qu'il ne peut être question de « différences », isolant les cultures, mais d'« écarts » maintenant en regard, donc en tension, et promouvant entre eux du « commun ». Ni non plus d'« identité », puisque le propre de la culture est de muter et de se transformer, mais de fécondités ou ce que j'appellerai des « ressources ».⁵¹

Ces notions permettent de faire voir dans les adaptations de Molière en dialecte ragusain « les ressources culturelles » françaises, utilisées à un certain moment historique propice, non pas pour les « protéger » ; cela n'aurait pas de sens dans un pays traditionnellement orienté à la fois vers l'Italie et vers l'Allemagne (la Serbie avait depuis toujours des liens plus étroits avec la France, politiquement et culturellement), mais pour les « exploiter »⁵². Or, même cette exploitation, qui souligne que, tout comme n'importe quel texte publié, les « ressources » sont, selon Jullien⁵³, disponibles à tous pour les déployer et activer ou pas, fait voir les différences dans la compréhension des concepts : la tradition croate de l'histoire littéraire du XXe siècle est surtout sensible à souligner les liens avec Molière et étudie les différences entre les adaptations croates et les œuvres de Molière en tant qu'écarts, même si ces jeunes adaptateurs ne partageaient probablement pas ce point de vue, alors que la tradition anglaise de ces traductions semble plus inclinée à traiter Molière en tant qu'ins-

⁴⁹ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle, mais nous défendons les ressources d'une culture*. Paris : L'Herne 2016, p. 6.

⁵⁰ P. 71.

⁵¹ P. 5.

⁵² P. 6.

⁵³ Ibid.

tigateur à une expérimentation⁵⁴. Comme si cette « expérimentation » même semble positive dans la culture anglaise, comme s'il s'agissait d'une invitation au jeu⁵⁵, ce qui était probablement aussi l'inspiration des jeunes adaptateurs croates du début du XVIII^e siècle mais que l'histoire littéraire croate semble avoir considérée longtemps comme une infidélité à l'original.

En posant la question de l'écriture d'une ou de plusieurs histoires littéraires européennes, nous ne choisissons ainsi, selon Jullien, ni l'universel qui « relève de la logique », ni l'uniforme qui « appartient à l'économique », mais le commun, qui « est à dimension politique : le commun est ce qui se partage » et qui, en plus, « *n'est pas le semblable* »⁵⁶.

C'est pourquoi ces transferts ci-mentionnés peuvent être lus comme manqués *et donc* réussis, contribuant à cet « universel rebelle, qui n'est jamais comblé », « un universel négatif », qui n'a rien à voir avec l'universalisme, ni avec la totalisation⁵⁷. Aussi l'écriture de cette histoire littéraire européenne, devrait-elle être un concept commun qui invite à la recherche des échos, des « fécondités respectives »⁵⁸ qui n'ont de sens que dans la mutation, la reconfiguration dans les histoires littéraires nationales mais aussi dans cette histoire littéraire commune à inventer. Les concepts du centre et de la périphérie sont dépassés depuis longtemps, même si la facilité d'une telle grille de lectures transperce occasionnellement⁵⁹. Si l'écriture de l'histoire littéraire européenne est pos-

54 Jones affirme que l'évolution des stratégies traductrices n'était pas linéaire : « l'adoption d'une technique nouvelle ne signalait pas l'abandon des approches antérieures, mais une forme nouvelle de l'expérimentation qui pouvait exister à côté d'une gamme hétéroclite des traductions » (op. cit., pp. 265s.).

55 La préface de la traduction anglaise du *Misanthrope*, publié en 1709 dans une revue et attribuée à John Hughes souligne la différence entre le théâtre français et anglais : « Le *drame français* est en effet très différent du nôtre. Nos écrivains, choisissant de négliger les beautés mécaniques, ont généralement introduit plus de personnes qu'il n'était nécessaire ; divisé l'action par les sous-intrigues ; multiplié les incidents, allongé le temps au-delà d'une proportion convenable et déplacée fréquemment la scène dans le même acte et dans des endroits très éloignés : pourtant ils n'ont pas pensé que ce n'était pas un défaut de ne pas être considérés comme les constructeurs les plus réguliers ». Et Hughes continue : « When I mention'd the Difference between the French Stage and ours, I ought to have taken Notice that this Comedy is intirely written in Rhyme. But tho' Custom may have established that Effeminate Practice among them, and *Moliere* has shewn a Facility in it which is indeed Wonderful, there was no Reason why it should be follow'd in a Translation. » (Cité d'après Jones, op. cit., p. 265)

56 Op.cit., p. 12.

57 P. 27.

58 P. 30.

59 *Le Bourgeois gentilhomme*, avec la mise en scène de Valérie Lesort et Christian Hecq (du 18 juin au 25 juillet 2021, Salle Richelieu, Comédie-Française), le grand succès vingt ans après sa présence dans son théâtre (il a obtenu trois *Prix Molière* en 2023), pourrait nous servir comme exemple du transfert qui se traduit différemment : la cérémonie des Turcs, selon Forestier cruciale, le point de paroxysme de la folie et de la manie du protagoniste, est, selon Alain Niderst (*Molière*. Paris : Perrin 2004, p. 279), rien qu'un divertissement sans signification qui fait étalage du nationalisme français en rejetant l'orientalisme comme un barbarisme extravagant. Forestier, par contre, estime que cette cérémonie cerne l'un des thèmes cruciaux du théâtre de Molière, le conflit de deux concepts : être et être comme (*Molière en toutes lettres*, p. 162) et l'alternance des scènes galantes et des bouffonneries produit des effets dissonants des registres stylistiques et linguistiques qui s'échangent et se mélangent. Or, ce *Bourgeois gentilhomme* de 2021, tout fidèle qu'il est au texte et à la partition originale, ne garde que les parties dansées nécessaires et introduit la musique de Jean-Baptiste Lully dans l'arrangement de Micha Ochowjak et Ivica Bogdanić qui, tout comme Lully lui-même, joue et participe dans la pièce en apparaissant sur scène et dans la loge d'où s'entendent de différents instruments. Les cuivres ajoutés sont considérés comme transmettant la joie et la vibration qui effacent la solennité pompeuse baroque. Ainsi ici Lully, selon les critiques (Merle, Palou, Chaudon) serait « amplifié » par une « sauce balkanique » (Merle, 2021), « à la Kusturica » (Palou 2021), ce qui est considéré comme un ajout réussi (tout comme c'était « Erdelezi » avec Bregović dans « La Reine Margot »). Voir Marija Paprašarovski « Što je nama danas *Građanin plemić* ? ». Dans : Sindičić Sabljio/Pavlović/Mikšić (Éd.) : op. cit., pp. 307-331. Ce qui nous intéresse dans ce jugement c'est l'impression ou le stéréotype lié à l'adjectif « balkanique » qui indiquerait à la fois (et paradoxalement) quelque chose d'exotique, mais aussi primitif, l'opposition même de l'exclusivité sociale des milieux européens (et français) et quelque chose de joyeux, téméraire et plein de tempérament, le contraire même de l'aristocratie française d'antan et du mode de vie occidental

sible, elle doit s'écrire telle qu'elle fait voir ce qu'elle fait travailler, ce qu'elle déborde et ce qu'elle transforme. Sinon, elle s'effilocherait dans les infimes simulacres de sa propre pertinence en pétrifiant l'uniformisation qui nous menace tous. La seule solution possible est la traduction qui est, dès l'abord, adaptation dans plusieurs sens du mot, toujours actuelle, toujours à recommencer. Et le texte dramatique, polyvalent et multidimensionnel, écrit pour la scène, créant un moment, tel une monade leibnizienne, une performance, et acquérant chaque fois une nouvelle signification par la mise en scène, pourrait constituer le lieu privilégié de l'émergence de cet événement de la création d'une histoire littéraire européenne.

Bibliographie

Sources

- Molière : *Œuvres complètes*. I-II. Éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard 2010 (Bibliothèque de la Pléiade. 8. 9).
- : *Œuvres complètes*. I. Éd. par Georges Couton. Paris : Gallimard 1971 (Bibliothèque de la Pléiade. 8).
- : *Le Tartuffe ou l'hypocrite, comédie en trois actes restituée par Georges Forestier*. Paris : Portap parole France 2021.

Ouvrages critiques

- Albanese, Ralph Jr. : *Molière à l'école républicaine*. Saratoga : ANMA Libri 1992.
- Audi, Paul : *La riposte de Molière*. Paris : Verdier 2022 (Verdier poche).
- Balibar, Étienne : *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris : Presses Universitaires de France 2011 (Pratiques théoriques).
- : *Passions du concept, Épistémologie, théologie et politique, Écrits II*. Paris : Éditions La Découverte 2020.
- Barthes, Roland : *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil 1963 /
- : *Sur Racine*. Dans : *Œuvres complètes*. II. Paris : Éditions du Seuil 2002.
- Bradby, D & A. Calder (Éd.) : *The Cambridge Companion to Molière*. Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- Beaussant, Philippe : *Vous avez dit baroque ? Musique du passé, pratique d'aujourd'hui*. Paris : Actes Sud 1988/1994 (Babel).
- Benjamin, Walter : *Écrits français*. Paris : Gallimard 2003 (Folio).

d'aujourd'hui. Les mouvements plus libres, qui n'ont rien du ballet classique, ni du caractère codé (coincé ?) et stricte du comportement des classes permettent à Monsieur Jourdain de joindre les traits opposés de son caractère : l'arrogance d'un parvenu arriviste et la spontanéité de l'homme qui n'a pas appris les codes qu'il veut apprendre. Le mélange du baroque et du balkanique fait ravage car il produit assez d'étrangeté pour rajeunir la tradition (baroque) et confirmer une nouvelle variante de jouer Molière tout en confortant les spectateurs de se trouver du bon côté de la civilisation, juste assez « étrange » pour rajeunir l'héritage national et le faire revivre mais pas assez connu pour être jugé du plain-pied avec cette tradition baroque, censée être domestique et connue (ce qui est aussi douteux). Il s'agit encore une fois de l'exotisme, de l'orientalisme à la carte et d'une solution finalement assez facile qui ne fait que cimenter toutes les traditions.

- Boulgakov, Mikhaïl : *Le roman de monsieur de Molière*. Paris : Gallimard 1993 (Folio).
- René Bray : *Molière homme de théâtre*. Paris : Mercure de France 1992 (¹1954).
- Cassin, Barbara : « La langue de l'Europe ? ». Dans *Po&sie* 160-161, 2-3 (2017), pp. 154-159.
- Certeau, Michel de : *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard 1975 (folio histoire).
- Clarke, Jan (Éd.) : *Molière in Context*. Cambridge : Cambridge University Press 2022.
- Cessac, Catherine (Éd.) : *Molière et la musique, Des états du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*. Paris : Les Éditions de Paris, Max Chaleil 2022 (collection « Les Musées en dialogue »).
- Compagnon, Antoine : *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*. Paris : Éditions du Seuil 1983.
- Corvin, Michel : *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la Représentation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon 1985.
- Dandrey, Patrick : *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris : Klincksieck 1992.
- Dealberto, Clara, Grandin, Jules, Schuwey, Christophe : *L'Atlas Molière*. Paris : Les Arènes 2022.
- Deanović, Mirko : « Molière u povijesti dubrovačkog teatra 18. stoljeća ». Dans : *Mogućnosti* 2-3, 25 (1978), pp. 200-203.
- : (Éd.) : *Stari pisci hrvatski : Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija, I-II*. Zagreb : JAZU 1972-1973 (Stari pisci hrvatski, XXXVI et XXXVII).
- Decker Lalande, Roxanne : *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*. London : Associated University Press 1996.
- De Guardia, Jean : *Poétique de Molière. Comédie et répétition*. Genève : Droz 2007.
- Duchêne, Roger : *Molière*. Paris : Fayard 1998.
- Emelina, Jean/Gonesa, Gabriel (Éd.) : *Les mises en scène de Molière : du XX^e siècle à nos jours. Actes du colloque international de Pézenas, 3-4 juin 2005*. Pézenas : Domens 2007.
- Escola, Marc : *Le Misanthrope corrigé. Critique et création*. Paris : Hermann 2021.
- Felman, Shoshana : *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, Ca. : Stanford University Press 2002 (Meridian : Crossing Aesthetics).
- Filippi, Florence : « Les vies de Molière (XVIII-XIXe siècles): du parcours exemplaire à l'hagiographie ». Dans : Martial Poirson (Éd.) : *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*. Paris : Armand Colin 2012, pp. 187-210.
- Forestier, Georges : *Molière en toutes lettres*. Paris : Bordas 1990.
- : *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève : Droz 1996 (¹1981).
- : *Molière*. Paris : Gallimard 2018 (Biographies nrf).
- Hutcheon, Linda/O'Flynn, Siobhan : *A Theory of Adaptation*. London/New York : Routledge, Taylor & Francis Group 2013.
- Jones, Suzanne : « Early Modern English Translations of Molière ». Dans : Jan Clarke (Éd.) : *Molière in Context*. Cambridge : Cambridge University Press 2022, pp. 265-272.
- Jullien, François : *Il n'y a pas d'identité culturelle, mais nous défendons les ressources d'une culture*. Paris : L'Herne 2016.
- Le Blanc, Judith : *Avatars d'opéras (1672-1745). Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*. Paris : Classiques Garnier 2014.
- Louvat-Molozay, Bénédicte : *Théâtre et Musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*. Paris : Honoré Champion 2002.
- Mazouer, Charles : *Molière et ses comedies-ballets*. Paris : Honoré Champion 2006.
- McCarthy, Gerry : *The Theatres of Moliere*. London : Routledge 2005.
- Meyer, Philippe : « Molière, avec Georges Forestier », *Le Nouvel Esprit Public* 247 (2022), pp. 1-17 ; <https://nouvelespritpublic.s3.eu-west-2.amazonaws.com/247+Molière.pdf> (consulté le 4 janvier 2024)

- Niderst, Alain : *Molière*. Paris : Perrin 2004.
- Paljetak, Luko : *Šmigalove furbarije*. Dubrovnik : Matica hrvatska – ogranak Dubrovnik i Gradsko kazalište Marina Držića 2015.
- Pavis, Patrice : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion 2000.
- : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti 1990.
- : *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin 2007.
- : *Dictionnaire du théâtre. Édition revue et corrigée*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Perkins, David : *Is Literary History Possible?* Baltimore : John Hopkins University Press 1992.
- Poirson, Martial : *Molière. La Fabrique d'une gloire nationale (1622-2022)*. Paris : Éditions du Seuil 2022.
- Prest, Julia : *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, and Opera*. London : Palgrave MacMillan 2006.
- Rancière, Jacques : *Les Voyages de l'art*. Paris : Seuil 2023.
- : *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques : *Œuvres complètes*. V. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade. 416).
- Sindičić Sablj, Mirna/Pavlović, Cvijeta/Mikšić, Vanda (Éd.) : *Molière u hrvatskoj kulturi. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa. Zadar 3.-4. studenoga 2022*. Zadar : Sveučilište u Zadru 2024.
- Szendy, Peter : *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*. Paris : La Découverte 2022.
- Valéry, Paul : *Cahiers*. I. Éd. par Judith Robinson. Paris : Gallimard 1973 (Bibliothèque de la Pléiade. 242).
- Vukušić Zorica, Maja : « Molière, l'inadapté et l'inadaptable ». Dans : *SRAZ (Studia Romanica et Anglicana Zagradiensia : Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb)* 69 (2024), pp. 135-158 ; <https://hrcak.srce.hr/clanak/462905>.
- Welch, R. Ellen : « Going behind the Scenes with *Le Bourgeois gentilhomme*: Staging Critical Spectatorship at Louis XIV's Court » Dans : *The French Review* 85, 5 (2012), pp. 848-860.
- Whitton, David : *Molière. Don Juan*. Cambridge/New York : Cambridge University Press 1995.

Annexe I : La liste des 23 « frančezarije », adaptations de Molière en croate (XVIIIe siècle) qui témoignent des différents niveaux et façons de l'adaptation au réel linguistique et social ragusain (Lupić/Bratičević : « Molière u dubrovačkim rukopisima », p. 39)

- Les adaptations qui transforment même les personnages moliéresques qui donnent le titre aux drames en croate : *Džono aliti gos, Ilija Kuljaš, Jovadin, Vukašin aliti ljubav pitur, Ilija aliti muž zabezočen*
- Les adaptations qui transposent, adaptent leur contenu et leurs éléments linguistiques : *Tarto, Jarac u pameti, Nauk od mužova, Nauk od žena, Suproč onijem koji su zabavili nauk od žena, Ženidba usilovana, Nemoćnik u pameti, Liječnik i za nevolju, Lakomac, Dosadni, Žene pametne, Ljubav liječnik, Mizantrop, Udovica*
- Les comédies où la localisation directe dans une milieu ragusain n'existe pas : *Amfitrion, Psike, Gospodarica od Elide et Don Garzia poglavica od Navarre*

- Deanović (*Stari pisci hrvatski*, p. 10) y ajoute la 24^e, *Andro Stitikec*, une « contamination » des trois comédies de Molière⁶⁰

Annexe II La liste des traductions anglaises (Jones, « Early Modern English Translations of Molière », p. 172)

- *The Misanthrope or Man-Hater*: Dans : *The Monthly Amusement*, 2 (May 1709), traduction John Hughes ?
- D'Avenant, William : *The Works*. London : imprimé par T.N. pour Henry Herringman, 1673
- Flecknoe, Richard : *The Damoselles à la mode*. London : imprimé pour l'auteur, sig. A3^r, 1667
- Dryden, John : *Plays: The Indian Emperour, Secret Love, Sir Martin Mar-all*. Éd. par John Loftis et Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966
- Medbourne, Matthew : *Tartuffe; or, The French Puritan*. London : imprimé par H.L. et R.B. pour James Magnus, sig. A3^r, 1670
- « La Mallad Translated by Mr Wright » (1678?), Folger Shakespeare Library, Washington, DC, MS V.b.220. (le manuscrit de la traduction de la pièce non autorisée *Le Malade imaginaire*, comédie en trois actes meslés de danses et de musique, suivant la Copie imprimée à Paris. Amsterdam : Daniel Elzevit ?, 1674
- Centlivre, Suzanna : *Love's Contrivance ; or, Le Médecin malgré lui*. London : imprimé pour Bernand Lintott, 1703
- Lawrence, William J. : « Early French Players in England ». Dans : *Anglia* 32 (1909), pp. 61-89.
- Mandach, André de : « The First Translator of Molière: Sir William D'Avenant or Colone Henry Howard ». Dans : *Modern Language Notes* 66 (1951), p. 513-518.

⁶⁰ Pour la liste exhaustive des manuscrits des « frančezarije » dites « moliérades » voir pp. 65-66. La traduction des deux en français : *Deux Moliérades croates : Ilija Kuljaš, Andro Stitikeca*, traduit par Nikola Raljević, Rueil-Malmaison, Prozor-Éditions, 2020, 164 p.

MICHAEL WETZEL

(Bonn)

Jules et Jim

Franz Hessel et Henri-Pierre Roché comme avant-garde inter-européenne d'une littérature de la flânerie

Le point de départ de mes réflexions réside en un ouvrage qui n'a point connu de véritable carrière littéraire en soi, mais qui doit sa renommée à l'intermédiaire détourné d'une adaptation cinématographique. Il s'agit du roman *Jules et Jim*, dû au collectionneur et marchand d'art français Henri-Pierre Roché, paru initialement en 1953 et qui, en ces temps, n'attira guère l'attention du public¹. Toutefois, après que François Truffaut eut découvert un exemplaire chez un bouquiniste en 1956 et, séduit par le titre, eût décidé d'en tirer un film, tourné en 1962 – hélas, après le décès de l'auteur survenu en 1959 –, l'ouvrage s'est mué en un véritable objet de culte².

Quelle fascination incita donc François Truffaut à s'engager dans ce projet qui transcendait la simple transposition littéraire, tissant une authentique union amoureuse entre l'auteur et le réalisateur ? Ce dernier adapta en effet le second roman de Henri-Pierre Roché, intitulé *Deux anglaises et le continent*, et, par surcroît, il puisa dans les extraits du journal intime de cet auteur, jeune homme né en 1879 et séducteur avant la Grande Guerre, pour évoquer sa vie amoureuse d'une liberté et d'une polymorphie extrêmes dans son film *L'homme qui aimait les femmes*³.

Au fond, il s'agit bien de l'amour des femmes, certes, mais c'est avant tout l'écriture qui en constitue l'essence.

Ce qui émerveille, c'est la modernité absolue de l'écriture de Roché. Il employa un style d'une tension extrême, forgé de parataxes incisives et de ponctuations acérées, manifestant un sens aigu du détail et de l'instant, dénué de toute émotion et se gardant scrupuleusement de transcender la réalité dans sa trivialité quotidienne.

La devise de la littérature universelle, depuis les années 1920, s'est vue modelée par les médias : composer comme l'on filmerait.

Le récit que Roché déploya se révèle tel un scénario, par le biais d'un raccourcissement stylistique des phrases protocolaires, incarnant un véritable récit au sens étymologique (celui de re-citer⁴). Il s'abstient de toute introspection psychologique interne ; nul « flux de conscience » (selon William James), nulle perspective narrative ni niveau méta-auctorial. L'événement y est consigné dans son

¹ Henri-Pierre Roché : *Jules et Jim*. Paris : Gallimard 1953.

² Voir François Truffaut : « Henri-Pierre Roché revisité ». Dans : F. T. : *Le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma 2000, pp. 217- 231.

³ Voir l'anecdote : « Après la mort de Roché ... j'ai fait dactylographier une grande partie de ce *Journal* pour le sauver de la destruction, mais, après deux ans de frappe, la secrétaire à domicile que nous avons chargée de ce travail, a préféré renoncer tant elle était troublée et choquée par ce qu'elle croyait deviner de « cruauté inconsciente » dans le comportement de ce Don Juan du vingtième siècle. » (« Truffaut : op. cit. p. 230) Voir aussi le passage du film, où la dactylographe renonce à copier le journal de l'héros : « Ces histoires de femmes interchangeables me donnent le vertige, ça me rend malade. » (François Truffaut : *L'homme qui aimait les femmes. Cinéroman*. Paris : Flammarion 1977, p. 87).

⁴ Voir François Truffaut : « Henri-Pierre Roché revisité », p. 218 : « la rapidité de ses phrases, leur sécheresse apparante et la précision de ses images ... en formant des phrases ultracourtes faites des mots de tous les jours ... *Jules et Jim* est un roman d'amour en style télégraphique ».

éphémère passage, comme capturé par une caméra et agencé dans la linéarité plane de ses séquences.

Il paraît que Roché épouse le principe brechtien, en vertu duquel les spectateurs des films « lisent » les récits d'une manière différente⁵, mais, à l'instar de Marx renversant Hegel, il soutient que ces mêmes spectateurs écrivent aussi autrement les récits, en endossant le rôle d'auteurs. En somme, il entérine l'aspiration de sa génération, captivée par les media visuels naissants, qui s'employait à narrer les histoires de façon inédite, ainsi que Rilke l'exprima dans *Malte Laurids Brigge*, au lendemain de la prétendue « crise de Lord Chandos » de Hugo von Hofmannsthal, empreinte d'une profonde méfiance envers les mots abstraits⁶, en proclamant le devoir d'apprendre à voir après la fin de l'ère narrative. Son contemporain, Walter Benjamin, a offert, au sein de ses études monumentales consacrées au Paris du XIXe siècle, les preuves irréfutables d'un recodage historique d'une culture de l'expérience (« Erfahrung ») vers les nouveaux signifiants de l'événement, c'est-à-dire l'expérience vécue (« Erlebnis »), en tant qu'information journalistique. Cette évolution exigeait un style de reportage télégraphique d'une actualité saisissante.

Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur. Les principes de l'information journalistique (nouvéauté, brièveté, clarté et surtout absence de toute corrélation entre les nouvelles prises une à une) contribuent à cet effet, exactement comme la mise en pages et le jargon journalistique.⁷

Selon Walter Benjamin, le développement de ce mécanisme automatique de la perception s'étend continuellement de la communication téléphonique au déclic instantané du photographe, pour s'accomplir pleinement dans l'expérience vécue du choc au sein du cinéma⁸. À cet égard, il n'est point surprenant que, pour les auteurs des années 1920, l'idéal se matérialisât en un appareil photographique, comme en témoigne Christopher Isherwood dans *Goodbye to Berlin* où il s'exclame : « Je suis une caméra à obturateur ouvert... »⁹, ou Irmgard Keun dans son roman berlinois *La fille de soie artificielle* affirmant : « Je veux écrire comme un film... »¹⁰, concept que le théoricien du cinéma Alexandre Astruc désigna inversement, en 1946, sous le nom de « caméra-stylo » pour le médium cinématographique¹¹.

Cependant, la fascination que suscite l'ouvrage *Jules et Jim* ne se borne point à son aspect formel ; elle s'en trouve au contraire accrue par la surdétermination sémantique inhérente à cette histoire d'amour triangulaire entre deux hommes et une femme, empreinte d'une hypercomplexité intertextuelle. De nos jours, cette intrigue se voit alimentée par une pléthore de publications journalistiques, de biographies et de documentaires explorant ce que l'on nomme « la véritable histoire de Jules et Jim ». Dès l'origine, la méthode de montage adoptée par Roché renvoie à des sources multiples, notamment ses propres journaux intimes où il se projette en Jim, ceux de la femme – Kathe

5 Bertold Brecht : « Der Dreigroschenprozeß ». Dans : *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1967, 18, pp. 139-209, p. 156.

6 Hugo von Hofmannsthal : « Ein Brief ». Dans : *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Frankfurt a. M. : Fischer 1979, pp. 460-472, p. 465.

7 Walter Benjamin : « Sur quelques thèmes baudelairiens ». Dans : *Essais II*. Trad. par Maurice de Gandillac. Paris : Denoel - Gonthier 1971-1983, pp.143-194, p.147.

8 P. 169 et p. 172.

9 *Leb wohl, Berlin*. Berlin : Ullstein 1992, p. 5.

10 *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf : Claasen 1979, p. 6.

11 Alexandre Astruc : « Naissance d'une nouvelle avant-garde: le camera-stylo ». Dans : A. A. : *Du stylo à la camera et de la camera au stylo*. Paris : Archipel 1992, pp. 324-328.

dans l'adaptation cinématographique – impliquée dans ce jeu entre les deux hommes, ainsi que les récits de de l'écrivain allemand Franz Hessel, l'original de Jules dans le film¹².

Dans cette version fictive du roman, se déploie le récit de la rencontre entre le bohémien français Jim et l'étudiant allemand Jules, au sein du Paris d'avant-guerre, imprégné d'une culture artistique et de divertissement d'une exubérance enivrante. De manière conventionnelle, l'Allemand, marqué par une réserve pudique, est initié aux mœurs libres et audacieuses des Français ; les deux compagnons partagent et troquent leurs amantes jusqu'à ce que Jules fasse la connaissance de l'étudiante en art allemande Kathe, qu'il épouse par la suite comme une exception singulière. Cependant, il s'avère incapable de satisfaire la passion excentrique de celle-ci, et l'union se disloque dans l'après-guerre ; lorsque le couple retrouve Jim en Allemagne, leur amitié aboutit à un ménage à trois en guise de solution éphémère – Jules adoptant explicitement l'attitude bouddhiste de l'ascète abstinant, renonçant à toute forme de jouissance – avant que la résolution ultime et funeste au conflit ne survienne : l'accident d'automobile impliquant Jim, orchestré par Kathe.

La captivation suscitée par l'intrigue ne résulte point seulement du mécanisme dramatique, mais également des références autobiographiques qui, malgré les précautions inhérentes à l'autofiction, se plaisent à jouer avec les allusions à l'auteur en personne au travers du personnage de Jim, tandis que le personnage de Jules s'emploie à évoquer l'écrivain allemand Franz Hessel ; quant à Kathe, occupant une position intermédiaire entre ces deux figures, elle trouve son équivalent dans la réalité également : Helen Grund, la promise future de Hessel. Ce jeu subtil entre l'œuvre d'art et la vie réelle, loin d'être marginal – domaine réservé aux simples chasseurs d'anecdotes –, engendre de nouvelles interprétations, permettant d'appréhender le récit en le rapportant aux modèles réels en tant qu'auteurs d'écrits distincts. Ainsi, par l'identification de Franz Hessel en la figure de Jules, un nouveau palier narratif se révèle, touchant à son propre œuvre. Hessel ne se borne point à n'être qu'un objet dans le répertoire des souvenirs de Roché ; il a su, de surcroît, transmuier les expériences partagées en un sujet littéraire d'une profondeur singulière. Issu en 1880 d'une opulente famille de banquiers, il s'adonna d'abord aux études de droit, puis à celles des civilisations orientales à Munich, où il noua des liens intimes avec la bohème locale, incluant une expérience d'une portée singulière dans les relations polyamoureuses au sein de l'appartement partagé avec Franziska von Reventlow. En 1906, il gagna Paris, où il rencontra Roché, lequel l'initia à la vie nocturne effervescente et libertine du milieu artistique de la capitale. Dans le roman intitulé *Romance parisienne*, formé de lettres fictives adressées à Roché sous le pseudonyme de Claude, se déploient ces expériences à travers son regard, bien que transfigurées en images affines. L'histoire d'amour avec Helen Grund, qui fit son arrivée à Paris en 1912 en tant qu'élève de Käthe Kollwitz et qu'il épousa à Berlin en 1913, s'y reflète néanmoins, de son côté, d'une manière singulièrement distincte dans l'aventure avec la femme-enfant Lotte – un nom, à n'en point douter, surdéterminé par la Lotte de Goethe¹³.

Ce qui importe avant tout, c'est l'étroite collaboration littéraire qui lie les deux amis depuis l'origine, et qui persista au-delà de l'interruption imposée par la Première Guerre mondiale – non point cantonnée à l'esprit de leur relation amoureuse à trois. Roché se distinguait déjà comme l'une des figures les plus éminentes de la vie artistique et culturelle au début du XXe siècle, ayant accédé au rôle de marchand d'art par le truchement de son amitié avec presque tous les artistes parisiens d'importance – en particulier Picasso, Duchamp et Braque, encore méconnus avant la guerre –, oc-

¹² Voir Henri-Pierre Roché : *Carnets: Les années Jules et Jim, première partie 1920-1921*. Marseille : André Dimanche 1990, et Helen Hessel : *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché 1920-1921*. Trad. par Antoine Raybaud. Marseille : André Dimanche 1991.

¹³ Voir Franz Hessel : *Pariser Romanze. Papiere eines Verschollenen*. Dans: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Éd. par Hartmut Vollmer et Bernd Witte. Oldenburg : Igel 1999, I, pp. 187-251.

cupant ainsi le rang d'un des principaux intermédiaires entre la France et l'Amérique¹⁴. Ces milieux entretenaient par ailleurs des échanges avec l'avant-garde allemande, grâce à l'amitié nouée avec Hessel. À la suite de son retour en Allemagne, Hessel se mit au service de l'éditeur Rowohlt à Berlin, dès les années 1920, en qualité de traducteur et d'éditeur, se distinguant notamment par la supervision de l'édition intégrale des œuvres de Balzac. En compagnie de Benjamin, avec lequel il entretenait une amitié des plus étroites, il entreprit la traduction de deux volumes de l'œuvre magistrale *À la recherche du temps perdu* de Proust, entre les années 1925 et 1927, au cours de son séjour de retour à Paris. L'influence de son labeur sur l'écriture de Roché provenait plus précisément de sa prose concise et singulière, composée d'histoires brèves – ou Kleinprosa –, de récits évoquant des essais, d'observations pénétrantes, de portraits nuancés et de notes diaristes, se rapportant avant tout à l'espace urbain. Dans des recueils tels que *Berlin secret*, *Promenades à Berlin* ou *Encouragements à la jouissance*¹⁵, il affina une acuité micrologique dans sa vision, conférant ainsi un sens profond au banal et à l'insignifiant, à l'instar de ce que George Perec ou Jacques Roubaud désignaient sous le vocable d'« infra-ordinaire ». Hessel se présentait comme un simple spectateur, sans pour autant s'élever au rang de visionnaire. Il exerçait son regard au cœur du climat effervescent des métropoles contemporaines, parcourant les boulevards et les lieux de divertissement de Paris et de Berlin, sans jamais succomber à l'allégorisation ni à la moralisation. Benjamin, qui affectionnait de qualifier son ami du titre de « Paysan de Berlin »¹⁶, en référence au roman révolutionnaire d'Aragon, attribuait à cette indifférence auctoriale l'invention d'une technique narrative inédite, qu'il rapprochait du photomontage, voire de la perspective propre au cinéma¹⁷.

Pour Benjamin, le modèle baudelairien des « Tableaux parisiens » et de la figure du « Flâneur » a sans doute exercé une influence déterminante. Toutefois, Hessel renouvelle cette tradition en ranimant un vocable allemand antique : « spazieren gehen », signifiant la promenade. La balade, en tant que pratique esthétique, s'est imposée dès le XVIII^e siècle, notamment dans la lignée des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Tandis que le verbe français « promener » évoque un mouvement progressif en avant, l'allemand « spazieren », puisant ses racines au latin « spatium » – qui désigne l'espace et l'interstice –, incline davantage vers une errance spatialisée. En sus, le paysage rousseauiste cède la place à un autre horizon : l'espace urbain, théâtre du flâneur, marqué essentiellement par une inadéquation anesthésique à l'attente subjective. Pour Hessel, cela se mue en une condition essentielle afin de mettre en scène une « jouissance particulièrement pure et inutile »¹⁸, en parfaite harmonie avec la tradition de l'art pour l'art. Sa flânerie, ce mouvement dénué de tout dessein ou objectif au cœur de la ville, s'accorde au credo libidinal de Jules dans le roman de Roché ; il aspire également à incarner le « connaisseur abstinent »¹⁹ dans le domaine cognitif. Il ne désire point forcer la visibilité, ni révéler ou pénétrer, mais préfère accueillir les choses en tant qu'entendement, au sens de l'expression allemande « Einvernehmen ». Même en tant que flâneur, il aspire à être passivement séduit, attiré et encouragé, exprimant cela comme un con-

¹⁴ Voir Henri-Pierre Roché : *Écrits sur l'art*. Éd. par Serge Fauchereau. Marseille : André Dimanche 1998.

¹⁵ Voir Franz Hessel : *Heimliches Berlin. Roman*. Dans : *Sämtliche Werke*. I, pp. 253-336; et F. H. : *Spazieren in Berlin*. Dans : *Sämtliche Werke*. III, pp. 7-192; F.H : *Ermunterungen zum Genuß. Sämtliche Werke*. II, pp. 353-438.

¹⁶ Walter Benjamin : *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Dans : *Gesammelte Schriften*. IV. Ed. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1974-1997, pp. 235-304, p. 238.

¹⁷ Walter Benjamin : « Franz Hessel, Heimliches Berlin ». Dans : *Gesammelte Schriften*. III (*Kritiken und Rezensionen*), pp. 82-84, p. 82.

¹⁸ « Die Kunst spazieren zu gehen ». Dans : *Nachfeier* (= *Sämtliche Werke*. II), pp. 434-438, p. 434 (« besonders reinen zweckentbundenen Genuß »).

¹⁹ *Der Kramladen des Glücks. Roman*. Dans : *Sämtliche Werke*. I, pp. 9-185, p. 173 (« enthaltsame Genießer »).

cernement – en allemand : « Betroffenheit » – par une phrase qui joue assurément sur la langue française : « on ne voit que ce qui nous regarde »²⁰.

Le flâneur allemand ne se distingue pas uniquement du flâneur français par ce geste empreint de « Gemütlichkeit ». Tandis que le flâneur authentique s'offre au regard d'autrui et progresse, en vérité, à l'aveuglette au sein d'un scénario qui le laisse indifférent, le « Spaziergänger » choisit au contraire de demeurer invisible et d'effacer plutôt les traces du visible. En lui vit un oisif secret qui aspire parfois à oublier ses motivations douloureuses et à se mouvoir sans motif apparent. La rue se mue alors pour lui en un rêve éveillé, tandis que les vitrines, loin d'être des sollicitations indiscretes, se transforment en de vastes paysages²¹. Ici, l'on voit resurgir, pour ainsi dire, un topos esthétique du XVIII^e siècle, transposé dans le contexte urbanistique du XX^e siècle pour y être déformé de manière singulière : l'oisiveté, ou « Müßiggang ». Le geste, que l'on désignerait de nos jours comme déconstructif, inhérent au préfixe allemand « ent- », déploie une série de formations verbales évoquant l'écart – telles que « Ent-stellen », « Ent-gehen », « Ent-stehen », comparables au préfixe français « dé- » dans des expressions comme « déformer », « dérober », « devenir » –, signifiant ainsi l'évolution décisive d'une saisie active du monde vers une version passive d'une contemplation onirique éveillée, telle que Hessel le suggère paradoxalement, des données visuelles. Cette notion ne se borne point à correspondre au concept contemporain de la non-utilité du monde perçu des biens au sein de l'ontologie fondamentale de Martin Heidegger, mais s'inscrit directement dans une attitude antique, déjà promulguée par le romantique Friedrich Schlegel dans son roman *Lucinde*, à travers l'idéal de « l'oisiveté » (en allemand : « Müßiggang », cette marche désœuvrée qui se déploie dans l'esprit de Benjamin, l'ami de Hessel, se révèle un concept pivot, un authentique « passage » – « vorüber-gehen » en allemand, signifiant à la fois l'état d'avoir été franchi et l'acte de traverser –, essence première d'un être en chemin (« Unterwegssein »), empreint encore de l'influence heideggerienne, et impliquant écarts et détours auxquels Hessel s'identifie en tant qu'auteur, se posant comme un « passant »²² dans son écriture urbanistique, perpétuellement en route, toujours en devenir²³. L'errance de l'oisiveté, cette déambulation sans dessein, s'exprime avec le plus d'éloquence dans l'expression allemande « se laisser aller », qui associe un lâcher-prise libérateur à une perte de contrôle pouvant mener à une dégradation, telle l'orgueil – à l'instar de la poésie : marcher, et plus que tout autre acte, c'est s'abandonner soi-même (« Sichgehenlassen »)²⁴.

Malgré toute l'ambivalence qui l'entoure, le nouveau paradigme que Hessel et Roché ont introduit dans le canon de la littérature européenne – en soulignant avec une particulière insistance l'échange international entre les traditions françaises et allemandes, et au-delà, un retentissement global – ne saurait être qualifié autrement que comme le narratif d'un « se laisser aller » (« lâcher prise »), dans toute sa complexe ambiguïté. Au sein d'une littérature du « Spazieren » (« errance »), conçue comme une « lecture de la rue »²⁵, s'impose l'idéal d'un montage du regard vagabond, indifférent

²⁰ « Vorschule des Journalismus. Ein Pariser Tagebuch ». Dans : *Nachfeier*, pp. 292-329, p. 319 (« Nur was uns anschaut, sehen wir »).

²¹ Hessel : « Die Kunst spazieren zu gehen », pp. 434-438, p. 435 (« In jedem von uns lebt ein heimlicher Müßiggänger, der seine leidigen Beweggründe bisweilen vergessen und sich grundlos bewegen will. Dem wird die Straße ein Wachtraum, Schaufenster sind ihm nicht Angebot, sondern Landschaften »).

²² « Vorschule des Journalismus », p. 294 (« ich bin ein Passant »).

²³ *Spazieren in Berlin*, p. 192 (« immerzu unterwegs, immer im Begriff, anders zu werden »).

²⁴ « Die Kunst spazieren zu gehen », p. 435 (« Übermut, wie – nach Goethe – das Dichten. Es ist wie jedes Gehen und mehr als jedes Gehen zugleich ein Sichgehenlassen »).

²⁵ « Die Kunst spazieren zu gehen », p. 437 (« eine Art Lektüre ist die Straße »). Voir aussi « Spazieren in Berlin », p. 103 : « Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Cafeterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. »

et neutre à l'égard de l'objet. De même, dans le domaine des relations amoureuses, s'exige une observation impassible et désintéressée, qui consigne également les dérèglements des normes morales et sociales, ainsi que l'illustre l'œuvre *Jules et Jim*. Ce qui revêt une importance capitale dans cette indifférence – laquelle, incidemment, constitue un concept privilégié de Marcel Duchamp, l'intime ami de Roché – ou dans ce défaut d'intention, c'est le détachement qu'ils professent à l'égard de la possession, ainsi que l'exprime la maxime de Hessel : « Profitez avec bonheur de ce que vous ne possédez pas »²⁶.

Kurt Tucholsky eut l'intuition que le style de Hessel recelait une essence « féminine (et non point efféminée) »²⁷, mais il conviendrait peut-être de l'appréhender davantage comme une qualité enfantine, au sens « neutre » que Roland Barthes en donne. Cela suppose également une certaine ingénuité, telle qu'on la perçoit chez certaines plumes féminines de son temps, notamment chez Keun dans le style de son roman berlinois. Une telle naïveté enfantine porte en elle la promesse d'un bonheur pur ; elle ne saurait être tenue pour un défaut de compréhension, mais bien pour la sauvegarde d'une sensibilité au merveilleux – ainsi qu'un écho des époques « où l'on lisait encore sans comprendre »²⁸. Il s'agit, comme l'exprime avec finesse l'éditeur des œuvres complètes de Hessel, Bernd Witte, d'une subtile superposition de la réalité au travers de connexions mythologiques, dans une alliance remarquable entre Hessel et Benjamin.

Elle ne peut pas être accomplie que par un acte d'écrire, la seule pratique sociale, par laquelle le paradoxe d'une « distance, aussi proche soit-elle », et d'un amour spectateur/voyeur peut être résolu. Cette sauvegarde de la vie dans le texte confère à l'écrivain le bonheur de l'enfant, que la réalité lui refusera toujours. Mais elle peut aussi espérer que sa pâle beauté incitera le lecteur à vivre une jouissance similaire.²⁹

Bibliographie

Sources

Brecht, Bertold : « Der Dreigroschenprozeß ». Dans : B. B. : *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*.

18. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1967, pp. 139-209

Hessel, Franz : *Ermunterungen zum Genuß* (= *Sämtliche Werke*. II), pp. 353-438.

— : *Der Kramladen des Glücks. Roman* (= *Sämtliche Werke*. I), pp. 9-185

— : « Die Kunst spazieren zu gehen ». Dans : *Nachfeier* (= *Sämtliche Werke*. II), pp. 434-438.

— : « Genieße froh, was du nicht hast ». Dans : *Verstreute Prosa, Kritiken* (= *Sämtliche Werke*. V), pp. 18-20.

²⁶ Hessel : *Heimliches Berlin*, p. 317 (« Genieße froh, was du nicht hast »). Voir aussi : « Genieße froh, was du nicht hast ». Dans : *Verstreute Prosa, Kritiken* (= *Sämtliche Werke*. V), pp. 18-20.

²⁷ Kurt Tucholsky : « Auf dem Nachttisch ». Dans : *Gesammelte Werke*. III. Ed. par Fritz Raddatz. Reinbek : Rowohlt 2005, pp. 211-218, p. 217 (« etwa fast Weibliches (nicht: Weibisches) »).

²⁸ Franz Hessel : « Lektüre unterm Weihnachtsbaum ». Dans : *Verstreute Prosa, Kritiken* (= *Sämtliche Werke*. V), pp. 64-66, p. 64 (« Wie schön war die Zeit, als man noch las, ohne zu verstehen ! »).

²⁹ Bernd Witte : « Auf der Schwelle des Glücks – Franz Hessel ». Dans : *Franz Hessel : Ermunterungen zum Genuß. Kleine Prosa*. Éd. par Karin Grund et Bernd Witte. Berlin : Brinkmann & Bose 1981, pp. 229-251, p. 248 (« Erfüllen kann sie sich nur im Akt des Schreibens, der einzigen gesellschaftlichen Tätigkeit, durch die das Paradox einer « Ferne, so nah sie auch sein mag », und einer zuschauenden Liebe sich auflösen läßt. Diese Rettung des Lebens in den Text gewährt dem Schreibenden das Glück des Kindes, das ihm ... die Realität stets verweigern wird. Aber sie darf auch die Hoffnung haben, durch ihre blasse Schönheit den Leser zu ähnlichem Genuß zu ermuntern. »).

- : *Heimliches Berlin. Roman*. Dans : *Sämtliche Werke*. I, pp. 253-336.
- : « Lektüre unterm Weihnachtsbaum ». Dans : *Verstreute Prosa, Kritiken* (= *Sämtliche Werke*. V), pp. 64-66.
- : *Pariser Romanze. Papiere eines Verschollenen*. Dans : *Sämtliche Werke*. I, pp. 187-251.
- : *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Éd. par Hartmut Vollmer et Bernd Witte. Oldenburg : Igel 1999.
- : *Spazieren in Berlin*. Dans : *Sämtliche Werke*. III, pp. 7-192.
- : « Vorschule des Journalismus. Ein Pariser Tagebuch ». Dans : *Nachfeier* (= *Sämtliche Werke*. II), pp. 292-329,
- Hessel, Helen : *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché 1920-1921*. Trad. par Antoine Raybaud. Marseille : André Dimanche 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von : « Ein Brief ». Dans : *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Frankfurt a. M. : Fischer 1979, pp. 460-472
- Isherwood, Christopher : *Leb wohl, Berlin*. Berlin : Ullstein 1992.
- Keun, Irmgard : *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf : Claasen 1979,
- Roché, Henri-Pierre : *Carnets: Les années Jules et Jim, première partie 1920-1921*. Marseille : André Dimanche 1990.
- : *Ecrits sur l'art*. Éd. par Serge Fauchereau. Marseille : André Dimanche 1998.
- : *Jules et Jim*. Paris : Gallimard 1953.
- Truffaut, François : « Henri-Pierre Roché revisité ». Dans : F. T. : *Le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma 2000, pp. 217- 231.
- : *L'homme qui aimait les femmes. Cinéroman*. Paris : Flammarion 1977, p. 87.
- Tucholsky, Kurt : « Auf dem Nachttisch ». Dans : *Gesammelte Werke*. III. Ed. par Fritz Raddatz. Reinbek : Rowohlt 2005, pp. 211-218

Ouvrages critiques

- Astruc, Alexandre : « Naissance d'une nouvelle avant-garde: le camera-stylo ». Dans : A. A. : *Du stylo à la camera et de la camera au stylo*. Paris : Archipel 1992, pp. 324-328.
- Benjamin, Walter : *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Dans : *Gesammelte Schriften*. IV, pp. 235-304.
- : « Franz Hessel, Heimliches Berlin ». Dans : *Gesammelte Schriften*. III (*Kritiken und Rezensionen*), pp. 82-84.
- : *Gesammelte Schriften*. 14 vol. Éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1974-1991.
- : « Sur quelques thèmes baudelairiens ». Dans : *Essais II*. Trad. par Maurice de Gandillac. Paris : Denoel - Gonthier 1971-1983, pp. 143-194.
- Witte, Bernd : « Auf der Schwelle des Glücks – Franz Hessel ». Dans : *Franz Hessel : Ermunterungen zum Genuß. Kleine Prosa*. Éd. par Karin Grund et Bernd Witte. Berlin : Brinkmann & Bose 1981, pp. 229-251.

L'Européanisation des littératures écrites en langues mineure : un concept problématique

Introduction

Ce ne sont pas les littératures mineures dans le sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui font l'objet du présent texte. De leur célèbre définition – « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »¹ – nous ne retiendrons que la distinction entre langues majeures et mineures. Cette distinction n'a aucune signification axiologique, elle n'est que quantitative, les langues mineures étant des langues parlées par relativement peu de locuteurs, à la différence des langues de grande diffusion.

Le fait qu'elles soient des littératures écrites en langues mineures est un trait commun des littératures balkaniques qui ont commencé à se constituer comme littératures nationales au XVIIIe-XIXe siècle, dans des conditions de dépendance politique et d'essor des mouvements libérateurs. Sans être le seul – car beaucoup d'autres littératures sont créées en langues de petite diffusion – c'est l'un des facteurs objectifs principaux des défis et des entraves auxquelles ces littératures s'affrontent dans leur effort de se faire connaître et de prendre une place adéquate dans l'espace littéraire européen, sur un pied d'égalité avec les autres littératures nationales. Du point de vue de ce paramètre linguistique, l'euro-péanisation de ces « petites » littératures est problématique (ou rencontre des problèmes) sur le plan extérieur, pour ainsi dire, mais l'intérêt principal du présent article va porter sur la question de l'euro-péanisation telle qu'elle s'est posée (ou imposée) à l'intérieur de ces littératures comme question déterminante de leur identité, en partant du XIXe siècle et jusqu'à nos jours.

Bref rappel historique

Les différents districts de la péninsule balkanique ont été entraînés pendant des siècles dans les orbites civilisationnelles de deux empires : l'Empire des Habsbourg et l'Empire ottoman. Les deux civilisations impériales avaient des systèmes politiques différents, une culture civile et juridique différente, une vie administrative et économique différente. La situation des ethnies et des langues dominantes, les privilèges et les limites des différentes communautés religieuses, ethnies ou couches sociales étaient différents. Dans les pays restés au sein de l'empire des Habsbourg, où les collèges jésuites, les écoles allemandes et les réseaux ferroviaires ont pénétré trop tôt, un degré beaucoup plus élevé d'alphabétisation et une culture civile beaucoup plus développée ont été créées que dans les pays sous domination ottomane.

Le degré de domination ottomane que les peuples balkaniques concernés subissent pendant la période du XVe au XIXe siècle n'est pas le même pour tous (les principautés roumaines de Moldavie et de Valachie ne sont que des vassales, à la différence des Bulgares, des Grecs, des Serbes, totalement privés

¹ Gilles Deleuze/Félix Guattari : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit 1975, p. 29 (Critique).

d'autonomie politique). Au cours du XIXe siècle les pays balkaniques dominées par l'Empire ottoman acquièrent leur autonomie, ensuite leur indépendance, et réapparaissent sur la carte de l'Europe comme États nations. La Serbie et la Grèce obtiennent le statut d'État environ une génération ou deux avant l'Italie et l'Allemagne. L'unification de la Roumanie et la souveraineté de la Bulgarie sont réalisées pratiquement au même moment.

C'est la raison pour laquelle l'historienne Maria Todorova qualifie de *piège* (*trap*) la fausse impression, devenue une idée reçue, selon laquelle les peuples balkaniques connaissent un retard historique par rapport aux autres peuples européens². La vérité est que sur le plan politique le développement des peuples balkaniques s'inscrit de manière toute à fait synchronique dans le mouvement emblématique de l'Europe du XIXe siècle, celui de l'affirmation des nations.

Dans l'effort de rattraper

Pourtant, le sentiment de retard presque non rattrapable, par rapport à l'Europe civilisée, devient un thème dominant dans les débats concernant les objectifs de la construction culturelle de ces pays. Antonis Liakos, historien grec contemporain, affirme qu'en Grèce, la conscience des causes historiques complexes du retard prévaut, grâce à l'espoir non réalisé que l'indépendance nationale mènera au « rattrapage » de l'Europe. Dans ce contexte, quelque chose que nous pouvons définir comme une conscience négative s'est développé. Cette conscience décrit l'identité « non pas comme quelque chose qu'elle est, mais comme quelque chose qu'elle n'est pas »³. Ainsi, la Grèce est décrite comme ayant une histoire d'absences : manque de Renaissance et de Réforme, manque de bourgeoisie et de classes sociales bien définies, manque de révolution industrielle et de libéralisme. En sublimant le traumatisme de l'auto-exclusion, l'identité négative donne naissance à un mouvement culturel rejetant l'Occident en quête d'un projet culturel alternatif. Dès 1875, l'historien et dramaturge Dimitrios Vernakides écrivait :

Je n'ai jamais été convaincu que la civilisation européenne convenait à notre nation... nous avons rejeté toutes nos valeurs traditionnelles et adopté un mode de vie occidental.⁴

Dans l'exemple grec on voit se profiler clairement la tension entre « européen » et « national », « natal » et « étranger », « moderne » et « traditionnel », « nous et les autres ». On peut y voir un des traits distinctifs des cultures de la région que le culturologue bulgare Aleksandar Kiossev définit comme cultures *auto-colonisatrices*, imprégnées par la conscience d'une absence totale et structurelle de tout un modèle civilisationnel, et dont l'histoire peut être décrite comme un effort de plusieurs siècles pour combler et éliminer les absences traumatisantes.

² Maria Todorova : « The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism ». Dans : *Slavic Review* 64, 1 (2005), pp. 140-164.

³ Antonis Liakos : « The Canon of European History and the Conceptual Framework of National Historiographies ». Dans: Matthias Middell/Lluis Roura i Aulinas (Éd.): *Transnational Challenges to National History Writing*. Basingstoke : Palgrave MacMillan 2015, pp. 315–342.

⁴ Cité d'après Кьосев, Александър [Aleksandar Kiossev] : *Герои срещу сладкиши* [Héros vs gateaux], <https://www.librev.com/index.php/discussion/culture/2847-2015-11-12-14-16-34> (dernière visite, le 7 janvier 2025).

En important des modèles étrangers, les cultures autocolonisatrices s'auto-traumatisent, car ces modèles soulignent leur propre infériorité, l'absence douloureuse d'essentialité et d'universalité. Il en résulte le fait que les cultures nationales périphériques se voient comme « en retard », en arrière par rapport au chemin accompli par le Modèle, se voient « jeunes », « immatures », infantiles.⁵

On comprend bien que cette extrémité attirera inévitablement son opposé qui se manifestera comme méfiance ou négation ouvertes des modèles étrangers.

L'exemple roumain est tout aussi révélateur. Comme l'affirment les organisatrices du colloque *Entre l'Est et l'Ouest. Les littératures roumaines dans une perspective régionale et globale* Romanița Constantinescu et Iulia Dondorici :

La littérature roumaine fut longtemps considérée comme une littérature nationale, monoculturelle et monolingue. Surtout à partir de la moitié du 19^e siècle, cette littérature se trouve face à une attente paradoxale : tout en revendiquant son appartenance européenne, on exige l'émergence d'une littérature « typiquement roumaine ». C'est ainsi que des historiens comme Eugen Lovinescu ou George Călinescu se sont tournés vers l'Europe occidentale, en particulier vers la France, afin de s'en approprier les modèles esthétiques. Cette conception reposerait sur l'idée d'un transfert culturel de l'Occident vers l'Europe de l'Est, entendu comme une condition sine qua non de tout processus de modernisation locale. Pour parler avec Monica Spiridon, il s'agit d'un phénomène d'auto-colonisation. La tendance contraire s'est fait remarquer dans la recherche d'une spécificité roumaine qui serait dénuée de toute influence occidentale.⁶

Le conflit « européenité – authenticité nationale » traverse donc les littératures balkaniques, et la littérature bulgare, en particulier. Pour une période considérable, l'idée traumatisante du retard persiste dans l'historiographie littéraire bulgare. Le remède, proposé par Guéorgui Gatchev, théoricien soviétique de la littérature d'origine bulgare, se trouve dans son idée devenue célèbre de « développement accéléré de la culture ». En prenant comme objet d'étude la littérature bulgare de la première moitié du XIX^e siècle, il formule sa thèse : le développement [de la Bulgarie] a été interrompu par le joug turc de cinq siècles, après quoi, pendant la période connue sous le nom de Renaissance (ou Éveil) nationale, le pays revient à la vie et son développement culturel accomplit en un demi-siècle le chemin qui, en Angleterre ou en France, par exemple, a duré plusieurs siècles, voire un millénaire.

Dans ses fondements, la construction de Gatchev relève d'une pensée téléologique et suppose l'existence d'un modèle universel de l'histoire littéraire en général. Comme si les courants et les formes littéraires dans leur succession chronologique dans les littératures de l'Europe de l'Ouest étaient quelque chose de prescrit qui par nécessité devait se reproduire, d'une manière ou d'une autre, dans l'histoire de chaque littérature nationale.

En contestant le concept de développement accéléré, le théoricien bulgare Nikola Guéorguiev affirme :

Il n'y a pas de compteur de vitesse pour le processus littéraire. Au XIX^e siècle, la littérature bulgare n'a pas traversé le classicisme, le sentimentalisme et le romantisme, ni à un rythme accéléré ni à un rythme normal ;

5 Румен Даскалов [Rumen Daskalov] : « Локално време, глобално време – проблеми на периодизацията на историята на Балканите ». Dans : Ивайло Знеполски (ред.) : *Историческо време и темпоралност. Около Райнхарт Козелек*. София : Дом на науките за човека и обществото 2003, pp. 405-422.

6 Voir l'annonce du colloque au *Deutscher Romanistentag* (Augsburg 2025). Dans :

<https://www.fabula.org/actualites/98615/appel-contributions-pour-le-panel-entre-l-est-et-l-ouest-les-litteratures-roumaines-dans-une.html>.

elle ne les a pas traversés du tout. Les similitudes de certains groupes d'œuvres avec tel ou tel courant ne signifient pas que ce courant s'est manifesté comme catégorie idéologique et esthétique distincte.⁷

Quand il est question de courants littéraires, il y a une différence importante à noter entre la littérature bulgare du XIXe siècle et les littératures des pays voisins. Par exemple, en Serbie des courants comme le classicisme ou le romantisme se distinguent nettement. On parle de romantisme roumain ou grec. Comme on l'a vu, ce n'est pas le cas de la littérature bulgare avant la Libération. Des courants distincts qui se succèdent ou coexistent, comme le réalisme ou le modernisme avec ses trois étapes (l'individualisme esthétique du cercle « Misal » (« Pensée »), le symbolisme et l'expressionnisme) caractérisent la vie littéraire entre la Libération et la fin de la Deuxième guerre mondiale.

D'ailleurs, les périodes des modernismes dans les littératures balkaniques sont marquées par des débats particulièrement intenses sur l'eupéanisation. Les observations de Vesna Matović dans son article « Dimension européenne du modernisme serbe » peuvent s'appliquer littéralement aux autres littératures de la région :

Le modernisme serbe apportait un nouveau modèle culturel et une nouvelle conception de la littérature. Le modèle patriarcal fut progressivement supplanté par le modèle bourgeois et s'ensuivit la désintégration du paradigme réaliste qui prévalait jusqu'alors et l'instauration d'un paradigme nouveau, moderniste. L'« eupéanisation », envisagée comme forme de modernisation de la culture et de la littérature serbes devint l'un des concepts dominants et son action s'exerça de manière dispersée et polysémique. L'écartèlement entre les courants européens contemporains et les directions indiquées par l'héritage national fut l'une des spécificités majeures du modernisme ; par voie de conséquence éclata une « querelle des anciens et des modernes ». ⁸

La réponse à la question que signifie « eupéanisation » pour les littératures balkaniques renvoie traditionnellement à toute une série de termes tels que retard – rattrapage – imitation – influence – développement accéléré – synchronisation – adaptation, ce qui risque de réduire ces littératures au statut de répétitions ou de versions secondaires d'un modèle établi. Paradoxalement, une telle approche enferme ces littératures dans le cocon du national en présentant leurs relations avec les littératures du reste du continent, ou du monde, comme unidirectionnel. Une telle approche leur réserve avant tout le statut de récepteurs de modèles.

C'est dans l'intention de proposer une approche différente que dans son article « Penser autrement les horloges littéraires du monde : donner de l'espace au temps (le cas bulgare) » Marie Vrinat-Nikolov pose les questions suivantes :

Comment échapper au « centrisme ouest-européen » sans négliger le fait que Paris, Londres, Berlin, aient été pour les Balkans des « Greenwich littéraires » ? Comment mettre en perspective sans les comparer en termes d'« avance » ou de « retard » les temporalités, périodisations, événements, « sauts qualitatifs de pensée »

⁷ Никола Георгиев [Nikola Gueorgiev] : « Тезиси по историята на новата българска литература » [Thèses sur l'histoire de la littérature bulgare moderne]. Dans : *Мнения и съмнения* [Opinions et doutes] (1999), pp. 258-397.

⁸ Vesna Matović : « Dimension européenne du modernisme serbe ». Trad. du serbe par Alain Cappon. Dans : Milivoj Srebro (Éd.) : *La Littérature serbe dans le contexte européen. Texte, contexte et intertextualité. Colloque international de l'Université de Bordeaux 3*. Pessac : MSHA 2013, pp.155-170;
<https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/archives?view=article&id=499:colloque-matovic&catid=157> (Serbica – СЕРБИКА) (dernière visite, le 7 janvier 2025).

propres à chaque espace littéraire au sein de l'espace mondial ? N'est-ce pas aussi la notion de « développement » qu'il faut interroger pour s'affranchir de l'idée téléologique d'amélioration (des formes, des textes, des écritures) ?⁹

Autrement dit, il s'agit de changer de perspective et se demander non seulement comment ces littératures de la périphérie géographique du continent sont perçues par les autres, mais également entre elles-mêmes. Paradoxalement, les littératures balkaniques s'intéressent beaucoup moins les unes aux autres qu'aux littératures du « Centre ». Il faudrait donc surmonter l'inertie dont parle l'écrivain serbe Danilo Kiš :

Quant au monde, il continue de rechercher plus ou moins dans nos littératures l'excès, la couleur locale ou le pamphlet politique, des substituts du tourisme et de la politique.¹⁰

Ferdinand Brunetière¹¹ affirmait déjà que le courant d'échange était la première condition d'une littérature internationale. Et dans son article de 2018, « La littérature européenne, entre littératures nationales et littérature mondiale », Dominique Combe, professeur des Universités en littérature française et en théorie littéraire, affirme lui aussi :

Dans la littérature européenne, les communautés littéraires nationales entrent en communication par les traductions et les échanges. La littérature européenne se définit alors comme une communauté en perpétuelle formation, comme un espace en devenir, fait de tensions, oppositions et affrontements jamais résolus entre les différentes littératures. Aussi faut-il parler d'européanisation de la littérature, dans la mesure où il s'agit d'un processus jamais achevé, plutôt que de littérature européenne.¹²

Les littératures balkaniques comme source de modèles d'histoire littéraire

En termes d'histoire de la littérature européenne, les littératures balkaniques peuvent participer à un échange d'idées en promouvant les spécificités de leurs histoires littéraires nationales car il est évident qu'elles dépassent largement le débat pour ou contre l'européanisation perçue comme simple appropriation de modèles étrangers. Les histoires de ces littératures écrites en langues mineures peuvent suggérer des modèles conceptuels d'histoire littéraire, possédant le potentiel d'enrichir la conceptualisation de ce qui serait l'objet d'une histoire de la littérature européenne. Nous nous contenterons à mentionner ici seulement deux exemples provenant des études littéraires bulgares : l'étude de Nikola Guéorguiev *Thèses sur l'histoire de la nouvelle littérature bulgare* et la monographie d'Ivan Mladenov *La littérature déviée*.

⁹ Marie Vrinat-Nikolov : *Penser autrement les horloges littéraires du monde : donner de l'espace au temps (le cas bulgare)*. Dans : *Slovo* 50 (2020), pp. 213-234, p. 215.

¹⁰ Danilo Kiš : *Le résidu amer de l'expérience*. Trad. du serbo-croate par Pascale Delpech. Paris : Fayard 1998, p. 72. (Version originale : Kiš Danilo : *Gorki talog iskustva*. Éd. par Mirjana Miočinović. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga 1990 [Biblioteka Razgovori s piscima]).

¹¹ Ferdinand Brunetière : « La Littérature européenne ». Dans : *Revue des Deux Mondes* 161 (1900), pp. 326-355.

¹² Combe Dominique : « « Désormais il faut avoir l'esprit européen... ». La littérature européenne, entre littératures nationales et littérature mondiale ». Dans : *Noesis* 30-31 (2018), pp. 268-280, p. 270 ; <https://journals.openedition.org/noesis/4544>.

Les critères de l'évolution de la littérature bulgare, proposés dans les *Thèses* de Guéorguiev sont l'auto-conscience linguistique et les doctrines linguistiques changeantes au cours du temps, les relations entre la littérature et le folklore, et la littérature et la réalité, ainsi que les relations à l'intérieur de la littérature, c'est-à-dire, les formes et les modèles d'intertextualité. Ainsi distingués et définis, ces critères pourraient s'appliquer par rapport à n'importe quelle histoire littéraire nationale.

De son côté, en s'appuyant sur la méthode de l'abduction de Charles Pierce, Ivan Mladenov teste sa propre définition de la littérature bulgare comme littérature déviée à travers un mouvement incessant entre hypothèse et vérification. Le concept de littérature déviée ne se réduit pas à la dichotomie norme/déviaton. L'hypothèse de l'ouvrage est qu'il s'agit d'une caractéristique essentielle de la littérature bulgare qui lui est propre dès son apparition, puisque l'écriture bulgare a commencé son existence comme déviée du dogme trilingue, et que cette déviation initiale a laissé une empreinte durable sur tout son développement. D'une part, la littérature bulgare emprunte facilement à d'autres littératures des thèmes, des concepts, des genres littéraires ; d'autre part, elle crée un environnement spécifique pour sa propre existence linguistique et littéraire. Ainsi, son universalité se réalise-t-elle comme étrangeté mémorée – concept que l'ouvrage introduit pour penser à travers lui un mécanisme spécifique dont l'action, bien qu'illustrée par des exemples de la littérature bulgare, peut en réalité se révéler valable pour chaque littérature nationale. Au cœur de ce mécanisme se trouve la mémoire de tout ce qu'une littérature donnée a absorbé au cours de ses contacts avec d'autres littératures (thèmes, styles, courants) et qui, par impulsions externes ou internes, réapparaît périodiquement à la surface pour être à nouveau mis à jour.

Avant de conclure, arrêtons-nous sur l'exemple révélateur de la réception de la littérature bulgare à l'Ouest que Galin Tihanov (professeur de littérature comparée à l'université Queen Mary à Londres) analyse dans son article « Appropriation de la littérature bulgare en Occident ». L'auteur examine la réception de la prose de Yordan Yovkov en Allemagne après la mort de l'écrivain en 1937. Quelques années seulement après sa disparition, Yovkov est devenu l'écrivain bulgare le plus traduit en Occident – un championnat statistique confirmé par le nombre sans précédent d'éditions à l'étranger. Entre 1939 et 1944, sous forme de livres autonomes, sont publiées en Allemagne pratiquement toutes ses œuvres représentatives. Quelles sont les raisons de cet intérêt pour Yovkov en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale ? Avant de tenter de répondre à cette question, nous devons faire deux mises en garde. Premièrement, quelle que soit la renommée dont Yovkov ait pu jouir en Allemagne nazie, il n'a rien fait pour la gagner ou la conserver : au moment où ses œuvres ont été remarquées et leurs traductions ont commencé à arriver sur le marché, il était déjà disparu depuis deux ans. Deuxièmement, Yovkov n'a jamais fait de déclarations politiques ou autres en faveur de l'idéologie nazie.

Ne pouvons-nous pas alors supposer, s'interroge Galin Tihanov, que, précisément parce que la prose de Yovkov s'abstenait de toute opinion tranchée sur des questions d'actualité et précisément parce qu'elle ne manifestait aucun parti pris politique, elle servait de récipient idéologiquement neutre dans lequel chacun se sentait libre de verser ce qu'il voulait comme message ? Mais si la prose de Yovkov était si aimablement dépourvue de messages forts et si largement disponible, prête à être utilisée par n'importe qui, pourquoi son appropriation enthousiaste a-t-elle eu lieu en Allemagne nazie ? Pourquoi un autre régime totalitaire, le régime stalinien, ne lui a-t-il pas tendu la main ? Nous arrivons ici au cœur de la vision du monde de Yovkov et à l'originalité de sa prose. Il ne convenait pas à l'idéologie totalitaire soviétique parce qu'il croyait aux traits humains immuables qu'aucun bouleversement social ou politique ne pouvait ni effacer ni créer. De plus, les différences de classe et le contraste entre riches et pauvres ne jouent pas un rôle significatif dans les œuvres de Yovkov.

En poursuivant ses observations, Tihanov arrive à l'idée que de son côté, le discours public nazi a trouvé en lui un écrivain dont la prose, une fois implantée sur le sol allemand, pouvait être lue comme véhiculant des messages importants compatibles avec le programme nazi. Le monde de Yovkov est un monde d'harmonie et de paix dans lequel les gens vivent au-delà des rivalités sociales. Cela était extrêmement important pour le projet idéologique du nazisme, selon lequel la nation devait se fondre en un tout harmonieux, au-delà des divisions de classes. Les personnages de Yovkov incarnent l'idéal d'un mode de vie communautaire, reposant sur des fondements moraux solides. Même lorsqu'ils commettent des actes moralement indignes, ses personnages savent se réintégrer au sein de la communauté. Sans être étroitement ethnographique, la prose de Yovkov était suffisamment colorée et nuancée, capturant avec des détails saisissants l'image de l'existence du peuple dans le passé et le présent à tel point qu'elle a réussi à transférer cette image dans une culture où, à la fin des années 30 du XXe siècle, la littérature conservatrice-populiste (« *völkisch* »), avec sa déification de l'unicité allemande, réelle et supposée, et sa passion pour la mythologie locale, était vénérée.

Selon Tihanov, deux sont les conclusions principales que l'on peut tirer de cette histoire. La première se présente sous la forme de la vieille règle selon laquelle aucun auteur ne peut contrôler la manière dont ses œuvres seront lues et interprétées par les générations futures. Cela signifie également qu'aucun auteur ne peut être tenu responsable des rebondissements étranges de ce processus. Les grandes œuvres d'art risquent d'être simplifiées à des fins politiques ou même d'être lues à l'encontre des intentions de leur auteur.

La deuxième conclusion devrait confirmer le caractère bidirectionnel du processus d'« européanisation » pour chacune des littératures dites « petites » balkaniques. La conscience de cette dualité peut être considérée comme un indicateur de la maturité de l'histoire littéraire en tant que discipline académique en Bulgarie. Dans les décennies qui ont suivi 1944, l'européanisation était un sujet tabou pour les spécialistes de la littérature bulgare, puisque le monde commençait et finissait quelque part entre Sofia et Moscou. Peu à peu, dans les années 70 et au début des années 80, on a commencé à reconnaître que la littérature bulgare recevait des impulsions significatives de l'Occident. Ensuite sont apparues des études importantes sur les contacts culturels bulgares-allemands, bulgares-italiens et bulgares-scandinaves. Mais à ce stade, le concept d'européanisation est encore quelque peu simpliste, car il repose sur l'hypothèse que dans ce processus, la littérature bulgare n'est qu'un récepteur : jusqu'aux années 90, les historiens de la littérature bulgares qui prenaient au sérieux le problème de l'européanisation, essayaient avant tout de repérer comment le grand classique Ivan Vazov avait adopté Heinrich Heine, comment Pencho Slaveykov, figure clé de la première étape du modernisme bulgare, réagissait à Nietzsche et si Georgi Karaslavov, prosateur bulgare du XXe siècle, utilisait les procédés de Guy de Maupassant.

Comme le remarque Tihanov, aujourd'hui encore, les études littéraires universitaires en Bulgarie sont beaucoup moins conscientes de l'envers de cette interaction : comment la littérature bulgare est assimilée en Occident, quelles sont la dynamique et les spécificités nationales de ce processus, comment la réception de la littérature bulgare en Occident a changé ou renforcé l'attitude des sociétés occidentales non seulement à l'égard de la Bulgarie, mais aussi - un domaine presque totalement inexploré - à l'égard d'elles-mêmes ? Nous pouvons tirer une leçon inestimable si nous regardons la manière dont la littérature bulgare est lue en Occident ; Inévitablement, les comparaisons résultant de telles études nous apprendront des choses inattendues sur la structure et les mécanismes du canon littéraire bulgare, sur les idéologies ancrées dans ses fondements et sur les facteurs qui ont rendu un texte donné viable dans différentes circonstances historiques et culturelles. De plus, de telles études aiguïseraient

et enrichiraient nos perceptions de l'éventail de significations qu'une œuvre est capable d'émettre dans différents contextes.

Bref, un regard attentif sur la littérature bulgare, ainsi que sur les autres « petites » littératures balkaniques, à travers des yeux étrangers, cultivés dans un environnement différent et habitués à d'autres perspectives, serait un exercice utile et enrichissant qui pourrait remplacer « le regard obstiné dans le miroir, entretenant année après année les mirages de l'exception ou de l'infériorité nationale »¹³.

Bibliographie

- Brunetière, Ferdinand : « La Littérature européenne ». Dans : *Revue des Deux Mondes* 161 (1900), pp. 326-355.
- Combe, Dominique : « « Désormais il faut avoir l'esprit européen... ». La littérature européenne, entre littératures nationales et littérature mondiale. ». Dans : *Noesis* 30-31 (2018), pp. 268-280 ; <https://journals.openedition.org/noesis/4544>.
- Даскалов, Румен [Daskalov, Rumen] : « Локално време, глобално време – проблеми на периодизацията на историята на Балканите ». Dans : Ивайло Знеполски (ред.) : *Историческо време и темпоралност. Около Райнхарт Козелек*. София : Дом на науките за човека и обществото 2003, pp. 405-422.
- Deleuze Gilles/Guattari Félix : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit 1975 (Critique).
- Георгиев Никола [Gueorgiev Nikola] : « Тезиси по историята на новата българска литература » [« Thèses sur l'histoire de la littérature bulgare moderne »]. Dans : *Мнения и съмнения* [Opinions et doutes] (1999), pp. 258-397.
- Кьосев, Александър [Kiossev, Aleksandar] : *Герои срещу сладкиши* [Héros vs gateaux] ; <https://www.librev.com/index.php/discussion/culture/2847-2015-11-12-14-16-34>.
- Kiš, Danilo : *Le résidu amer de l'expérience*. Trad. du serbo-croate par Pascale Delpech. Paris : Fayard 1998. (Version originale : Kiš, Danilo : *Gorki talog iskustva*. Éd. par Mirjana Miočinović. Beograd : Beogradski grafičko-izdavački zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga 1990 [Biblioteka Razgovori s piscima]).
- Liakos, Antonis : « The Canon of European History and the Conceptual Framework of National Historiographies ». Dans : Matthias Middell/Lluis Roura i Aulinas (Éd.) : *Transnational Challenges to National History Writing*. Basingstoke : Palgrave MacMillan 2015, pp. 315–342.
- Matović Vesna : « Dimension européenne du modernisme serbe ». Trad. du serbe par Alain Cappon. Dans : Milivoj Srebro (Éd.) : *La Littérature serbe dans le contexte européen. Texte, contexte et intertextualité. Colloque international de l'Université de Bordeaux 3*. Pessac : MSHA 2013, pp.155-170 ; <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/archives?view=article&id=499:colloque-matovic&catid=157> (Serbica – СЕРБИКА) (dernière visite, le 7 janvier 2025).
- Младенов Иван [Mladenov Ivan] : *Отклонена литература* [La littérature déviée]. София : Парадигма 2011.

¹³ Галин Тиханов [Galin Tihanov] : « Усвоявания на българската литература на Запад » [Appropriation de la littérature bulgare en Occident]. Dans : *Култура* [Kultura] 12, 2627 (2005), s.p. ; <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10840>.

- Тиханов Галин [Tihanov Galin] : « Усвоявания на българската литература на Запад » [Appropriation de la littérature bulgare en Occident]. Dans: *Култура* [Kultura] 12, 2627 (2005), s.p.; <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10840>.
- Todorova, Maria : « The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism ». Dans : *Slavic Review* 64, 1 (2005), pp. 140-164.
- Vrinat-Nikolov Marie. Penser autrement les horloges littéraires du monde : donner de l'espace au temps (le cas bulgare). Dans : *Slovo* 50 (2020), pp. 213-234.

Une histoire « globale » de la littérature européenne vue du Nord¹

Avant même que ne soit instituée la littérature comparée comme discipline scientifique, ses objets se sont constitués au XIXe siècle, qu'il s'agisse de la littérature européenne ou de la littérature universelle. Après avoir fondé en 1803 la revue *Europa*, Friedrich Schlegel a donné une série de cours, dans plusieurs capitales d'Europe, où il a posé les fondements d'une historiographie de la littérature européenne envisagée au singulier : il ne s'agissait pas d'étudier les littératures d'Europe, mais bien la littérature européenne conçue comme une totalité cohérente, en quelque sorte universalisée². L'éclosion d'un autre concept *a priori* distinct, celui de *Weltliteratur*, à l'initiative de Goethe³, n'a pas contredit l'idée d'un universalisme essentiellement européen. Depuis lors, ces deux objets n'ont cessé d'être repensés, notamment par les spécialistes de littérature comparée, et si le concept de littérature mondiale s'est imposé ces dernières décennies, il n'a pas du tout éclipsé celui de littérature européenne. Celui-ci, quoique discuté, revêt un sens politique fort dans un contexte de construction d'une nation européenne, et permet un décloisonnement pédagogique salutaire. En témoigne une tendance épistémologique et éditoriale des études littéraires en contexte francophone européen : depuis que sont parus à Bruxelles les 17 volumes du *Patrimoine littéraire européen*, sous la direction de Jean-Claude Polet⁴, bien d'autres ouvrages, notamment français, ont proposé des synthèses sur la ou les littératures européennes au tournant des XXe et XXIe siècles. On songe aux travaux de Jean-Louis Backès⁵, de Béatrice Didier⁶ ou encore d'Annick Benoit-Dusauroy et de Guy Fontaine⁷.

De manière paradoxale, ces synthèses commencent toujours par interroger l'existence de la littérature européenne. Faut-il y voir un lieu rhétorique auquel les spécialistes d'une discipline sacrifient avant d'entrer de plain-pied dans la réflexion, prenant la mesure de leur objet et exprimant l'humilité intellectuelle qu'elle commande ? Dans ce segment de sa préface, reprise en quatrième de couverture, Béatrice Didier questionne ainsi :

¹ En évoquant une histoire « globale », nous faisons le choix de l'anglicisme, de plus en plus utilisé en France pour caractériser une nouvelle façon d'envisager l'historiographie, une approche qui interroge les centres, les frontières, les connexions.

² Friedrich Schlegel : *Geschichte der europäischen Literatur* (Vorlesung in Paris und Köln, 1803-1804). Dans : F. Sch. : *Kritische Ausgabe seiner Werke*. 11. II : *Schriften aus dem Nachlass / Wissenschaft der europäischen Literatur*. Éd. par Ernst Behler. München : Ferdinand Schöningh 1958.

³ Il théorise cette notion dans son journal intime en janvier 1827 et la développe au fil de sa correspondance dans les années suivantes : voir Johann Wolfgang Goethe : *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 22 : *Ästhetische Schriften 1824-1832*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1999, p. 434 (Bibliothek deutscher Klassiker), mais aussi dans ses *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Trad. par Jean Chuzeville. Éd. par Claude Roëls. Paris : Gallimard 1990, p. 356.

⁴ *Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française*. 17 vol.. Bruxelles : De Boeck Université 1992-2000.

⁵ *La Littérature européenne*. Paris : Belin 1996.

⁶ *Précis de littérature européenne*. Paris : PUF 1998.

⁷ *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*. Louvain, De Boeck, 2007.

Existe-t-il une culture européenne ou bien des cultures très diverses coexistent-elles sur notre continent ? [...] Si l'on passe de la question : existe-t-il une culture européenne à : existe-t-il une littérature européenne, la question linguistique vient encore renforcer ce sentiment des différences.⁸

Le postulat – récurrent – d'une unicité de la culture européenne par opposition à une irréductible et problématique pluralité de la littérature européenne – des littératures européennes ? – ne saurait s'expliquer par le seul biais du chercheur affairé à son objet, qui, progressivement, en découvre et / ou crée la complexité pour l'opposer à la simplicité supposée d'autres objets qu'il contemple de plus loin. Sans débattre de l'unicité d'autres arts européens, l'on constate que cette interrogation récurrente, bien que variable dans ses formes d'expression, manifeste une difficulté de pensée elle aussi récurrente. En exprimant une tension entre pluralité et unicité de la littérature européenne, Béatrice Didier se fait l'écho de la question de Jean-Louis Backès : « [...] suffit-il de juxtaposer les histoires des littératures européennes pour obtenir l'histoire de la littérature européenne ? »⁹

Si Annick Benoit-Dusauroy et Guy Fontaine pluralisent prudemment l'objet de leur(s) histoire(s) littéraire(s) (« lettres européennes ») et en assument le caractère construit, reconfigurable à l'envi, Jean-Louis Backès et Béatrice Didier postulent quant à eux l'existence d'une littérature européenne ; la seconde est consciente de s'inscrire en porte-à-faux avec une structure mentale française, voire européenne, identifiée par l'un des pères du comparatisme français, René Étiemble, sous l'égide duquel elle place sa réflexion :

Il faut bien en convenir : nous ne sommes pas habitués à penser une littérature européenne ; ce concept absent de la formation scolaire et universitaire, ne semble guère appartenir à nos schémas mentaux.¹⁰

Si littérature européenne il y a, elle semble ne pouvoir être appréhendée que sur le mode de l'hypothèse, du postulat suspendu : le questionnement inaugural trouve une réponse contournée et ce questionnement s'étend, de la littérature européenne à la possibilité d'un discours – théorique, historique – sur la littérature européenne. Ainsi le titre de la préface de Béatrice Didier à son *Précis de littérature européenne* est-il une question : « Étudier la littérature européenne ? » ; de même que, dans ce même ouvrage, la contribution d'Yves Chevrel : « Peut-on écrire une histoire de la littérature européenne ? »¹¹ Cette question inaugurale en suscite bien d'autres :

Existe-t-il une littérature européenne ? Ou doit-on maintenir le pluriel : des littératures européennes ? Ou encore : peut-on définir un moment, relativement proche de nous, peut-être, où il conviendrait de passer du pluriel au singulier, et un autre, plus éloigné, où le singulier – lié aux écrits rédigés en latin dans une bonne partie du territoire européen – céderait la place au pluriel ? Ou faut-il même déplacer le problème et s'interroger sur la possible unité des littératures de langues européennes, en incluant, par conséquent, celles émanant d'au-delà de l'espace géographique européen ?¹²

Si cette tension entre pluralité et unicité est vouée à n'être jamais résolue ou à ne l'être que par une prise de parti perpétuellement renégociée, nous en saisissons l'intérêt et la difficulté pour le champ d'études dans lequel nous situons nos recherches : la littérature générale et comparée. La position épistémologique de notre discipline repose sur l'acte de comparaison, qui consiste à mettre en relation deux réalités différentes – deux textes ; deux œuvres ; deux littératures ; une littérature et un art – sur la base, certes, de similitudes – thématiques, formelles, poétiques... – mais pour mieux en

8 « Étudier la littérature européenne ? » Dans : op. cit., pp. 1-9, p. 1.

9 Op. cit., p. 13.

10 René Étiemble, cité par Didier : op. cit., p. 1.

11 Dans : Didier (Éd.) : *Précis de littérature européenne*, pp. 19-36, p. 19.

12 Ibid., p. 19.

identifier et en exploiter les écarts. Comment faire de la littérature européenne une polarité de la comparaison, si son unicité se dissout dans une multiplicité dont la circonscription reste elle-même asymptotique ? Inversement, s'il y a, en fait de littérature européenne, des littératures européennes, à quelle échelle de cette pluralité conviendrait-il de placer le curseur ? Quelles catégories, nécessairement mouvantes et temporaires, dessiner pour rendre possible(s) la ou les comparaison(s) ? Les frontières extérieures et intérieures de l'objet d'étude fluctuent, délimitées bien plus qu'identifiées par le regard du chercheur. Cela revient à répercuter sur la discipline l'insoluble question des frontières. De fait, le congrès de l'AILC-ICLA (International Comparative Literature Association) en 2010 portait sur les « Frontières de la littérature comparée »¹³, question sur laquelle Anne Tomiche ouvrait sa communication : « Je voudrais poser la question des « frontières », des « limites » et des « confins » »¹⁴. Il s'agissait alors d'interroger les confins du comparatisme, interrogation d'ordre épistémologique à laquelle invitaient les objets complexes de ce même comparatisme.

Les ouvrages précédemment cités ont été dirigés par des universitaires français ou belges : leur perspective sur la ou les littérature(s) européenne(s) est infléchie par leur positionnement géographique et culturel, celui de l'Europe occidentale, construit comme un centre par des siècles de représentations, endogènes et exogènes¹⁵. Nous souhaiterions pour notre part poser la question de l'historiographie de la littérature européenne depuis les confins du Nord de l'Europe. Pense-t-on le patrimoine européen de la même façon depuis les marges de l'Europe, qu'il s'agisse de l'envisager à travers le regard d'historiens issus de ces marges ou de considérer le regard que posent sur la littérature européenne des historiens d'Europe occidentale qui auraient choisi de décentrer, voire de marginaliser littéralement leur perspective ? Dans l'hypothèse d'un regard non plus centripète – dirigé des marges vers le centre – mais centrifuge, lorsque l'on considère une littérature issue des marges de l'Europe, fait-on l'expérience des confins de l'euroanéité littéraire, voire, selon une logique graduelle, d'une extra-euroanéité ? Ou identifie-t-on au contraire une euroanéité paradigmatique, multipolaire et dotée de frontières constamment mouvantes – extrême et exemplaire dans toute sa complexité ?

La présente réflexion, marquée par un mimétisme dont le caractère heuristique nous apparaît *a posteriori*, est elle-même caractérisée par cette oscillation entre décentrement et focalisation, qu'orchestrent trois moments : décentrement de l'Europe occidentale littéraire à ses marges nordiques, scandinaves, danoises (I) ; décentrement d'une historiographie comparatiste contemporaine, issue des premières décennies du XXI^e siècle, à son ancêtre du XIX^e siècle (II), dont elle a diversement assumé l'héritage et à laquelle nous empruntons ses outils et ses schémas pour penser une littérature européenne complexe (III). Nous gageons que ce double décentrement est une voie d'accès à une focalisation élargie sur la littérature européenne.

I – La voie du Nord, cas d'école d'une littérature européenne à géométrie(s) variable(s)

Choisir les littératures scandinaves pour réfléchir à la possibilité d'une histoire – ou d'histoires – de la littérature européenne ?... Les deux autrices du présent article font le choix logique d'appuyer leur réflexion sur les corpus littéraires qui leur sont les plus familiers. Mais étudier une Europe littéraire

¹³ Sung-Won Cho (Éd.) : *Expanding the Frontiers of Comparative Literature. A Return to the Transnational Tradition*. South Korea : Chung-Ang University Press 2013.

¹⁴ Anne Tomiche : « Frontières du comparatisme ». Dans : *Between I*, 1 (2011), p. 1-18, p. 1 ; <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/143/119> (date de consultation : 30 mars 2025).

¹⁵ Sur la construction de l'Europe culturelle par polarité, entre centre(s) et périphérie(s), ainsi que sur le rôle de la francophilie dans ce processus, voir Marc Fumaroli : *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Éditions de Fallois 2001 et Pascale Casanova : *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil 2008 (¹1999).

par la lorgnette de la Scandinavie revient aussi à interroger une tradition tacite des études comparatistes françaises, celle d'envisager les littératures européennes par des triplettes de langues et de littératures nationales ancrées dans une Europe occidentale dont la France est souvent un pivot central : France / Angleterre / Espagne ou Allemagne ou Italie, nations aux frontières desquelles gravitent les littératures baltes, slaves, scandinaves¹⁶, pas toujours bien intégrées à un territoire littéraire européen. Nous gageons que les littératures scandinaves permettent de penser un *European Global*, et ce en raison de leur paradoxale centralité : aux confins de l'Europe littéraire, elles se situent aussi, et en particulier depuis le XXe siècle, au carrefour des traditions littéraires occidentales et extra-occidentales. Resserrons la focale sur l'emblématique centre de ces marges, le Danemark. Territoire à géométrie(s) variable(s) par son histoire coloniale, il semble particulièrement représentatif d'une Europe dont les frontières furent redessinées au gré des aléas de ses entreprises impérialistes. Son domaine fut objectivement mouvant à travers l'histoire, que ce soit dans l'imaginaire occidental ou dans la réalité géopolitique européenne. Si l'on postule une communauté de destins entre un territoire et sa littérature, interroger les canons et les frontières de la littérature danoise, dont on suppose la grande variabilité au fil des siècles, pourrait receler des outils et des grilles de lecture reconductibles à l'examen de l'Europe littéraire. Enfin, le Danemark représente aussi l'intérêt d'avoir attiré l'intérêt et nourri depuis le XIXe siècle les réflexions des penseurs d'une littérature européenne, voire globale, mettant ainsi à notre disposition un riche matériau critique et théorique dont tirer des enseignements, sinon prescriptifs, du moins descriptifs.

Examinons notre premier postulat : la superposition des frontières territoriales et littéraires du Danemark. Nous ne prétendons pas relater ici l'histoire séculaire de ce pays européen et de ses colonies¹⁷. Qu'il nous suffise de dire que la réalité territoriale de ce royaume scandinave connaît une évolution à géométrie variable, qui l'extra-européanise régulièrement au fil des siècles. Si la péninsule continentale du Jutland et les 443 îles réparties entre la mer du Nord et la mer Baltique sont une constante du Danemark à partir du Xe siècle et du travail d'unification réalisé par Harald à la Dent Bleue, le royaume de Danemark unit, sous l'égide de l'Union de Kalmar (1397), les royaumes de Norvège et de Suède à son propre territoire. Jusqu'en 1523, date à laquelle Gustav Vasa, devenu roi de Suède, soustrait son pays à cette union, le Danemark a donc dans son escarcelle non seulement le Groenland, l'Islande et les Îles Féroé¹⁸ qui relevaient de la couronne de Norvège depuis l'entreprise impérialiste de christianisation forcée d'Olaf Tryggvason (Xe siècle), mais aussi les communautés sâmes établies au nord des actuelles Norvège, Suède et Finlande. L'union personnelle

¹⁶ Dans la troisième partie de leur ouvrage *Littérature comparée*, « Une approche comparatiste des histoires littéraires », Didier Souiller, Wladimir Troubetzkoy et leurs collaborateurs esquissent une progression du proche au lointain : « La matière de France » (pp. 345-398), « Le domaine anglo-saxon » (pp. 399-445), « Le monde hispanique » (pp. 447-488), « L'Italie » (pp. 489-513), « L'aire germanique » (pp. 515-562), « L'apport de la Russie » (pp. 563-576) et « Auteurs scandinaves » (pp. 577-582). Les littératures scandinaves, qui font l'objet du traitement le plus succinct, figurent un ailleurs superlatif des littératures européennes, moins familières que les modèles romanesques nord-américains (« L'apport du roman nord-américain », pp. 438-445) et sud-américains (« La génération de 98 et le XXe siècle : l'apport sud-américain », pp. 462-488), traités antérieurement dans cette partie de l'ouvrage. Voir Didier Souiller/Wladimir Troubetzkoy (Éd.) : *Littérature comparée*. Paris : PUF 1997 (Premier Cycle).

¹⁷ Pour s'en tenir à une bibliographie strictement française, les ouvrages suivants permettent de retracer une histoire en contexte du Danemark au cours des deux derniers millénaires : Lucie Malbos : *Les peuples du Nord. De Fróði à Harald l'Impitoyable (Ier-XIe siècle)*. Paris : Belin 2014 (Mondes anciens); Jean-François Battail/Régis Boyer/Vincent Fournier : *Les Sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France 1992 ; Éric Schnackebourg/Jean-Marie Maillefer : *La Scandinavie à l'époque moderne (fin XVe-début XIXe siècle)*. Paris : Belin 2010 (Sup Histoire); Maurice Carrez/Jean-Marc Olivier : *Histoire des pays nordiques (XIXe-XXIe siècle)*. Paris : Armand Colin 2023 (Collection « U »).

¹⁸ Ajoutons-y l'archipel des Orcades, sous domination norvégienne, puis danoise, avant d'être intégré au royaume d'Écosse en 1472.

Danemark-Norvège, existante jusqu'aux premières décennies du XIXe siècle, va certes de pair avec une restriction territoriale du Danemark au nord-ouest de l'Europe, néanmoins les XVIIe et XVIIIe siècles le voient repousser ses frontières à travers l'établissement de divers comptoirs coloniaux, dans le sud de l'Inde, dans les actuelles Îles Vierges des États-Unis (Antilles) ou encore sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest. Le traité de Kiel (1814) réduit les possessions du Danemark à ses îles et archipels de l'Atlantique Nord. Parmi elles, seule l'Islande conclut un cheminement séculaire d'autonomisation par l'accession à son indépendance (1944)¹⁹, mais la Seconde Guerre mondiale a placé le Groenland et les Îles Féroé²⁰ face à leur destin, isolées qu'elles étaient d'un Danemark sous occupation nazie : au tournant des années 1950, le premier comme les secondes accèdent à une autonomie large, qu'ils renégocient régulièrement, en tant que pays constitutifs du Danemark, en charge de leur politique intérieure.

Cette histoire millénaire esquissée à grands traits place le Danemark au cœur de ce que *Wikipédia* – en cela plus représentatif d'un usage français commun que d'un discours prescriptif en histoire littéraire – appelle la « littérature nordique » :

La littérature nordique est la littérature caractéristique des pays nordiques (Danemark, Norvège, Suède, Finlande et Islande). Quand on mentionne uniquement Danemark, Norvège et Suède (voire Islande qui partage une culture commune avec ces trois pays), on parle de littérature scandinave.²¹

De manière révélatrice, la page *Wikipédia* concernée déploie 5 onglets successifs, chacun accompagné d'un lien hypertexte vers une page Wikipédia plus détaillée – littérature danoise, littérature norvégienne, littérature suédoise, littérature finlandaise (cette dernière se voyant affecter un statut particulier faute d'être de culture scandinave), littérature islandaise – selon une logique centrifuge, d'un point de vue géographique comme linguistique. Regardons de plus près la section « Littératures en d'autres langues » : les littératures sâme et féroïenne y figurent par leurs liens hypertextes. Quant à la littérature groenlandaise, où se cache-t-elle ? Dans la section « Annexes », aux côtés des prix littéraires nordiques et de pages plus spécifiques consacrées au Nordic noir ou à la littérature norroise (= scandinave médiévale). De manière étonnante, cette page Wikipédia française n'a pas son équivalent en danois, et la seule langue scandinave dans laquelle elle existe est le norvégien *bokmål*. Dans cette langue, la page « Skandinavisk litteratur »²², associée à une page « Nordisk litteratur »²³, est beaucoup plus succincte, dépourvue de mises à jour récentes, et elle associe, dans une acception plus large du concept de littératures scandinaves, les littératures islandaise et féroïenne²⁴. Nul mot,

¹⁹ Sur l'histoire de l'Islande, voir Michel Sallé/Æsa Sigurjónsdóttir : *Histoire de l'Islande des origines à nos jours*. Paris : Tallandier 2018 ; Gunnar Karlsson : *The History of Iceland*. Minneapolis : University of Minnesota Press 2003 (¹2000) ; Egill Bjarnason : *Histoire de l'Islande, ce petit pays qui fascine le monde*. Trad. par Séverine Weiss. Paris : Éditions Autrement 2021.

²⁰ Sur l'histoire du Groenland, voir Jacqueline Thévenet : *Le Groenland : Kalaallit Nunaat*. Paris : Éditions Karthala 2009 et Valérie Masson-Delmotte/Emilie Gauthier/David Gremillet/Jean-Michel Huctin/Didier Swingedouw (Éd.) : *Le Groenland. Climat, écosystèmes et société*. Paris : CNRS Éditions 2016. Quant à l'histoire des Îles Féroé, qui ne fait *a priori* pas l'objet de références en langue française, voir les travaux de Hans Jacob Debes : *Færingernes land : historien om den færøske nutids oprindelse*. København : Multivers, 2001.

²¹ « Littérature nordique ». Dans : *Wikipédia FR* ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_nordique (date de dernière modification : 28 juillet 2024 ; date de consultation : 9 mars 2025).

²² « Skandinavisk litteratur ». Dans : *Wikipedia NO* ; https://no.wikipedia.org/wiki/Skandinavisk_litteratur (date de dernière modification : 20 septembre 2019 ; date de consultation : 9 mars 2025).

²³ « Nordisk litteratur ». Dans : *Wikipedia NO* ; https://no.wikipedia.org/wiki/Nordisk_litteratur (date de dernière modification : 3 juin 2018 ; date de consultation : 9 mars 2025).

²⁴ « I en utvidet forstand kan begrepet skandinavisk litteratur også omfatte islandsk og færøysk litteratur, selv om disse språkene ikke er innbyrdes forståelige med moderne skandinaviske språk. Ofte vil en da benytte begrepet nordisk litteratur. » (« Skandinavisk litteratur », op. cit.). Nous traduisons : « Dans une acception plus large, la notion de

en revanche, des littératures finlandaise – pour un lectorat scandinave, la différence culturelle qui caractérise cette dernière est bien plus évidente que pour un lectorat français ! –, sâme et groenlandaise. Autrement dit, le *Wikipédia* scandinave témoigne de la perception mouvante de la ou des littérature(s) scandinave(s), dont les marges territoriales ainsi que les catégories constitutives sont effacées, déplacées, négociées au cas par cas.

Resserrons la focale : on le constate de manière empirique, ce qui est vrai de l'ensemble désigné sous le terme de « littératures scandinaves » l'est tout autant de la littérature danoise et de ses marges ou territoires annexes, les littératures féroïenne et groenlandaise. Les librairies de Copenhague témoignent concrètement de cette difficulté intellectuelle autant que politique que pose la transposition d'une dynamique impérialiste d'un territoire à sa littérature – à ses littératures. Les œuvres féroïennes et groenlandaises sont inclassables, voire inclassées dans les rayonnages : elles ne figurent ni parmi les œuvres danoises, ni parmi les œuvres étrangères, contrairement à leurs voisines islandaises. Faut-il l'expliquer par la rareté et le caractère onéreux de toute œuvre littéraire importée, y compris de ces outremers danois ? Sans doute est-ce là davantage la marque d'une indécision que d'une contrainte ou d'une pénurie²⁵. En effet, cette indécision peut aussi se muer en choix assumé et, de cela, la littérature groenlandaise constitue l'exemple le plus emblématique – du fait de son plus grand degré d'éloignement géographique et culturel ou, peut-être, d'une mauvaise conscience coloniale danoise ? Hormis les livres de Niviaq Korneliusen, dont le *Grand Prix de littérature du Conseil nordique* obtenu en 2021 lui vaut de figurer en tête de gondole, c'est aux rayons « Récits et guides de voyage / Beaux livres » (accent mis sur les espaces nord-atlantique et arctique) d'Arnold Busck²⁶ et « Histoire / Ethnographie / Livres anciens » de Vangsgaards Antikvariat²⁷ que l'on trouve en 2025 la littérature groenlandaise, parcimonieusement représentée. Soustraite à deux principes de classification – par pays et par genres littéraires – elle est déterritorialisée et, à l'exception de son autrice internationalement reconnue, placée dans les marges du champ littéraire.

Deux remarques s'imposent. La première, c'est que l'approche la plus globalisante de la littérature danoise, sinon scandinave, semble venir d'un lectorat exogène à cet espace : les marges de cette littérature sont représentées, à défaut d'être interrogées et *a fortiori* traitées et théorisées comme telles, du moins dans les deux dernières décennies. Corollaire : ces marges échapperaient à une entreprise de classification et d'historiographie endogène et monopolaire. La seconde remarque, c'est que ces marges n'ont pas toutes le même statut : d'un point de vue danois ou, plus largement, scandinave, la place des littératures islandaise et féroïenne dans un champ littéraire scandinave élargi ne fait aucun doute, tandis que les littératures groenlandaise et sâme en sont exclues. Pour ce qui est de cette dernière, son exclusion pourrait s'expliquer par le laps de temps assez bref pendant lequel elle s'est trouvée englobée dans un champ littéraire danois²⁸, ainsi que par son caractère transna-

littérature scandinave peut également inclure les littératures islandaise et féroïenne, bien qu'il n'existe pas d'intercompréhension entre ces langues et les langues scandinaves modernes. On utilisera souvent le terme de littérature nordique. »

25 Nordaltantens Brygge, la Maison de l'Atlantique Nord, site copenhagois qui embrasse la diversité des cultures des territoires danois anciens et actuels, expose un fonds quantitativement respectable d'œuvres groenlandaises, féroïennes et islandaises dans des rayonnages qui les inscrivent dans leurs territoires respectifs, certes sans prétendre à un aperçu panoramique et diachronique de ces littératures. Sans doute le statut particulier de ce lieu, à la fois centre culturel et entité diplomatique (l'Ambassade d'Islande au Danemark y est hébergée), contribue-t-il à décentrer son approche des marges de la littérature danoise.

26 Grande librairie du centre-ville de Copenhague, fondée à la fin du XIXe siècle, et qui fut un véritable empire danois du livre.

27 Librairie généraliste au vaste fonds de livres de seconde main et d'éditions précieuses, très renommée au Danemark.

28 Analyse valable pour les Indes, les Antilles ou l'Afrique où la présence danoise fut effective au XVIIIe siècle : là non plus, aucune captation danoise d'éventuelles traditions littéraires locales. Dans le cas de ces possessions coloniales outre-mer, cela s'explique probablement par deux raisons : d'une part, la nature essentiellement économique et

tional²⁹... Il serait intéressant de s'interroger sur la place que font aux littératures sâmes³⁰ les littératures suédoise, norvégienne, finlandaise et russe : est-elle analogue à la situation de la littérature groenlandaise dans la littérature danoise ? Pour la littérature groenlandaise, cette exclusion des champs littéraires danois et scandinave suscite davantage l'interrogation, d'autant que s'ajoutent à l'équation deux autres paramètres : d'une part, l'invisibilisation de la littérature groenlandaise dans le domaine des littératures étrangères et, d'autre part, la mise en question de sa littérarité.

II – D'un corpus littéraire mouvant à un métadiscours mouvant

L'on retient de ce qui précède que les frontières de la littérature danoise – des littératures danoises – sont mouvantes sur les plans diachronique et synchronique, et qu'elles sont donc révélatrices de l'histoire coloniale (en cela d'une européanité exemplaire !) du Danemark. À travers la perspective française qui est ici la nôtre, le territoire géographique et littéraire danois est à la fois marge et centre : marge d'une littérature européenne certes plurielle, mais centrée sur l'Europe occidentale ; centre d'un empire dont les canons esthétiques, codes de littérarité et dynamiques de hiérarchisation, d'inclusion et d'exclusion pèsent diversement au fil des siècles sur les littératures de ses possessions coloniales. C'est cette seconde dimension du Danemark littéraire que l'on voudrait désormais envisager, en adjoignant à l'étude de la littérature danoise et de ses frontières celle des discours critiques et théoriques qui contribuent, sinon à tracer ces frontières, du moins à en prendre acte et à les perpétuer dans l'imaginaire des lecteurs. L'on suivra pour ce faire un mouvement à rebours, du début du XXI^e siècle aux premières décennies du XIX^e siècle, en gageant que les lacunes, contradictions et apories des histoires littéraires contemporaines sont éclairées par les partis pris, variables et ambivalents, de leurs ancêtres.

Quel(s) canon(s) danois ? La sélectivité aléatoire des histoires littéraires contemporaines

L'*Histoire des littératures scandinaves* de Régis Boyer, publiée à la fin du XX^e siècle, revendique de « n'[avoir] d'équivalent ni en Scandinavie ni en France » en raison de son « optique < comparatiste > »³¹. Son terrain d'investigation est circonscrit au Danemark, à la Norvège, à la Suède

commerciale de la relation entre le Danemark et ses colonies, dépourvue d'intérêts idéologiques ; d'autre part, le hiatus à la fois culturel et géographique entre ces deux pôles de la relation, ce qui exclut tout questionnement sur l'appartenance de ces comptoirs danois à un espace culturel scandinave.

29 Deux entreprises éditoriales ont adopté une approche plurilingue et interdisciplinaire pour porter à la connaissance du lectorat européen la littérature sâme : la collection « *Kleine saamische Schriften* » (« Petits écrits sâmes »), fondée en 2008 par Michael Rießler et Elisabeth Scheller à la Humboldt-Universität de Berlin et à laquelle on doit deux volumes consacrés à la production littéraire des Sâmes de la péninsule de Kola et de Carélie ; puis la collection « *Samica* », qui prend sa suite en 2014, sous l'égide de l'Albert Ludwigs Universität de Fribourg-en-Brisgau et par l'entremise de Michael Rießler, de Joshua Wilbur (Albert Ludwigs Universität) et de Thomas Mohnike (Université de Strasbourg). De la série de 5 volumes inaugurée par Nils-Aslak Valkeapää, seul auteur sâme couronné par le *Grand Prix de littérature du Conseil nordique* (1991), on retient ce parcours diachronique de la littérature sâme, en sâmi, suédois, russe, norvégien, finnois et anglais : Johanna Domokos/Christine Schlosser/Michael Rießler (Éd.) : *Worte verschwinden / fliegen / zum blauen Licht: Samische Lyrik von Joik bis Rap*. Trad. par Christine Schlosser. Fribourg-en-Brisgau : Skandinavisches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2019 (Samica. 4).

30 On signale à cet effet la thèse de doctorat en cours de Syrielle Deplanque (cotutelle internationale entre Sorbonne Université et l'Université du Québec à Montréal), sous la codirection de Sylvain Briens et de Daniel Chartier, et dont le titre provisoire est : « Relations, implications et enjeux entre les maisons d'édition et les textes littéraires inuits, innus et sâmes ».

31 Voir la quatrième de couverture de Régis Boyer : *Histoire des littératures scandinaves*. Paris : Fayard 1996.

et à l'Islande³², ensemble dont Régis Boyer plaide l'« indéniable unité culturelle et artistique, sans doute due à leur commune origine et à une histoire remarquablement uniforme »³³. Ce faisant, il met néanmoins en lumière la variabilité du traitement réservé aux littératures des possessions coloniales, passées et actuelles, du Danemark. Parmi ces dernières, les plus anciennes, culturellement comme géographiquement lointaines et / ou éphémères n'entrent guère en ligne de compte dans le propos de Régis Boyer. Trois cas de figure semblent se démarquer : Islande, Îles Féroé, Groenland. Leur statut dans l'ouvrage varie de la présence pleine et entière (Islande) à l'absence radicale (Groenland), en passant par une présence allusive, étroitement corrélée à l'histoire littéraire danoise (Îles Féroé). Si le traitement spécifique de la littérature islandaise s'explique par le statut de l'Islande, pays indépendant depuis la Seconde Guerre mondiale, il est permis de s'étonner du traitement différencié des littératures féroïenne et groenlandaise. En effet, elles sont respectivement issues de territoires ayant le même statut de pays constitutif du Royaume de Danemark et qui l'ont certes acquis avec trente ans d'écart l'un par rapport à l'autre : les Îles Féroé ont acquis leur statut d'autonomie interne par rapport au Danemark en 1948, et le Groenland en 1979. Cela situe pourtant ces deux pays sur un même plan institutionnel l'un avec l'autre, ainsi qu'avec le Danemark, troisième pays constitutif du Royaume³⁴. L'hypothèse d'une équation entre degré d'autonomie (voire d'indépendance) politique et degré d'autonomie (voire d'indépendance) littéraire n'est donc que partiellement opératoire. Considérons chacun des trois cas susmentionnés pour identifier d'autres logiques d'inclusion ou d'exclusion de leurs littératures respectives dans le canon danois.

Sous la plume de Régis Boyer, la littérature islandaise est traitée comme une littérature indépendante, à part entière, aux côtés des littératures danoise, suédoise et norvégienne, et constitue avec elles un ensemble scandinave. Ainsi le chapitre 4 de *l'Histoire des littératures scandinaves* déploie-t-il une approche comparée de la littérature romantique (1800-1870) dans les quatre territoires³⁵, tout comme le chapitre 5 y développe les manifestations contrastées du *Genombrott*³⁶. En cela, Boyer ne fait qu'entériner l'existence d'une littérature nationale constituée, qui fait l'objet de travaux d'historiens aussi bien islandais qu'étrangers à l'Islande, allemands, anglais, danois, notamment : ces travaux, qui couvrent soit partiellement, soit totalement³⁷ la périodisation de la littérature islandaise.

³² Les frontières de ce terrain d'investigation sont les mêmes dans l'ouvrage que Boyer fait paraître 20 ans après celui-ci : Régis Boyer : *Les Littératures scandinaves*. Paris : Riveneuve Éditions 2016.

³³ Régis Boyer : *Histoire des littératures scandinaves*, p. 8.

³⁴ Cette égalité est toute relative : au *Folketing*, le parlement danois, l'écrasante majorité des députés représente le Danemark métropolitain, contre deux représentants des Îles Féroé et deux représentants du Groenland.

³⁵ Boyer : *Histoire des littératures scandinaves*, pp. 102-135.

³⁶ PP. 136-196. *Genombrott* ou *Gjennembrud*, en danois, pour reprendre le concept par lequel le critique Georg Brandes théorise la percée moderne des littératures scandinaves dans le dernier quart du XIXe siècle.

³⁷ Les deux références en la matière, en langue islandaise, sont, d'une part, une somme encyclopédique – Vésteinn Ólason (Éd.) : *Íslensk bókmenntasaga I-II*. Reykjavík : Mál og menning 1992–1993 et Halldór Guðmundsson (Éd.), *Íslensk bókmenntasaga III-V*. Reykjavík : Mál og menning 1996–2006, et, d'autre part, son précurseur : Stefán Einarsson : *Íslensk Bókmenntasaga 874–1960*. Reykjavík : Snæbjörn Jónsson 1961. Ce dernier donne rapidement lieu à une traduction vers l'anglais : Stefán Einarsson : *A History of Icelandic Literature*. Baltimore : The Johns Hopkins Press for the American-Scandinavian Foundation 1969 ; demeurée une référence, cette édition de langue anglaise fait l'objet d'une réédition en 2019. En Islande paraît en 2022 une nouvelle « Histoire de la littérature islandaise » : Aðalheiður Guðmundsdóttir/Ármann Jakobsson/Ásta Kristín Benediktsdóttir/Jón Yngvi Jóhannsson/Margrét Eggertsdóttir/Sveinn Yngvi Egilsson : *Íslenskar bókmenntir: Saga og samhengi I-II*. Reykjavík : íslenska bókmenntafélag 2022. Au lancement de l'ouvrage est associé un hommage à l'héritage de Stefán Einarsson : « Ný íslensk bókmenntasaga og arfleifð Stefáns Einarssonar ».

Dans :

Háskóli

Íslands ;

https://hi.is/vidburdir/ny_islensk_bokmenntasaga_og_arfleifd_stefans_einarssonar (date de création : 23 avril 2022 ; date de consultation : 3 avril 2025). De Stefán Einarsson, il est donc permis de dire qu'il a contribué à institutionnaliser la littérature de son pays auprès des Islandais comme auprès d'un public international.

daïse, du Xe siècle jusqu'à nos jours, sont dûment répertoriés par les deux ouvrages de référence accessibles au lectorat de langue anglaise, respectivement signés par Stefán Einarsson³⁸ et Daisy Neijmann³⁹. On y verra le résultat d'un siècle de ressaisie par les Islandais de leur propre trésor littéraire, ressaisie autant matérielle que symbolique, révélatrice de leur chemin vers l'indépendance culturelle et politique. L'histoire en est documentée par les ouvrages cités ci-dessus dans leurs chapitres consacrés au romantisme islandais, mais il est loisible d'en mentionner les artisans dont l'action fut conjointement littéraire et politique, sous la figure tutélaire de Snorri Sturluson, auteur de l'*Edda* et de la *Heimskringla* (XIIIe siècle)⁴⁰ : le bibliothécaire et érudit Árni Magnússon⁴¹, dont les manuscrits de sagas islandaises collectés au profit du Danemark au XVIII^e siècle sont revendiqués par l'Islande au moment de son indépendance au XXe siècle ; Jónas Hallgrímsson, figure de proue des étudiants et poètes nationalistes romantiques exilés à Copenhague au XIXe siècle, qui fut l'un des fondateurs de la revue *Fjölnir*, outil de défense et d'illustration de la langue et de la littérature islandaises ; son proche ami Bjarni Vigfússon Thorarensen, poète et fervent défenseur du rétablissement de l'Alþingi – le parlement national islandais – aux côtés de Jón Sigurðsson, président multi-mandaté de cet Alþingi, mais aussi de la Société de littérature islandaise (*Hið íslenska bókmenntafélag*) de Copenhague dans les années 1850.

Si la littérature islandaise acquiert un statut de littérature nationale parce que l'Islande est elle-même une nation indépendante, pour les littératures issues des pays constitutifs du Royaume du Danemark, la situation est plus complexe. La littérature féroïenne n'apparaît pas dans les titres de la table des matières de *l'Histoire des littératures scandinaves* de Boyer, mais ponctuellement, à son extrême fin :

J'aimerais refermer ce modeste essai par un bref développement sur l'un des grands méconnus des lettres scandinaves, un homme dont on ne comprend simplement pas qu'il n'ait pas obtenu le prix Nobel, le Féroïen William Heinesen (1900-1992) : le féroïen, on le sait, est une langue en soi, mais les Féroë ont été colonisées par le Danemark, qui leur a imposé sa langue, et Heinesen a rédigé toute son œuvre en danois.⁴²

La littérature féroïenne est mentionnée sans faire l'objet d'une étude : le nom de son représentant le plus connu, Jørgen-Frantz Jacobsen⁴³, est absent de l'ouvrage. Faut-il y voir le reflet du statut objectivement marginal de la littérature féroïenne, à une époque où les travaux de collecte et de théo-

³⁸ *Íslensk Bókmenntasaga 874–1960*, p. 355-362. À cette bibliographie de travaux d'histoire littéraire s'ajoute une bibliographie des œuvres islandaises majeures.

³⁹ Daisy Neijmann (Éd.) : *A History of Icelandic Literature*. Lincoln/London: University of Nebraska Press/The American-Scandinavian Foundation 2006, p. 643-698. La bibliographie, générale, puis détaillée chapitre par chapitre, mêle références théoriques et littéraires pour offrir à un lectorat non-islandophone le panorama le plus complet possible sur la littérature islandaise.

⁴⁰ À son sujet, voir Régis Boyer : *Snorri Sturluson : Le plus grand écrivain islandais du Moyen Âge*. Nonant : OREP Éditions 2012. Avec Sæmundr Sigfússon, auteur d'une autre *Edda*, Snorri Sturluson est le visage connu d'une littérature islandaise médiévale de tradition écrite aussi riche qu'essentiellement anonyme.

⁴¹ Il inspire d'ailleurs à Halldór Kiljan Laxness un roman en trois volets, parus au moment de l'indépendance islandaise, entre 1943 et 1946 : *La Cloche d'Islande* (titre original : *Íslandsklukkan*).

⁴² Régis Boyer : *Histoire des littératures scandinaves*, p. 474. Boyer parle de « Féroë » au lieu d'« îles Féroé » (entité géographique) ou d'« Îles Féroé » (entité administrative), parce qu'il retient l'étymologie du toponyme, *Føroyar* (littéralement, « îles aux moutons »).

⁴³ Voir Jørgen-Frantz Jacobsen : *Barbara*. Trad. par Karen et André Martinet. Arles : Actes Sud 1991. Version et édition originale : Jørgen-Frantz Jacobsen : *Barbara*. København : Gyldendal 1960.

risation⁴⁴ du philologue local Venceslaus Ulricus Hammershaimb sont oubliés faute d'avoir franchi les frontières éditoriales du Danemark ? Cette hypothèse semble être corroborée par une réalité chronologique : à l'époque où Boyer publie son *Histoire des littératures scandinaves*, si Jógvan Isaksen s'est déjà affairé à offrir un aperçu – en danois – de l'histoire littéraire de son archipel⁴⁵, Malan Marnersdóttir n'a pas encore commencé à éditer sa monumentale *Føroysk bókmentasøga* (« Histoire de la littérature féroïenne »⁴⁶), qu'elle abrège et traduit elle-même vers le français, sur l'invitation de Daniel Chartier (Université du Québec à Montréal) au début des années 2020⁴⁷. En cela, Boyer n'est pas le seul à faire l'impasse : de l'autre côté de l'Atlantique, la série « Histories of Scandinavian Literature » que développe University of Nebraska Press entre 1993 et 2007, et dans laquelle s'inscrit l'*History of Icelandic Literature* dirigée par Daisy Neijmann, ne consacre aucun volume à la littérature féroïenne⁴⁸.

La littérature groenlandaise, elle, est *a priori* inexistante dans les travaux de Régis Boyer. À la fin du XXe siècle, il avait potentiellement accès aux traductions danoises des romans de Mathias Storch⁴⁹ et d'Augo Lynge⁵⁰, ou encore de Hans Anthon Lynge⁵¹ et de Måliåraq Vebæk⁵², ainsi qu'aux travaux consacrés à l'histoire et aux formes de la littérature groenlandaise : son *Histoire des littératures scandinaves* paraît une quinzaine d'années après les anthologies de la littérature groenlandaise signées par Christian Berthelsen, premier historien inuit de la littérature de son pays⁵³, ou Michael Fortescue⁵⁴. Boyer identifiait-il – à juste titre – une différence culturelle entre les pays de culture scandi-

⁴⁴ Voir notamment Venceslaus Ulricus Hammershaimb : *Færøsk Anthologi I. Tekst samt historisk og grammatisk Indledning*. København : S. L. Møllers Bogtrykkeri 1891 et *Færøsk Anthologi II. Ordsamling og Register*. København : S. L. Møllers Bogtrykkeri 1891. Les deux volumes font l'objet de deux rééditions, la dernière à Tórshavn en 1991.

⁴⁵ Jógvan Isaksen : *Færøsk litteratur : introduktion og punktnedslag*. København : Vindrose 1993. Il poursuit son œuvre d'historiographe littéraire dans les années 2010-2020 en faisant paraître une histoire de la littérature féroïenne en deux volumes : *Færøsk Litteraturs Historie 1298-1950 : Fra middelalderen til det 21. århundrede*. København, Marselius 2017 et *Færøsk Litteraturs Historie Ande Bind 1950 og frem*. København : Marselius 2025.

⁴⁶ Malan Marnersdóttir/Turið Sigurðardóttir : *Føroysk bókmentasøga*. 2 vol.. Tórshavn : Nám 2011 et 2020-2021. Ces deux volumes couvrent une période allant de l'époque viking à l'année 1939 ; un troisième volume sera consacré à la littérature contemporaine.

⁴⁷ Malan Marnersdóttir/Chartier, Daniel : *Une histoire de la littérature des Îles Féroé*. Montréal : Imaginaire - Nord et Fróðskaparsetur Føroya 2022 (Isberg). L'ouvrage est téléchargeable gratuitement à l'adresse suivante : <https://archipel.uqam.ca/15117/>.

⁴⁸ En revanche, la littérature finlandaise y est traitée (n°4 de la série), aux côtés des littératures danoise (n°1), norvégienne (n°2), suédoise (n°3) et islandaise (n°5) ! L'ordre de parution des volumes mériterait un commentaire à lui seul. Voir « Histories of Scandinavian Literature », University of Nebraska Press ; <https://www.nebraskapress.unl.edu/search-results-grid/?series=une98-histories-of-scandinavian-literature> (date de consultation : 3 avril 2025).

⁴⁹ *Singnagtugaq* (1914) est traduit dès 1915 vers le danois, par Knud Rasmussen : Mathias Storch : *En Grønlanders drøm*. Copenhagen/Kristiania : Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag 1915. Pour le lectorat francophone, voir Mathias Storch : *Le rêve d'un Groenlandais* (1914). Trad. par Inès Jorgensen. Québec : Presses de l'Université du Québec 2016 (Jardin de givre).

⁵⁰ *Ukiut 300-nngornerat* (1931) est traduit en 1989 vers le danois : Augo Lynge : *Trehundrede år efter*. Nuuk : Atuakkiorfik 1989. Pour le lectorat francophone, voir Augo Lynge : *Trois cents ans après. Grønlandshavn en 2021* (1931). Trad. par Inès Jorgensen. Québec : Presses de l'Université du Québec 2016 (Jardin de givre).

⁵¹ *Seqajuk* (1976) est traduit dès 1979 vers le danois, traduction rééditée en 1987 : Hans Anthon Lynge : *Seqakuj*. København : Gyldendal – Gyldendals værkserie 1987.

⁵² *Bussimi naapinneq* (1981) est traduit dès 1982 vers le danois : Måliåraq Vebæk : *Historien om Katrine: roman*. København : Høst og Søn 1982.

⁵³ Elles sont respectivement bilingue (kalaallisut / danois) et unilingue (danois) : Christian Berthelsen : *Kalaallisut sungiusaatit. Læsestykker i grønlandsk*. København : Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1981 (réimpression en 1996) ; Christian Berthelsen/Per Langgård, *Grønlandsk litteratur: En kommenteret antologi*, København : Centrum 1983.

⁵⁴ Michael Fortescue : *From the Writings of the Greenlanders: Kalaallit Atuakklaannit*. Anchorage : University of Anchorage Press 1990.

nave et le Groenland de culture inuit ? Il est vrai qu'à corpus folkloriques de tradition orale égaux, le lecteur peinera à établir des correspondances directes entre, d'une part, les chants en *ayaya* et les récits lapidaires et amoraux collectés par Hinrich Rink⁵⁵, William Thalbitzer⁵⁶ ou Knud Rasmussen⁵⁷ et, d'autre part, les *kæmpeviser* et *folkeviser* à tonalité épico-lyrique que redécouvre le XIXe siècle danois. Mais la différence de nature entre la littérature groenlandaise et les littératures scandinaves, notamment la littérature danoise, est rapidement relativisée lorsque l'on prend connaissance de la chronologie littéraire groenlandaise et de ses grands modèles esthétiques⁵⁸ : le versant écrit de cette littérature, développé depuis la fin du XVIIIe siècle, est étroitement lié à des paradigmes formels danois jusqu'aux premières décennies du XXe siècle. On évoquera Rasmus Berthelsen (seconde moitié du XIXe siècle), considéré comme le père de la littérature groenlandaise moderne, dont les hymnes religieux et patriotiques sont animés par le souffle nationaliste d'un Adam Oehlenschläger, ou Frederik Nielsen (XXe siècle), dont les poèmes romantiques sont imprégnés de la marque de Nikolai Frederik Severin Grundtvig, qu'il a traduit vers le kalaallisut.

La situation post-coloniale – s'il est permis d'employer cet adjectif qui n'a de réalité concrète que pour le cas islandais – des littératures issues des marges passées et présentes du Royaume du Danemark ne trouve pas uniquement son explication dans la diversité des statuts politiques de l'Islande, des Îles Féroé et du Groenland. Elle est aussi éclairée par un parti pris antérieur de captation ou d'invisibilisation de ces trois littératures par le canon littéraire danois ; ce parti pris a présidé aux destinées individuelles de ces trois littératures, ainsi qu'à l'entremêlement de ces destinées, qui se sont mutuellement influencées. Au cœur de cet entrelacs, la littérature islandaise, qui, des trois, jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale incontestée, fut aussi la plus exploitée par une historiographie littéraire danoise pressée par un impératif de construction identitaire aux XVIIIe et XIXe siècles. Mais son statut d'élue alla de pair avec une sélection drastique de ses formes et de ses époques. Le XIXe siècle, marqué par l'essor de la traduction en Europe et, donc, de la circulation internationale des écrits, est révélateur⁵⁹. À cette époque, nombreuses sont les traductions-réécri-

⁵⁵ Voir notamment Hinrich Rink : *Kaladlit okalluktualiit: kalâdlisut kablungtudlo. Grønlandske Folkesagn, opskrevne og meddeelte af Indfødte med dansk Oversættelse*. 4 vol.. Godthåb : Lars Møller et Ramus Berthelsen 1859-1863, et Hinrich Rink : *Eskimoiske eventyr og sagn : oversatte efter de indfødte fortælleres opskrifter og meddelelser*. København : C. A. Reitzels Boghandel, 1866.

⁵⁶ Voir notamment William Thalbitzer : *Grønlandske Sagn om Eskimoernes Fortid*. Stockholm : Populära etnologiska Skrifter 1913. Le lectorat francophone bénéficie d'une traduction de cet ouvrage : *Légendes et chants esquimaux du Groenland*. Trad. par Marie Marguerite Hollatz-Bretagne. Paris : E. Leroux 1929.

⁵⁷ Du père de la Société littéraire groenlandaise (*Det grønlandske litteratur-selskab*) en 1908, on retiendra cette somme, régulièrement rééditée depuis : *Myter og sagn fra Grønland. Myter og sagn fra Grønland*. Kjöbenhavn/Kristiania/Berlin/London : Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, 1921 -1925. Une édition abrégée en est produite par l'écrivain et voyageur Jørn Riel en 1994.

⁵⁸ Comme Inge Kleivan le rappelle, *Kalaallit Atuakkiaat*, l'histoire de la littérature groenlandaise, que Christian Berthelsen publie en 1957 et réédite régulièrement jusqu'en 1994, n'est disponible qu'en kalaallisut (voir Inge Kleivan : « A New History of Greenlandic Literature ». Dans : *Études/Inuit/Studies* 19, 1 (*Archéologie, Art, Ethnicité / Archeology, Art, Ethnicity*) (1995), pp. 127-138). Jusqu'aux travaux de Kirsten Thisted et de Karen Langgård dans les années 2010, le lectorat non versé en kalaallisut ne peut s'appuyer que sur des articles succincts : Svend Frederiksen : « Recent Literature in Greenland ». Dans : *Books Abroad* 30, 4 (1956), pp. 383-387 ; Christian Berthelsen : « Greenlandic Literature: Its Traditions, Changes, and Trends ». Dans : *Arctic Anthropology* 23, 1-2 (1986), pp. 339-345 et Christian Berthelsen : « L'Émergence d'une littérature groenlandaise ». Dans : *Destins croisés : cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*. Paris : UNESCO - Albin Michel 1992, pp. 535-544 (*Histoire – Mémoire des peuples*. 28).

⁵⁹ Voir Yves Chevreil/Lieven d'Hulst/Christine Lombez (Éd.), *Histoire des traductions en langue française – XIXe siècle (1815-1914)*. Lagrasse : Éditions Verdier 2012.

tures danoises – et latines ! – des sagas islandaises publiées à Copenhague⁶⁰ ; aucune traduction danoise des poèmes de Jónas Hallgrímsson ou de Bjarni Vigfússon Thorarensen n'est entreprise. Si ces deux auteurs, aux côtés d'autres de leurs compatriotes contemporains, sont intégrés au monumental *Dansk Biografisk Lexikon* (1887-1905) de Carl Frederik Bricka⁶¹, ce contrairement à Rasmus Berthelsen (Groenland), leur participation au champ littéraire danois se limite à l'enrichissement d'une liste de noms plus qu'elle ne les inscrit dans une histoire littéraire danoise vivante. Les sagas islandaises, elles, sont intégrées au passé glorieux de cette histoire.

À l'ombre de la réception danoise à la fois éclatante et en clair-obscur de la littérature islandaise, quelle place reste-t-il pour les littératures féroïenne et groenlandaise ? Le traitement qui leur est réservé par le canon littéraire danois est ambivalent et évolutif. Évincées du *Dansk Biografisk Lexikon* du tournant des XIXe-XXe siècles, elles ont désormais droit de cité dans un *Dansk Biografisk Leksikon* numérique du XXIe siècle : Jónas Hallgrímsson ou Bjarni Vigfússon Thorarensen en ont disparu ; Rasmus Berthelsen, Frederik Nielsen, Niviaq Korneliussen, Jessie Kleemann y ont fait leur apparition aux côtés d'autres noms de la littérature groenlandaise passée et actuelle, de même que William Heinesen, Jørgen-Frantz Jacobsen ou Jóanes Nielsen pour la littérature féroïenne. On trouvera leurs noms respectifs dans deux sous-catégories : « Grønlandsk litteratur » et « Færøsk litteratur »⁶². Une place dans les histoires littéraires danoises des XXe et XXIe siècles ne leur est pourtant pas garantie : dans les années 1950-1960, seul l'auteur de *Barbara* trouve droit de cité dans la bibliographie finale de *l'Histoire de la littérature danoise* de Frédéric Durand⁶³ ; l'anthologie bilingue qui accompagne cette dernière n'inclut aucun représentant des littératures groenlandaise et féroïenne⁶⁴, non plus que le corps du texte de Frédéric Durand. Autrement dit, si les littératures féroïenne et groenlandaise succèdent à la littérature islandaise, à un siècle de distance, dans l'enrichissement de la nomenclature littéraire danoise, elles ne font aucunement l'objet d'une captation – totale ou même partielle – par le canon littéraire danois. Comment l'expliquer ?

Le statut de ces deux littératures dans le champ littéraire danois est le miroir condensé de leurs destinées contrariées, à la fois proches et différentes, dans le champ de la littérature mondiale. Le bilinguisme constitutif de la littérature féroïenne la rejette dans l'ombre de deux imposants voisins. Le danois, partie intégrante de la culture orale féroïenne, l'inscrit dans les marges de la littérature danoise⁶⁵ : c'est pourquoi le choix des historiens du fait littéraire danois oscille entre invisibilisation et régionalisation de la littérature féroïenne. Par sa grande proximité formelle avec l'islandais, notamment à l'écrit, le féroïen la place aussi dans l'orbite de la littérature islandaise, ce qui incite les spécialistes eux-mêmes à reconduire sur le plan esthétique l'analogie récurrente entre ces deux ter-

⁶⁰ Mentionnons quelques noms qui ont jalonné ce siècle de traductions, à la suite d'Ole Worm, de Thomas Bartholin, de Magnús Ólafsson ou de Peder Hansen Resen (XVIIe siècle) : Peter Erasmus Müller ; Carl Christian Rafn, Niels Matthias Petersen, Kristian Arentzen et Brynjólfur Snorrason, ou encore Frederik Winkel Horn.

⁶¹ Cette somme est consultable en ligne sur le site du projet Runeberg : <https://runeberg.org/dbl/> (date de consultation : 4 avril 2025). Pour les notices des deux auteurs islandais sus-cités, voir « Hallgrímsson, Jonas, 1807-45, Digter, Naturforsker ». Dans : Carl Frederik Bricka : *Dansk Biografisk Lexikon, tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537-1814*. IV. Bind : Gerson – H. Hansen. København : Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn) - Græbes Bogtrykkeri 1892, pp. 514-516 et « Thorarensen, Bjarni Vigflisson, 1786-1841, Amtmand, Digter ». Dans : Carl Frederik Bricka, op. cit., XVII. Bind 1903 : *Svend Tveskjæg – Tøxen*, pp. 243-245.

⁶² Voir Revka Winther El Baz : « Færøsk litteratur ». Dans : *Danmarks Nationalleksikon* ; <https://lex.dk/taxonomy/2550> (date de consultation : 4 avril 2024), et Kirsten Thisted/Rebecca Bailey : « Grønlandsk litteratur ». Dans : *Danmarks Nationalleksikon* ; <https://lex.dk/taxonomy/2561> (date de consultation : 4 avril 2024).

⁶³ Frédéric Durand : *Histoire de la littérature danoise*. Paris/Copenhague : Aubier – Éditions Montaigne – Gyldendal 1967, p. 352.

⁶⁴ Frederik Julius Billeskov Jansen : *Anthologie de la littérature danoise*. Paris/Copenhague, Aubier – Éditions Montaigne – Gyldendal 1964.

⁶⁵ Malan Marnersdóttir : op. cit., p. 15.

ritoires voisins de l'Atlantique Nord. Daniel Chartier y sacrifie au seuil de *l'Histoire de la littérature des Îles Féroé* de Malan Marnersdóttir : « Pour qui connaît l'Islande, autre prolongement de cet ancien empire, les Îles Féroé apparaissent plus isolées, certes, mais aussi porteuses d'espoir et de force.⁶⁶ » Ensuite, la littérature féroïenne partage avec la littérature groenlandaise un processus d'institutionnalisation doublement complexe. Elle s'appuie sur un passage tardif à une tradition écrite, contrairement à la littérature islandaise⁶⁷ ; et, comme au Groenland, cette institutionnalisation se fait partiellement sous l'impulsion de l'extérieur :

Un autre événement important pour l'établissement d'un champ littéraire féroïen [autre le passage à une culture écrite] s'est passé en 1828 quand la Bibliothèque du département des Îles Féroé a été fondée par deux Féroïens, le capitaine Müller, le secrétaire du préfet Jens Davidsen, et le Danois Carl Christian Rafn (1795-1864). Ce dernier avait aussi mis sur pied d'autres initiatives dans le champ de la philologie nordique et participé à la fondation des bibliothèques de Reykjavík en Islande (1818) et de Godthåb au Groenland (1829).⁶⁸

Si la littérature féroïenne a bénéficié dès le XIXe siècle de l'appui de philologues et de folkloristes natifs à même de fixer et de théoriser la littérarité d'une tradition orale vive, puis d'en orchestrer la conservation et la transmission, ils n'auront guère joui de la même visibilité que leurs homologues islandais : qui connaît Hammershaimb, même dans le champ des études nordiques, sans s'être intéressé de près au cas féroïen ? Pour la littérature groenlandaise, la difficulté est accrue : la pratique de l'écrit est généralisée depuis la fin du XVIIIe siècle, mais son application à la chose littéraire est tardive et graduelle, des hymnes et psaumes de Rasmus Berthelsen (années 1850-1860) au roman de Mathias Storch (1914). Par conséquent, le geste philologique, prolégomène à l'historiographie et à l'institutionnalisation de la littérature groenlandaise l'est tout autant : longtemps assumé par des Danois (Hinrich Rink, William Thalbitzer) avant d'être ressaisi par des natifs (de Knud Rasmussen à Christian Berthelsen) ; longtemps cantonné, aussi, notamment pour des raisons chronologiques, aux objets de la tradition orale, avant de se dégager d'une approche strictement ethnographique et de la tentation de la muséification pour accompagner l'émergence d'une littérature écrite ouverte au champ littéraire mondial. Pour le champ littéraire danois, nul processus de sélection partielle, nulle tentative de régionalisation de cette littérature groenlandaise : sur quel(s) point(s) le processus achoppe-t-il ? Sont-ce la jeunesse de la tradition écrite groenlandaise et son affranchissement jugé insuffisant de modèles esthétiques extérieurs ?... Ou est-ce au contraire la radicale étrangeté d'une littérature marquée par une tradition orale forte, qui l'extra-européanise ?...

Les leçons de l'historiographie dix-neuviémiste de la littérature danoise

De l'analyse qui précède, l'on retient que les métadiscours consacrés à la littérature danoise l'érigent en objet éminemment complexe, que ces métadiscours soient exogènes ou endogènes au champ littéraire danois : ils décrivent – ou établissent ? – un objet pluriel, aux frontières extérieures mouvantes et aux catégories constitutives instables, notamment dans ses marges. À la fois confins de l'Europe et cœur de la Scandinavie sur les plans politiques et culturels, le Danemark reconduit cette ambivalence dans son champ littéraire, hérissé d'épicentres tantôt éphémères, tantôt durables, tantôt éclipsés. Cette versatilité est un paradigme opérant pour analyser la situation de la littérature européenne, elle aussi caractérisée par la relativité des notions de centre et d'épicentre.

⁶⁶ Daniel Chartier : « Présentation – Découvrir une littérature nordique ». Dans : Malan Marnersdóttir, op. cit., p. IX.

⁶⁷ Malan Marnersdóttir évoque l'absence de tradition écrite aux Îles Féroé jusqu'au XIXe siècle, âge d'or des philologues (voir op. cit., p. 9).

⁶⁸ Malan Marnersdóttir, op. cit., p. 15.

Quant à ce phénomène spécifique, les premières approches comparatistes des littératures européennes, des littératures du Nord et de la littérature danoise sont riches d'enseignements. Nous en envisagerons plusieurs représentants emblématiques, français comme danois. Leurs lectures contradictoires quant à la situation de la littérature danoise et de ses marges et / ou voisines nordiques, voire circumpolaires, au sein du champ littéraire européen ne sauraient s'expliquer seulement par la distance / proximité géographique et culturelle qui caractérise leur rapport à leur objet d'étude, pas plus que par le siècle qui parfois les sépare les uns des autres. Elles nous instruisent sur l'irréductible instabilité de la littérature danoise, partant, de la littérature européenne et, peut-être bien, de tout objet auquel s'applique une histoire littéraire, vouée à devenir une constellation d'hypothèses plutôt qu'un système stable de mise en ordre et de diffusion d'un savoir positif.

La marginalité de la littérature danoise, par rapport aux « grandes » littératures européennes, a fait assez peu débat tout au long du XIXe siècle, même si les deux ouvrages de Paul-Henri Mallet, son *Introduction à l'Histoire de Dannemarc*⁶⁹ d'abord (1755), puis ses *Monumens de la Mythologie et de la Poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*⁷⁰ (1756), réédités plusieurs fois, traduits en danois, anglais et allemand, ont largement contribué à faire connaître en Europe les *Eddas* et sagas légendaires. Au XIXe siècle, aucune analyse des littératures d'Europe ne peut faire abstraction de la mythologie des « anciens Scandinaves ». En 1800, quand Madame de Staël compare les littératures du Nord et celles du Sud, elle convient d'ailleurs que pour les littératures du Nord, tout a commencé par les « Bardes Écossais, les Fables Islandaises, et les Poésies Scandinaves ». Mais elle classe dans cette littérature du Nord « les ouvrages anglais, les ouvrages allemands, et quelques écrits des Danois et des Suédois »⁷¹. Le Nord de Madame de Staël n'inclut donc que de manière très marginale le Danemark et la Suède. Il faut dire que « son » Nord est fidèle au syncrétisme vaste et mouvant qui caractérise l'imaginaire ouest-européen du Nord depuis la lecture de Mallet – à laquelle s'est ajoutée la supercherie littéraire réussie des poèmes d'Ossian⁷² au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. Les « peuples » ou « pays du Nord » qu'invoque régulièrement Madame de Staël dans ses écrits englobent la « pauvre et noble Allemagne »⁷³, la Prusse et les pays voisins, dont il est question dans la préface de son *De l'Allemagne*. Autre exemple de cette allègre confusion entre Celtes, Anglo-Saxons, Germains et Scandinaves, les « Observations générales » du

⁶⁹ Paul-Henri Mallet : *Introduction à l'Histoire de Dannemarc, où l'on traite de la religion, des Loix et des mœurs et des Usages des anciens Danois*. Copenhague : 1755.

⁷⁰ Paul-Henri Mallet : *Monumens de la Mythologie et de la Poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves; pour servir de supplément et de preuves à l'Introduction à l'Histoire de Dannemarc*. Copenhague : Claude Philibert 1756. L'identification entre Scandinaves et Celtes est très commune au XIXe siècle, comme le souligne Anne-Marie Thiesse : « L'entreprise de refondation de la culture européenne est menée avec assez d'ardeur pour qu'en 1800 la question mise au concours par l'université de Copenhague porte sur l'intérêt de remplacer la mythologie gréco-latine par celle des anciens Scandinaves. Anciens Scandinaves, Germains ou Celtes : on ne fait guère de différence, encore, entre ces grands ancêtres, et le ciel nordique semble abriter le commun Panthéon de la modernité européenne. » (*La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*. Paris : Seuil 1999, p. 33 [Point Histoire]).

⁷¹ Germaine de Staël : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 1. Paris : Maradan 1800 (1799), p. 297.

⁷² James Macpherson : *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language by James Macpherson*. Edinburgh : G. Hamilton and J. Balfour 1760 ; James Macpherson : *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books: Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal, Translated from the Gaelic Language*. London : T. Becket & P. A. De Hondt 1762 ; James Macpherson : *Temora, an Ancient Epic Poem, in Eight Books: Together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal*. London : T. Becket & P. A. De Hondt 1763.

⁷³ Germaine de Staël : *De l'Allemagne*. I (1810). Ed. par Simone Balayé. Paris : Garnier Flammarion 1968, p. 43 (GF - Littérature et civilisation. 166).

De l'Allemagne inscrivent dans la « race germanique » « les Allemands, les Suisses, les Anglais, les Suédois, les Danois et les Hollandais »⁷⁴.

À l'autre extrémité du XIXe siècle, Ferdinand Brunetière, quand il essaie de circonscrire une littérature européenne, hésite encore à faire une place au Danemark et aux pays scandinaves dans les littératures européennes. En juillet 1900, à l'occasion du *Congrès international d'histoire comparée* au Collège de France, où il siège en tant que président de la section d'*Histoire littéraire comparée*, il prononce une conférence « dont l'objet était de définir la matière, le programme, et la méthode de la Littérature européenne »⁷⁵. Après avoir évoqué sa méthode, qui consiste à ne considérer que les littératures qui ont participé à un courant d'échanges international et ont ainsi débordé de leurs frontières, il montre comment cinq grandes littératures ont eu leur âge d'or, successivement, les premières engendrant les suivantes, et celles-ci ayant pour ambition de rivaliser avec les précédentes. La première place revient à l'Italie de Dante et de Boccace, puis vient le Siècle d'or espagnol, avant que la France ne devienne à son tour « l'inspiratrice et la régulatrice de la littérature européenne ». L'Angleterre de Swift, Pope, Dryden, Milton vient ensuite, et l'Allemagne de Goethe et Schiller, pour finir. Considérant que les littératures de « l'extrême Nord », la russe et la scandinave, n'ont pas encore assez débordé de leurs frontières, même s'il dit admirer Ibsen et Tolstoï, Brunetière exclut ces littératures du concert de la littérature européenne, dans l'attente qu'elles s'affirment et « enrichissent » l'esprit européen.

D'un bout à l'autre du XIXe siècle, le traitement de la Scandinavie par les historiens de la littérature et son intégration dans l'Europe littéraire – ou, à tout le moins, une certaine Europe littéraire – est à géométrie variable. En 1800, Madame de Staël n'a pas encore connu l'éclosion du romantisme national dans les pays scandinaves et intègre ceux-ci dans la vaste catégorie de la « race germanique ». Elle traite de manière distincte les peuples de culture scandinave, les associant à une Allemagne fantasmée sur laquelle elle fait reposer les potentialités de renouveau culturel français, et les Russes et les Polonais, cantonnés dans la « race esclavonne ». En 1900, alors que Brunetière est le témoin, depuis quelques années, d'une vague de septentrionomanie, pour reprendre l'expression de Jules Lemaitre⁷⁶, et d'une contre-réaction septentriophobe, tant Ibsen enfreint de tabous et bouleverse une dramaturgie séculaire, il ne fait pas de distinction entre les peuples de l'extrême Nord, de la Norvège à la Russie, qu'il refoule dans un septentrion nébuleux qui ne s'est pas encore affirmé. À l'inverse de Madame de Staël, il confond l'ensemble de ces peuples dans les marges de la littérature européenne, non sans renouer avec d'antiques structures de pensée de l'altérité : les barbares primitivistes du Nord opposés à la civilisation raffinée des peuples de culture latine. Dans le cas de Madame de Staël comme dans celui de Ferdinand de Brunetière, l'eupéanisation – au sens de légitimation, d'institutionnalisation par et dans le champ littéraire européen – de la Scandinavie est particulièrement ambivalente : revendiquée à une époque où elle n'est pas encore portée par un éveil national affirmé, rejetée à une époque où elle s'imposerait logiquement, par la reconnaissance internationale d'écrivains et d'artistes bien vivants, elle est le reflet de l'intérêt idéologique que ses observateurs extérieurs ont à instrumentaliser soit son existence – une certaine existence ? – soit son absence.

⁷⁴ Op. cit., p. 45. Ces amalgames peuvent s'exprimer par la réalité historique des mouvements de population au cours des siècles précédents, mais ils s'inscrivent certainement aussi dans une opposition idéologique entre Midi et Nord, que retrace Anne-Marie Thiesse (voir annotation 69) et que cristallise notamment l'essai suivant, imprégné par les théories de Montesquieu : Charles-Victor de Bonstetten : *L'homme du Midi et l'homme du Nord, ou, L'influence du climat*. Genève/Paris : J. J. Paschoud 1824.

⁷⁵ Ferdinand Brunetière : « La littérature européenne ». Dans : *La Revue des deux mondes* 4e période, 161 (1900), pp. 326-355.

⁷⁶ Jules Lemaitre : « De l'influence récente des littératures du Nord ». dans : *Revue des Deux Mondes* 15, 126 (1894), p. 870.

Mais qu'en est-il, au XIXe siècle, des comparatistes qui connaissent bien ces littératures, et en particulier la littérature danoise ? La comparaison entre les deux lecteurs-chercheurs que sont Xavier Marmier et le critique danois Georg Brandes fait apparaître le caractère très arbitraire des notions de marge et de centre, selon qu'on se place dans une perspective européenne, scandinave ou nordique.

Xavier Marmier, le voyageur, lecteur et traducteur des littératures d'Europe du Nord, des années 1830 à la fin de sa vie en 1892, et Georg Brandes, principal instigateur de la *Percée moderne* dans les pays scandinaves dans les années 1870, confirment-ils que la littérature danoise est condamnée à demeurer aux marges, à être la débitrice des épïcêtres de la littérature européenne ? Ils sont l'opposé l'un de l'autre : Xavier Marmier, le découvreur enthousiaste, a voulu faire connaître la littérature scandinave en France, tandis que Georg Brandes, fasciné par l'évolution de la littérature européenne au XIXe siècle, a voulu faire connaître celle-ci au Danemark : deux points de vue radicalement opposés, mais avec un point commun, leur démarche comparatiste, qui les amène à inscrire la littérature danoise dans des ensembles plus vastes. Tandis que la perspective de Marmier est scandinave et circumpolaire, celle de Brandes est résolument européenne. La comparaison entre leurs deux démarches déstabilise l'eurocentrisme, invite à des décentrement, à considérer les littératures nationales avec une « paire de jumelles, dont un côté grossit et l'autre réduit » pour reprendre une image que développe Brandes dans l'introduction du premier volume de sa somme *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur* (« en Kikkert, hvis ene Side forstørrer og hvis anden Side formindsker »⁷⁷).

Xavier Marmier a voyagé partout dans le Nord de l'Europe, en Allemagne d'abord, puis en Islande, dans les pays scandinaves, en Finlande, en Russie⁷⁸ ; il acquiert au fil de ses voyages la conviction que ce Nord recèle des « trésors littéraires », des chants populaires, que des collecteurs ont entrepris de consigner depuis peu. En 1842, dans l'introduction de ses traductions des *Chants populaires du Nord*, il cite Herder, qui soutient que les chants populaires sont « les archives du peuple, le trésor de sa science, de sa religion, de sa théogonie, de sa cosmogonie, de la vie de ses pères, des fastes de son histoire »⁷⁹. Dans ce Nord, il inclut l'Islande, le Danemark, la Suède, la Norvège, les îles Féroé [sic] et la Finlande, autant de « régions lointaines », dont il souhaite faire connaître les chants poétiques à ses compatriotes comme il l'écrit dans sa dédicace à la Duchesse d'Orléans. Il évoque encore, dans son introduction, « les trésors d'un autre monde », prenant acte de la marginalité de ce Nord qui n'est pas familier aux Français. Marmier a une vision très extensive des littératures du Nord, qu'il compare aussi bien en diachronie (les chants anciens et les chants modernes), qu'en synchronie, faisant par exemple des distinctions entre les *Kæmpeviser* danois et les *Folkvisor* suédois. En cela, il s'inscrit de manière remarquable dans les traces d'historiens et philologues scandinaves de son temps, tels que, pour s'en tenir à un contexte strictement danois, Peder Syv et Anders

⁷⁷ Georg Brandes : *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur, I – Emigrantlitteraturen*. København : Gyldendal 1872, p. 8.

⁷⁸ Ses voyages effectués dans le cadre des expéditions de *La Recherche* (1836, 1838-1840) lui inspirent les récits suivants, qui sont bien souvent le laboratoire de ses anthologies traduites et de ses travaux de théorie et d'histoire littéraires : Xavier Marmier : *Lettres sur l'Islande*. Paris : F. Bonnaire 1837 (fruit de son expédition en Islande en 1836, précédemment paru en feuilleton dans la *Revue des Deux Mondes* en 1836-1837, avant de connaître des rééditions enrichies en 1844 et en 1855) ; Xavier Marmier : *Lettres sur le Nord. Danemark, Suède, Norvège, Laponie et Spitzberg*. 2 vol.. Paris : H. L. Delloye 1840 (fruit de son expédition dans le cadre de la Commission scientifique du Nord à la fin des années 1830). Les deux ouvrages sont regroupés dans une même édition, belge : *Lettres sur le Nord (Danemark, Suède, Norvège, Laponie et Spitzberg) et sur l'Islande*. 2 vol.. Bruxelles : N.-J. Gregoir, V. Wouters et Cie 1841. Le début des années 1840 l'attire du côté des cultures slaves, exploration dont il consigne les impressions dans le volume suivant : *Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne*. 2 vol.. Paris : Delloye 1842 (réédition chez Garnier Frères en 1851).

⁷⁹ Xavier Marmier : *Chants populaires du Nord, Islande – Danemark – Suède – Norvège – Féroé – Finlande*. Trad. par X. M.. Paris : Charpentier 1842, p. II.

Sørensen Vedel⁸⁰ ; et il préfigure les travaux de leurs successeurs, Svend Hersleb Grundtvig ou encore Axel Olrik⁸¹.

Dans son *Essai sur la littérature scandinave*, qui paraît également en 1842, Marmier réduit le champ de son analyse, voyant dans les pays scandinaves le centre « régulateur » des littératures du Nord, se concentrant sur les littératures danoise et suédoise. Il reconnaît que la littérature scandinave n'est pas encore conséquente, mais que le Danemark et la Suède ont, par rapport aux autres nations européennes, l'avantage d'avoir compilé leurs trésors littéraires datant du Moyen Âge islandais, et que ceux-ci sont en train de féconder une littérature nationale. Le cas du Danemark est selon lui exemplaire de la façon dont la littérature moderne a su tirer profit des archives de son peuple : c'est le cas avec Holberg, qui a donné au Danemark une épopée, *Peer Paars*, digne de celle que Cervantès a donné à l'Espagne avec *Don Quichotte*, et c'est le cas surtout d'Oehlenschläger, avec notamment sa tragédie en cinq actes, *Hakon Jarl hin Rige*⁸². Xavier Marmier ne tarit pas d'éloges sur Oehlenschläger⁸³, dont quelques œuvres ont selon lui une majesté homérique : « Sa vraie gloire, c'est d'avoir compris la poésie du Nord, la poésie nationale ».⁸⁴ Pour lui, Oehlenschläger est un des écrivains danois qui a, parmi les premiers, ressaisi son histoire, qui a retrouvé ses racines islandaises, et en a tiré des bijoux :

On sait que toute l'histoire ancienne du Danemark est dans les sagas islandaises et toute sa mythologie dans l'Edda. Oehlenschläger [*sic*] a étudié à fond ces traditions primitives de son pays et se les est appropriées. Il a reproduit tous les mythes, tous ces récits héroïques, avec une fidélité rare et une complète originalité (...). Il a rajeuni et rapproché de son temps toutes ces figures entourées de nuages, et les a fait aimer au peuple en les revêtant de son manteau poétique.⁸⁵

De manière générale, dans cet essai, tout comme dans ses autres ouvrages sur les littératures scandinaves, Marmier montre que les vrais héritiers des sagas islandaises, ceux qui sont le plus susceptibles de les ressaisir et de les sublimer, sont les Scandinaves, et en particulier les Danois, parce que celles-ci sont leur trésor. De ce point de vue, Marmier, même s'il a parfaitement conscience que la Scandinavie est au XIXe siècle un « autre monde », voit dans la littérature danoise le conservatoire d'un trésor, et donc potentiellement l'épicentre d'un grand ensemble incluant non seulement tout l'espace nordique, mais aussi la France, l'Angleterre, l'Allemagne :

L'idée poétique s'en va de contrée en contrée par les récits du marchand, par la chanson du soldat, par la complainte du pèlerin. Chacun l'accueille, l'adopte, la pare et la modifie selon ses habitudes et son caractère. Elle ne change pas de nature, mais elle prend une autre forme, et devient tour à tour française,

⁸⁰ Peder Syv/Anders Sørensen Vedel : *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*. 2 vol.. København : I. F. Schulz, 1811-1813.

⁸¹ Le premier amorce une entreprise que poursuit le second, avant de céder la place aux philologues et folkloristes du siècle suivant : *Danmarks gamle folkeviser* (1853-1976).

⁸² Adam Oehlenschläger : *Hakon Jarl hin Rige, et sørgespil* (« Hakon Jarl le puissant, tragédie »). Dans : *Nordiske Digte*. København : Andreas Seidelin 1807. Xavier Marmier traduit la pièce avec David Soldi dans : *Théâtre choisi de Oehlenschläger*. Paris : Didier & Cie 1881. En Allemagne, la poésie et le théâtre d'Adam Oehlenschläger sont abondamment traduits dès le début du XIXe siècle.

⁸³ Très tôt, il consacre une petite monographie à cet auteur, qu'il rencontre lors de son séjour à Copenhague en 1837 : Xavier Marmier : « I. — Oehlenschläger ». Dans : *Revue des Deux Mondes* 10 (1837), pp. 792-811. Il inaugure ainsi une série consacrée aux « Poètes et romanciers du Nord », qu'il enrichira d'articles sur Johan Ludvig Runeberg (Finlande) et Esaias Tegnér (Suède).

⁸⁴ Xavier Marmier : *Essai sur la littérature scandinave, pour servir d'introduction aux ballades populaires du Nord et aux imitations de l'Edda, et des chants des Scaldes*. Paris : Librairie Ve Mme Maire-Nyon 1842, p. 218.

⁸⁵ P. 218.

anglaise, allemande, sans perdre sa saveur primitive. C'est une fleur exotique dont les couleurs varient légèrement quand on la transporte hors de son sol natal.⁸⁶

Si Marmier a beaucoup sillonné le Nord, le Danois Georg Brandes, de son côté, a beaucoup voyagé en Europe. Il est né en 1842, l'année où Marmier a publié son *Essai sur la littérature scandinave*. Lui aussi, près de trois décennies plus tard, se soucie de la littérature scandinave, et plus particulièrement de la littérature danoise, déplorant qu'elle ne soit pas davantage à l'unisson de ce qu'il appelle les « grands courants » (*Hovedstrømninger*) de la littérature du XIXe siècle. Lui ne s'intéresse pas aux trésors anciens du Danemark, mais à la littérature au présent, comme le montre le titre de sa thèse sur Hippolyte Taine, *Den franske Æsthetik i vore Dage*⁸⁷, publiée en 1870. Et quand il prononce à Copenhague, en 1871, une série de conférences sur les *Grands courants de la littérature du 19^{ème} siècle*, qui en font un des pionniers du comparatisme, il a des mots très durs sur la littérature de son Danemark natal, qu'il appelle « notre petite patrie excentrée » (« *vort lille og afsidesbeliggende Fædreland* »). Le cycle de conférences sera développé en six volumes, parus entre 1872 et 1890⁸⁸, qu'il présente dans son introduction comme le grand drame en six actes de la littérature européenne du XIXe siècle :

*Hvad jeg vil skildre er en historisk bevægelse, der ganske har et dramas karakter og form. De seks forskellige litteraturgrupper, som det er min agt at fremstille, har fuldstændigt karakteren af seks akter i et stort drama.*⁸⁹

Ce que je veux dépeindre, c'est un récit historique, dont le caractère et la forme sont en tous points ceux d'un drame. Les six groupes littéraires que j'ai l'intention de présenter possèdent exactement les caractéristiques d'un grand drame en six actes.

Ce drame, impliquant les littératures française, anglaise et allemande, retrace le progrès dialectique de la littérature européenne, entre la première vague romantique, analysée comme une réaction contre le XVIIIe siècle, et la deuxième vague romantique dépassant cette réaction, Byron étant présenté dans le quatrième volume comme le héraut du retournement. Ce grand drame de la littérature européenne, que Brandes présente de manière imagée, filant la métaphore des vagues, des courants, des rivières et des débordements qui brisent les digues, n'a pas concerné la littérature danoise, restée selon lui dans les « eaux stagnantes de la réaction » (« *Reaktionens Sump* »⁹⁰). Il admire Oehlenschläger, Palludan-Müller, mais considère que ni l'un ni l'autre n'ont dépassé le stade de la réaction. Il exhorte ses compatriotes à suivre le *courant*, à délaisser les trésors du passé pour entrer dans la modernité. Georg Brandes, profondément européen, « un si bon Européen » (« *ein solcher guter Europäer* »⁹¹), comme l'appelait Nietzsche dans une lettre du 2 décembre 1887, semble douter, comme Brunetière, de la possibilité pour les Scandinaves de sortir des marges de l'Europe

⁸⁶ Xavier Marmier : *Chants populaires du Nord*, p. XXXVI.

⁸⁷ Georg Brandes : *Den franske Æsthetik i vore Dage, En Afhandling om H. Taine*. København : Gyldendal 1870 (« L'Esthétique française de nos jours : une étude sur H. Taine »).

⁸⁸ Georg Brandes : *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur*. København : Jespersen og Pios 1966-1967 (I : *La littérature des émigrés* [Emigrantlitteraturen, 1872], II : *L'École romantique en Allemagne* [Den romantiske Skole i Tyskland, 1873], III : *La Réaction en France* [Reaktionen i Frankrig, 1874], IV : *Le Naturalisme en Angleterre* [Naturalismen i England, 1875], V : *L'École romantique en France* [Den romantiske Skole i Frankrig, 1882], VI : *La Jeune Allemagne* [Det unge Tyskland, 1890]).

⁸⁹ Georg Brandes : *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur*. I, pp. 12s. Nous traduisons.

⁹⁰ P. 14.

⁹¹ *Correspondance de Georg Brandes*. Lettres choisies et annotées par Paul Krüger. Copenhague : Rosenkilde og Bagger 1966, 3 : « L'Allemagne », p. 441.

littéraire, mais il a déployé tout sa vie une énergie de missionnaire (« *Cultur-Missionär* »⁹²) pour faire mentir ce même Brunetière. Cet anathème lancé contre la littérature du Danemark lui a valu bien des ennemis, mais ses conférences ont bel et bien été déterminantes dans le mouvement de la *Percée moderne* dans les pays scandinaves (*Det moderne gjennembrud*).

Alors que Marmier, regardant les glorieuses archives du peuple danois, montre comment celles-ci ont inspiré les littératures du Nord de l'Europe, Brandes, analysant les progrès de la littérature européenne, ne voit que le confinement du Danemark, et les multiples raisons qui risquent de l'empêcher de sortir des marges⁹³. Deux remarques s'imposent. La première est annexe ; la seconde, directement liée à la ligne directrice de notre propos. Tout d'abord, il serait tentant de lire la septentriomanie de Xavier Marmier à l'aune des théories de Madame de Staël sur le génie des peuples du Nord, dont le parangon était alors l'Allemagne ; et il serait aussi tentant de faire dialoguer Georg Brandes avec Ferdinand de Brunetière quant au statut marginal et au progrès insuffisant de la littérature danoise dans le champ littéraire européen. Brandes est-il infléchi par sa sensibilité européanisée, qui l'incite à juger sévèrement les productions littéraires nationales, vouées à n'être jamais adéquates à ces modèles esthétiques ? Ou met-il simplement le doigt sur ce qui semble être une ambiguïté majeure de l'inscription des littératures scandinaves dans le champ littéraire européen au XIXe siècle : le privilège accordé – par une Madame de Staël comme par un Xavier Marmier, à une certaine littérature, du passé et / ou passéiste, convoquée pour conforter les fantaisies nordiques et les impératifs de construction identitaire de théoriciens et d'historiens exogènes bien plus que pour faire entendre une voix esthétique singulière ? On comprend dès lors que Brandes exhorte le Danemark à construire sa littérature moderne : pour faire mentir par anticipation un Brunetière prompt à la cantonner dans les marges, non sans mauvaise foi ?

Quoi qu'il en soit, et c'est notre seconde remarque, la comparaison entre Xavier Marmier et Georg Brandes a selon nous une valeur heuristique : au XIXe siècle, selon que l'on considère la littérature danoise avec les jumelles d'un Brandes, qui plébiscite le courant réaliste qu'il voit surgir en France et en Allemagne, ou celles d'un Marmier, qui révère les trésors islandais médiévaux, il est clair que la littérature danoise est dans un cas reléguée dans une périphérie connotée négativement, et dans l'autre est le centre vivant, non seulement de l'espace scandinave (Danemark-Norvège et Suède), mais aussi de l'espace nordique, qui inclut chez Marmier l'Islande, la Finlande et les îles Féroé, et qui se serait très probablement étendu au Groenland si Marmier avait poussé jusque-là ses recherches. Cette approche comparatiste de deux pionniers de la littérature comparée qui, du fait de leur appartenance nationale, de leur contexte d'écriture et de leurs impératifs idéologiques, n'ont pas la même conception des marges et des centres, nous invite à penser autrement l'histoire de la littérature européenne, dans une perspective qui croise les espaces, en faisant l'économie des épicentres pour adopter une vision globale.

92 Ibid.

93 Peu optimiste, en 1871, sur les chances du Danemark d'entrer dans l'Europe littéraire, il se montre encore plus pessimiste, dans un court essai de 1899 sur la littérature mondiale, « *Verdenslitteratur* », estimant qu'écrire dans une langue minoritaire est un handicap majeur (Dans : *Samlede Skrifter* 12, (1902), pp. 23-28). Lui-même a souffert toute sa vie, malgré sa maîtrise de l'allemand, de ne pas avoir accès au « sens intérieur des mots » allemands (« *den innern Sinn der Worte* »), comme il l'écrivait à Paul Heyse ou encore à Hippolyte Taine le 29 avril 1888 : « hors des pays Scandinaves je ne suis connu que par mon mauvais Allemand, que les éditeurs même se permettent de corriger. Et de cet Allemand on fait des nouvelles traductions dans les autres langues, l'une plus affreuse que l'autre » (*Correspondance de Georg Brandes*. 1 : « La France et l'Italie », p. 18).

III – Pour une histoire globale de la littérature européenne

Après ce détour par les littératures danoises, scandinaves et nordiques et par leurs historiographies trans-séculaires, il ne s'agit pas de répondre à la question de savoir s'il existe une littérature européenne, ou des littératures européennes, mais simplement de plaider pour un décroisement de cette Europe littéraire, et pour une approche comparatiste, qui confronte des objets, les mette en relation, s'intéresse aux passages et aux échanges. Cela suppose, bien sûr, comme le soulignait déjà René Étiemble en 1963 dans *Comparaison n'est pas raison*, que les comparatistes européens ne fassent pas preuve d'un « chauvinisme européen [qui], moins étroit, ne vaudrait pas beaucoup mieux que le chauvinisme français »⁹⁴. Le cas danois, qui a invité les deux autrices de cet article à des décentrement successifs de leurs regards, semble offrir en la matière un garde-fou exemplaire... et ouvrir de nouvelles pistes de réflexion.

Après Étiemble, d'autres voix se sont élevées pour promouvoir une approche comparatiste moins euro-américano-centrée. C'est le cas notamment de Gayatri Chakravorty Spivak qui, dans *Death of a Discipline*⁹⁵, critique violemment l'insularité et le cloisonnement de plusieurs disciplines, dont la littérature comparée et les *Area Studies*. Les titres des trois chapitres qui composent son essai, « Crossing borders », « Collectivities », « Planetary », invitent à décentrer le regard, en incluant les minorités, notamment africaines, asiatiques, hispaniques. Dans la perspective de Gayatri Chakravorty Spivak, il est surtout question d'inclure les pays de l'hémisphère sud où sont parlées les langues européennes hégémoniques, mais aussi beaucoup d'autres « langues subalternes ». Toutes proportions gardées, cette analyse vaut aussi pour les langues du Nord de l'Europe, et plus généralement pour les langues mineures, dont Georg Brandes s'inquiétait, en 1899, qu'elles ne permettent pas aux écrivains de s'émanciper du statut d'auteurs subalternes :

Den, der (...) skriver finsk, ungarsk, svensk, dansk, islandsk, hollandsk, græsk osv. er i den almindelige Kamp om Verdensryet øjensynlig i højeste Grad ugunstigt stillet. Ham fattes i Vædekampen hans Vaaben, hans Sprog, og det vil for Skribenten omtrent sige Alt.⁹⁶

Celui qui écrit en finnois, hongrois, suédois, danois, islandais, néerlandais, grec, etc., est évidemment très désavantagé dans la lutte générale pour la renommée mondiale. Il lui manque dans cette compétition ses armes, sa langue, et pour l'écrivain, cela signifie presque tout.

Étudier les littératures des marges de l'Europe nous convainc de la fécondité d'une nouvelle approche de l'histoire de la littérature européenne, permettant d'interroger notamment les notions de centres et de frontières.

Renoncer aux centres et épïcêtres de l'Europe : la tentation encyclopédique et ses limites

La première piste qui s'ouvre spontanément à toute personne prétendant faire œuvre d'histoire littéraire, c'est celle de la quête de totalité : celle qui sous-tend les œuvres de compilation du savoir que sont les encyclopédies et les dictionnaires, sous leur forme imprimée comme sous leur forme numérique, le tournant digital offrant de nouvelles possibilités à cette quête de totalité.

Plusieurs ouvrages ont évoqué les littératures d'Europe sans mettre à l'honneur les épïcêtres, en faisant le choix d'une approche encyclopédique. Les dix-sept volumes du *Patrimoine littéraire européen*, dirigés par Jean-Claude Polet, en sont un exemple. Saluées unanimement pour l'exhaustivité

⁹⁴ René Étiemble : *Comparaison n'est pas raison*. Paris : Gallimard 1963, p. 19.

⁹⁵ Gayatri Chakravorty Spivak : *Death of a Discipline*. New York : Columbia University Press 2003.

⁹⁶ Georg Brandes : « Verdenslitteratur », p. 25.

et l'érudition de ce panorama de toutes les littératures d'Europe, ces anthologies présentent en effet un intérêt majeur concernant les littératures des « marges », comme le note Robert Smadja dans la recension qu'il propose du tome XII : « Le principal intérêt de cette anthologie est de placer côte à côte une foule d'écrivains qui, ayant écrit dans ce que l'on appelle d'une expression détestable « les petites langues » (arménien, bulgare, estonien, islandais, etc.) courent les plus grands risques de disparaître du panorama culturel »⁹⁷. L'anthologie a donc ses vertus bien réelles, donnant une visibilité à des littératures qui ne sont pas centrales, même si, comme Jean-Claude Polet le reconnaît dans l'introduction des actes d'un colloque organisé en 1998 sur le « patrimoine littéraire européen », il manque sans doute des langues et des peuples dans ce patrimoine :

La communauté et l'identité culturelles de l'Europe reposent sur un socle de valeurs humaines et d'illustrations littéraires bien plus large que ne le dessine le tracé des frontières actuelles de l'Union européenne. Il y aurait lieu, textes à l'appui, d'y intégrer d'autres langues et d'autres peuples. Jusqu'où paraît-il judicieux de porter cette extension et quelles sont donc les frontières littéraires de l'Europe ?⁹⁸

Cette question des frontières de l'Europe est une des limites de l'encyclopédie, sur laquelle nous reviendrons. Une autre limite est la juxtaposition des notices, potentiellement difficile à articuler avec une approche comparatiste qui se soucie des échanges, des transferts, des réseaux. Polet en est parfaitement conscient, quand il propose en 2008 un *Parcours dans le patrimoine littéraire européen*, sous-titré *Introduction à l'anthologie*⁹⁹ afin d'accompagner ses lecteurs dans ce foisonnement en fléchant des itinéraires¹⁰⁰.

La question se pose alors de savoir si l'anthologie numérique permet de résoudre cette seconde limite. Mentionnons ici le projet « Littératures inuites¹⁰¹ », dirigé par Daniel Chartier, auquel participe une des deux autrices. Il s'inscrit dans un projet plus large, intitulé « La mise en valeur du patrimoine culturel écrit des communautés inuites du Canada (Nunavik, Nunatsiavut, Nunavut) », et actif entre 2018 et 2024¹⁰². Le livrable majeur de ce projet, ouvert en mars 2020, est le site web bilingue

97 Robert Smadja : « *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française* sous la direction de Jean-Claude Polet. Préface de Claude Pichois. Tome XII : *Mondialisation de l'Europe, 1885-1922*. De Boeck Université, 2000, 1095 pages. + Index général, 596 pages ». Dans : *Revue de littérature comparée* 303 (2002-2003), pp. XIII ; <https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-3-page-XIII?lang=fr&tab=texte-integral>.

98 « Patrimoine littéraire européen ». Dans : Jean Claude Polet : *Patrimoine littéraire européen. Actes du colloque international de Namur (26, 27 et 28 novembre 1998)*. Bruxelles : De Boeck Université 2000, pp. 7-9, p. 7.

99 Jean-Claude Polet : *Parcours dans le patrimoine littéraire européen. Introduction à l'anthologie*. Bruxelles : De Boeck Université 2008.

100 Ce faisant, il en revient aux centres et aux marges, comme s'il était impossible de synthétiser l'ensemble sans en passer par là : la table des matières de ce *Parcours* entérine l'existence, dans les littératures d'Europe, des marges et des franges, notamment quand il s'agit d'évoquer le Nord, dont on constate ici encore la variabilité - « Aux marges du Nord : Norvège, Finlande, Estonie, Lettonie » -, le « foyer islandais » ayant une place à part, dans un chapitre consacré aux racines germaniques.

101 Il existe en français deux pratiques quant au substantif « Inuit » et à l'adjectif « inuit » : l'accorder en genre et en nombre selon les règles françaises ou le laisser invariable. La position de l'Institut culturel Avataq est de choisir l'accord ; il semblerait que, pour les Inuit versés en langue française ainsi que pour les linguistes spécialistes des dialectes inuit, la norme soit de ne pas accorder, *Inuit* étant en fait la forme pluriel d'*Inuk*, en inuktitut. Nous nous rangeons à cette seconde option, mais maintenons la première option lorsqu'elle concerne des occurrences de ce substantif ou de cet adjectif dans des titres d'entités ou de programmes de recherche québécois francophones.

102 Ce projet dirigé par Daniel Chartier a eu le soutien financier du Fonds pour l'histoire du Canada du Ministère du Patrimoine, en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal, la Fondation de l'UQAM, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et Énergir.

français / anglais¹⁰³ « Littératures inuites ᐃᓄᐃᑦ ᐱᓐᓄᓐᓄᓐᓄᓐ Inuit Literatures »¹⁰⁴. Ce site web a pour double objectif de rendre disponible au plus grand nombre les notices bio-bibliographiques des auteurs inuit des territoires canadiens (soit, de l'Est vers l'Ouest : Nunatsiavut, Nunavik, Nunavut, territoire des Inuvialuit) et du Groenland, ainsi que les présentations succinctes de leurs œuvres publiées majeures, de leurs éventuelles rééditions / réimpressions et traductions. Sur le site web, les notices bio-bibliographiques et les présentations d'œuvres sont associées les unes aux autres par des liens hypertextes. En date du 13 mai 2025, 87 auteurs et 97 références – premières éditions, rééditions / réimpressions, traductions – sont présentés sur le site pour l'intégralité de ces territoires inuit et constituent les jalons d'une chronologie interactive qui n'a *a priori* pas évolué depuis 2021. Il ne faut pas s'y tromper : cette chronologie est par essence mouvante, car inachevée ; plus d'une soixantaine de biographies supplémentaires ont été élaborées entre 2021 et 2025 et attendent leur intégration sur le site web, avec leur lot d'œuvres respectives à annoter et à référencer, et environ 200 auteurs resteraient à traiter pour l'ensemble des territoires inuit identifiés, cela sans même prendre en compte le dynamisme actuel de ces jeunes littératures. En effet, si les travaux de Christian Berthelsen, Kirsten Thisted ou Inge Kleivan mentionnés plus haut ont permis de circonscrire un canon littéraire groenlandais, au même titre que les études pionnières de Robin Gedalof McGrath¹⁰⁵, Penny Petrone¹⁰⁶, Keavy Martin¹⁰⁷ ou Nelly Duvicq¹⁰⁸ ont été essentielles pour l'identification des jalons fondamentaux des littératures inuit du Canada, c'est désormais vers les actualités de Milik Publishing (Groenland), Iperaq (Groenland), Inhabit Media (Canada), Theytus Books (Canada), Publication Nunavik (Canada) et autres maisons d'édition dynamiques qu'il faut porter ses regards. Les œuvres littéraires sont en train de se faire, et le métadiscours susceptible de les canoniser l'est tout autant. Voilà donc une leçon en acte d'une littérature par définition plurielle, dépourvue de centres et d'épicentres : la question est de savoir si l'entreprise d'histoire littéraire peut, elle, y renoncer pour exister.

En effet, ce projet d'histoire littéraire se heurte, lui aussi, à plusieurs limites qu'il est permis de considérer comme autant d'incitations à décentrer notre compréhension de ce que peut et doit être un geste historiographique appliqué à la littérature au XXI^e siècle. Là encore, la lorgnette des champs littéraire et métalittéraire nordiques est paradigmatique. Trois limites se posent à une telle entreprise. La première limite est celle qui menace la faisabilité même du projet encyclopédique : l'impossible exhaustivité, en raison de l'inaccessibilité d'une connaissance exhaustive, mais aussi des limites qu'impose malgré tout un impératif de lisibilité. Des productions culturelles et littéraires,

103 Le projet d'une version en inuktitut du Nunavik et en kalaallisut (dialecte groenlandais de l'Ouest, qui est aussi statistiquement le plus pratiqué au Groenland) est à l'étude : ce n'est pas sans poser des difficultés pratiques, car les traducteurs entre ces dialectes inuit, d'une part, et l'anglais et le français, d'autre part, sont particulièrement rares.

104 Daniel Chartier/Marie Mossé/Laura Perez-Gauvreau/Sharon Rankin/Béatrice Archambault/Syrielle Deplanque et al. : Dans : *Littératures inuites ᐃᓄᐃᑦ ᐱᓐᓄᓐᓄᓐᓄᓐ Inuit Literatures* 2020; <https://inuit.ugam.ca/> (date de consultation : 12 mars 2025). Le site web a fait l'objet d'un entretien avec la journaliste scientifique Valérie Levée en mars 2021 : « Découvrir les perspectives inuites par la littérature ». Dans : *Institut nordique du Québec – Actualités scientifiques* 2021 ; <https://inq.ulaval.ca/fr/decouvrir-les-perspectives-inuites-par-la-litterature> (date de consultation : 12 mars 2025).

105 Robin Gedalof McGrath : *An Annotated Bibliography of Canadian Inuit Literature*. Ottawa : Indian and Northern Affairs Canada 1979 ; Robin Gedalof McGrath : *Paper Stays Put: A Collection of Inuit Writing. Illustrations d'Alootook Ipellie*. Edmonton : Hurtig Publishers 1980 ; Robin Gedalof McGrath : *Canadian Inuit Literature: The Development of a Tradition*. Ottawa : National Museum of Canada 1984.

106 Penny Petrone : *Northern Voices: Inuit Writing in English*. Toronto/Buffalo/London/Ontario : University of Toronto Press 1988.

107 Keavy Martin : *Stories in a New Skin. Approaches to Inuit Literature*. Winnipeg : University of Manitoba Press 2012.

108 Nelly Duvicq : *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*. Québec : Presses de l'Université du Québec 2019 (Droit au Pôle).

écrites ou orales, peuvent faire l'objet d'un oubli involontaire, parce qu'elles sont méconnues, insuffisamment documentées, voire inaccessibles ; elles peuvent aussi être omises par nécessité d'opérer des choix dans la bibliographie foisonnante d'auteurs... Et entrent par la fenêtre les notions de centre et d'épicentres que nous avons chassées par la porte, nous rappelant que notre ambition de totalité est irréalisable, défiant la technique, l'intelligence, la disponibilité du savoir... et étant en retour défiée par elles. La solution qui semble dès lors s'imposer est le parti pris assumé d'une irréductible incomplétude, doublée d'une ambition asymptotique d'exhaustivité. À cet égard, la transition du papier au numérique qui caractérise notre époque est riche de possibilités. La juxtaposition vivante du site web présente non seulement l'avantage d'être évolutive, ouverte à l'enrichissement au fil de recherches et découvertes, plus que jamais collectives¹⁰⁹, d'autant que la structure du site web permet, par la préservation de la diversité des langues d'écriture, d'atteindre un public potentiellement élargi et compétent... et de préserver, sinon du côté de la production, au moins du côté de la réception, l'horizon de l'exhaustivité. À titre d'exemple, sur le site web *Europeana*¹¹⁰, les notices sont consultables aussi bien en langue originale qu'en traduction.

Une deuxième limite de ces entreprises de compilation serait le nivellement des œuvres, l'aplanissement de leurs statuts respectifs dans la chronologie littéraire ainsi esquissée : par exemple, le site « Littératures inuites » compte, parmi les biographies disponibles à la consultation, des auteurs dont les publications ont été fondamentales pour l'émergence des littératures inuit ou pour leur redéfinition. Par exemple, Lydia Campbell, matriarche du Labrador dont les *Sketches of Labrador Life* (1894)¹¹¹ constituent le premier récit écrit attesté d'un Inuit du Labrador ; Mathias Storch, premier romancier publié du Groenland avec *Singnagtugaq* (1914)¹¹², ou encore Markoosie Patsauq, premier romancier publié du Nunavik avec *Uumajursiutik unaatuinnamut* (1969)¹¹³, partagent l'espace avec des auteurs plus confidentiels ou, à tout le moins, dont l'œuvre n'a pas fait l'objet d'une reconnaissance et d'une diffusion analogues, ou dont le statut d'auteur peut être discuté : l'on pense au conteur Akuliaq (Territoires du Nord-Ouest, actuel Nunavut). Autrement dit, à l'impossible renoncement aux principes de hiérarchisation de la production littéraire s'ajoute l'écueil inverse, inhérent au modèle de la chronologie et des annales. Quant à la troisième limite, évoquée plus haut à propos de l'anthologie imprimée, celle de la juxtaposition, les liens hypertextes des sites web peuvent partiellement y suppléer, en rétablissant des ponts précaires, cependant laissés à la discrétion du lecteur, qui peut ou non choisir de cliquer dessus.

Ces deux modalités du geste de compilation historiographique – imprimée et numérique – s'éclairent mutuellement. Le tournant numérique ne montre-t-il pas à quel point la notion de centre est devenue relative, rendant possibles des échanges et rapprochements inédits, permettant d'avoir accès à des points de vue lointains, exauçant le vœu d'un Brandes de regarder la littérature avec une paire de jumelles qui grossit et rapproche ce qu'on ne voyait pas avant ? Palliant la fixité des notices,

¹⁰⁹ Par exemple, la page de présentation du site web « Littératures inuites » décline ce qui est à la fois un avertissement et un appel aux bonnes volontés : « Qu'on nous pardonne ici et là des coquilles et des erreurs : ce site est le premier qui tente de regrouper les informations liées aux littératures inuites. Signalez-nous les renseignements qui sont inexacts, c'est avec plaisir que nous les corrigerons ».

¹¹⁰ « Découvrez le patrimoine culturel numérique européen ». Dans : *Europeana* 2018-2025 ; <https://www.europeana.eu/fr> (date de consultation : 13 mai 2025).

¹¹¹ Lydia Campbell : *Sketches of Labrador Life*. Happy Valley-Goose Bay : Them Days 1980 (¹1894).

¹¹² Mathias Storch : *Singnagtugaq*. København : A. Rosenberg-ip naKiteriviane 1914.

¹¹³ D'abord paru en feuilleton dans la revue *Inuktitut Magazine* entre 1969 et 1970, ce roman fait l'objet d'une traduction anglaise en 1970, elle-même support de deux traductions françaises parues en 1971 et 2011. Une nouvelle traduction française, celle-ci élaborée depuis la version originale du texte en inuktitut paraît en deux éditions : Markoosie Patsauq : *Chasseur au harpon. Un long récit de Markoosie*. Trad. par Valérie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu. Montréal : Éditions du Boréal 2021 et Markoosie Patsauq : *Uumajursiutik unaatuinnamut. Hunter with Harpoon. Chasseur au harpoon*. Montréal/Kingston : McGill-Queen's University Press 2021 (McGill-Queen's Indigenous and Northern Studies).

il nous incite à envisager la littérature européenne, voire mondiale, de manière interactive, dynamique, globale, et invite chacun à y contribuer depuis sa position – car là est la leçon exprimée par Polet lorsqu’il propose un « mode d’emploi » du *Patrimoine littéraire européen* : la base de données potentiellement infinie est la piste la plus féconde pour prendre le *Global Turn* de la littérature et de son histoire, mais elle ne saurait se passer d’un métadiscours, tant sur les œuvres qu’elle compile que sur elle-même.

Cette dualité indépassable du trésor littéraire et de sa mise en ordre par l’exégèse fonde l’approche comparatiste des littératures, qui semble être la voie d’une appréhension globale, en contexte, des littératures européennes. Ainsi souhaitons-nous envisager une autre approche de l’histoire des littératures européennes, cette fois résolument comparatiste, qui n’impliquerait pas seulement de renoncer aux centres et épacentres des littératures européennes, mais aussi à la centralité de l’Europe, en interrogeant notamment ses frontières.

Renoncer à la centralité de l’Europe : pour une approche comparatiste globale des littératures européennes

Étudier les littératures des marges de l’Europe nous convainc de la fécondité d’une nouvelle approche de la littérature européenne, sur le modèle de celle adoptée par Christie McDonald et Susan Suleiman, en 2010, dans *French Global. A New Approach to Literary History*¹¹⁴, où elles déconstruisent plusieurs présupposés de l’histoire de la littérature française, et notamment ceux de centralité, continuité et unicité¹¹⁵. Nous proposons d’interroger à notre tour la littérature européenne, à la lumière de nos précédents développements, en questionnant non seulement la notion de centre(s), mais aussi celle de frontière(s).

En 2025, il devient difficile d’écrire, comme le faisait Polet en 2000, dans l’introduction des actes du colloque organisé en 1998 sur le « patrimoine littéraire européen », que la conscience culturelle européenne invite « à sa potentielle universalisation », et que l’Europe tient les clés d’un humanisme nouveau¹¹⁶. En cette même année 2000, Dipesh Chakrabarty remet en cause, dans *Provincializing Europe*¹¹⁷, les valeurs prétendument universelles de notre Occident¹¹⁸. Nous sommes invités à décentrer notre point de vue, à prendre acte du fait que l’Europe n’est qu’un carrefour parmi d’autres dans notre approche comparatiste. On le comprend, dans la perspective qui nous intéresse – celle des littératures du Nord de l’Europe et de ce que leurs frontières et leurs métadiscours nous enseignent sur la possibilité d’une histoire de la littérature européenne – il s’agit de dresser la carte des

114 *French Global. A New Approach to Literary History*. New York : Columbia University Press, 2010 (traduction française : *French Global. Une nouvelle perspective sur l’histoire littéraire*. Éd. par Emmanuel Bouju. Paris : Garnier 2015 (Classiques Jaunes – Essais).

115 Voir McDonald/Suleiman : « Introduction: The National and the Global ». Dans : op.cit., pp. IX-XXII.

116 *Patrimoine littéraire européen, Actes du colloque international de Namur*, p. 8.

117 Dipesh Chakrabarty : *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press 2000 (traduction française : *Provincialiser l’Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. Trad. par Olivier Ruchet et Nicole Vieillescazes. Paris : Édition Amsterdam 2020).

118 Ce décentrement, le *Précis de littérature européenne* de Béatrice Didier l’ébauche deux ans auparavant. Pour reprendre les mots d’un recenseur de l’ouvrage : « une simple lecture du sommaire permet de découvrir que sont ici abordées aussi bien les littératures allemandes, néerlandaises ou françaises que les littératures hébraïques, arabes ou d’Europe centrale » (Tanguy L’Aminot : « Précis de littérature européenne. Sous la direction de Béatrice Didier, (Coll. ‘Précis’) 1998 ». Dans : *Dix-Huitième Siècle* 31 (1999), p. 654 ; https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1999_num_31_1_2324_t1_0654_0000_2 (consulté le 13 juin 2025). Quant à Didier Souiller, fondateur de la collection « Littératures européennes » aux Presses universitaires de France, il en ouvre les portes, également en 1998, à l’ouvrage suivant : Jean-Marc Moura : *L’Europe littéraire et l’ailleurs*. Paris : Presses universitaires de France 1998 (Littératures européennes).

échanges, des transferts et des voyages, et des réseaux ainsi tracés. Ces réseaux, on le comprend tout autant, ne concernent pas seulement l'espace européen, auquel ils ne s'arrêtent plus, mais aussi l'espace scandinave, l'espace nordique, l'espace circumpolaire et l'espace mondial. Dans une telle perspective, le Danemark n'est plus ni une marge de l'Europe ni un centre de la Scandinavie et / ou d'un empire colonial : sa littérature cesse désormais de s'inscrire – et d'inscrire les littératures de ses anciennes possessions coloniales – dans un système balisé et hiérarchisé entre centre(s), épi-centre(s), marge(s) et extérieur(s). Ce système s'ouvre à toute possibilité de reconfiguration, une réalité qui a elle-même suscité une évolution concrète des études comparatistes françaises, observable au cours des dernières décennies.

La littérature comparée étant une méthode critique, sa vocation n'est pas d'embrasser les littératures européennes dans leur totalité, mais précisément d'en interroger les frontières, comme nous y invite aussi Gayatri Chakravorty Spivak dans *Death of a Discipline*. Fiona McIntosh-Varjabédian perpétue cette interrogation, porteuse plus qu'entravante. Introduisant les actes d'un séminaire lui-même transfrontalier, tenu à l'Université de Lille 3 et à l'Université de Gand entre 2013 et 2015 sur les *Échanges littéraires européens*, elle place ses propos sous un titre très symbolique, « Littératures européennes, frontières mouvantes et reconfigurations d'une histoire » :

Le point de départ théorique qui a été le nôtre correspondait moins à une volonté farouche de nous opposer aux frontières, qu'à les interroger, en mettant l'accent sur les réseaux et sur les échanges transnationaux qu'ils soient matériels, liés notamment à l'histoire du livre, ou symboliques, liés à l'expansion de modèles littéraires.¹¹⁹

En matière de littérature, comme le rappelle l'encadré qui ouvre le premier chapitre de l'ouvrage *Lettres européennes*, « L'Europe n'a jamais été un lieu clos, séparé des autres civilisations »¹²⁰. Ce propos liminaire, que nul ne songe à contester, dit bien l'intérêt d'un *European Global*. Nous avons pu le constater à l'échelle du seul territoire danois, dont nous avons montré le caractère mouvant au cours de l'histoire, dans la réalité géopolitique européenne aussi bien que dans l'imaginaire boréaliste. Dans une histoire globale, décloisonnée, de la littérature européenne, il y aurait place pour toutes les zones aveugles de l'Europe politique, dont le Groenland, qui compte parmi ces « autres langues et autres peuples » que bien des histoires de la littérature européenne invisibilisent.

Une approche comparatiste globale des littératures européennes conjugue à l'ouverture d'un champ littéraire désormais sans frontières la réflexion sur les dynamiques d'échanges, d'influences réciproques, de redéfinition des canons littéraires auxquelles préside cette ouverture. Nous proposons d'en décliner deux exemples et d'y ajouter pour finir une proposition.

Le premier exemple est bien connu des comparatistes européens, consistant en un projet très ambitieux acté lors du congrès de 1967 de l'*Association Internationale de Littérature comparée* (AILC) à Belgrade. Au projet initial d'écrire une « Histoire de la littérature européenne », fut finalement préféré celui d'« Histoire comparée des littératures de langues européennes » afin d'éviter l'eurocentrisme, la question demeurant de savoir comment comprendre l'expression « Langues européennes ». Ce projet a vu naître, depuis le début des années 1970, plus de trente volumes, depuis *Expressionism as an International Literary Phenomenon* en 1973¹²¹, jusqu'aux deux volumes parus

¹¹⁹ « Littératures européennes, frontières mouvantes et reconfigurations d'une histoire ». Dans : *Revue des sciences humaines* 337 (2020) ; <http://journals.openedition.org/rsh/796> (consulté le 18 avril 2025).

¹²⁰ Benoit-Dusauroy/Fontaine, op. cit., p. 9.

¹²¹ Ulrich Weisstein (Éd.) : *Expressionism as an International Literary Phenomenon. Twenty-one Essays and a Bibliography*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1973.

en 2024 et 2025: *A Comparative Literary History of Modern Slavery*¹²². Le souci de se garder du chauvinisme européen évoqué par Étiemble est très sensible dans plusieurs volumes, notamment ceux consacrés à l'histoire de la littérature des Caraïbes, même si la dimension comparatiste de l'ensemble n'a pas toujours échappé à la juxtaposition des histoires nationales de la littérature.

Toutefois, un volume de la série nous intéresse particulièrement ici, celui consacré aux littératures nordiques, paru en 2017 : *Nordic Literature. A Comparative History*¹²³. Premier volume d'un ensemble qui doit en compter trois, cet ouvrage est consacré aux nœuds spatiaux (*Spatial nodes*), et présente beaucoup d'affinités avec l'approche de McDonald et Suleiman dans *French Global*. Les deux parties de *Nordic Literature* sont consacrées respectivement aux espaces et aux expériences de l'espace, que celui-ci soit naturel, aquatique, insulaire, urbain, pictural, etc. Dans *French Global*, deux parties sur trois sont également consacrées aux espaces et aux mobilités. Dans *Nordic Literature*, l'espace est doublement décloisonné : d'abord parce qu'il englobe tout le Nord, les pays scandinaves, mais aussi la Finlande, l'Islande, les îles Féroé et le Groenland ; mais aussi parce qu'il rend compte des mobilités, des migrations, des interactions avec d'autres espaces, des explorations, et de la façon dont les littératures, pour beaucoup, portent l'empreinte de ces mobilités et explorations. Dans les deux cas (*French Global* et *Nordic Literature*), l'exhaustivité d'un patrimoine est remplacée par l'exemplarité, fruit d'une histoire littéraire située, façonnée par des points de vue, plus heuristiques et féconds que les données factuelles mises en jeu. Comme l'écrivent les chercheuses qui ont dirigé *French Global*, « il nous a semblé qu'au lieu de l'exhaustivité, on pouvait choisir l'exemplarité : il suffisait de montrer des voies, sans tenter de dessiner la carte entière dans tous ses détails »¹²⁴. Nous retrouvons la même idée dans la préface de *Nordic Literature* : « The fundamental goal has never been encyclopedic coverage, but rather syntheses drawn from exemplary selections ».¹²⁵ Il y a ici comme là un modèle possible, très inspirant, pour un *European Global*.

Le deuxième exemple nous ramène au site web « Littératures inuites » qui, en plus d'offrir un exemple stimulant d'histoire littéraire et de chronologie culturelle à l'heure du tournant digital, constitue un outil d'ouverture du champ littéraire européen, mais aussi de décentrement du regard sur ses œuvres canoniques. À cet égard, le traitement qui y est réservé au Danemark littéraire est révélateur. Ce Danemark peut désormais faire l'objet d'une captation sélective, quand il n'est pas renvoyé à la marge d'une histoire littéraire en construction, dans laquelle il ne joue que le rôle d'influence parmi d'autres : on apprend que les contes de Hans Christian Andersen sont traduits vers le kalaallisut, entrant dans la vaste œuvre de l'écrivain Frederik Nielsen et d'autres auteurs groenlandais, et l'écrivain national du Danemark participe à l'élaboration de nouvelles formes d'expression littéraires inuit qui dépassent les frontières de son corpus¹²⁶. Le Danemark peut même être occulté : *Homo*

¹²² Madeleine Dobie/Mads Anders Baggesgaard/Karen-Margrethe Simonsen (Éd.) : *A Comparative Literary History of Modern Slavery. The Atlantic world and beyond*. I: *Slavery, Literature and the Emotions*; II: *Slavery, Memory and Literature*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company 2024-2025.

¹²³ Steven P. Sondrup/Mark B. Sandberg/Thomas A. DuBois/Dan Ringgaard (Éd.) : *Nordic Literature. A Comparative History*. I : *Spatial Nodes*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company 2017.

¹²⁴ Susan Rubin Suleiman/Christie McDonald : « French Global : comment écrire une histoire littéraire au XXI^e siècle ? ». Dans : *Acta fabula* 13, 1 (2012) (« Nouveaux chemins de l'histoire littéraire ») ; <https://www.fabula.org/lodel/acta/document6744.php> (consultée le 06 June 2025).

¹²⁵ Sondrup : op. cit, p. XV.

¹²⁶ Voir Inge Kleivan : « H. C. Andersen i Grønland ». Dans : Johan de Mylius/Aage Jørgensen/Viggo Hjørnager Pedersen (Éd.) : *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*. Odense : Odense Universitetsforlag - H. C. Andersen-Centret 1993, pp. 337-345. Ce texte est également consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst.html?id=9711>.

*Sapienne*¹²⁷, qui est probablement l'œuvre littéraire groenlandaise la plus connue au monde, se démarque des récits traditionnels inuit, dans lesquels l'autrice ne se reconnaissait guère¹²⁸ ; mais il échappe tout autant aux canons esthétiques d'une littérature danoise contemporaine, notamment par son usage de l'anglais¹²⁹. Ainsi est accompli le vœu du premier romancier publié du Groenland, Storch, dont Rasmussen avait si rapidement porté la voix en Europe, et dont les Presses de l'Université du Québec se font désormais les porte-paroles dans l'espace littéraire francophone élargi : « [permettre] au lecteur d'aujourd'hui de renverser son regard sur le monde inuit et de découvrir enfin une voix « de l'intérieur », qui recentre la représentation sur cette immense île de l'Arctique »¹³⁰. Ainsi vient aussi, depuis les Amériques, un regard différent sur les littératures européennes, suffisamment distancié pour envisager leur part extra-européenne¹³¹, mais aussi leur statut marginal dans un champ littéraire globalisé. Les littératures danoise comme groenlandaise sont dès lors inscrites dans un champ littéraire nordique, et non plus seulement scandinave, qui permet de les faire entrer dans de nouvelles tentatives d'histoire littéraire aussi bien décoloniales¹³² que globalisées¹³³.

Faire de l'expérimentation un savoir positif sur l'histoire globale des littératures européennes

Ce détour par le Nord, notre tropisme comparatiste, et l'analyse des projets et réalisations, imprimés ou digitaux, convoqués dans cet article, nous conduisent à esquisser une proposition pour aborder autrement l'histoire des littératures européennes, en renonçant non seulement aux épicentres mais aussi à la centralité de la littérature européenne.

L'expérimentation que nous proposons est également inspirée par deux autres chercheurs, le comparatiste Yves Chevrel et l'historien Patrick Boucheron. Yves Chevrel a vulgarisé la notion d'« année littéraire », définie comme « l'ensemble des événements concernant la littérature qu'un historien

127 Niviaq Korneliussen : *Homo Sapienne*. Nuuk : Milik Publishing 2014. Pour le lectorat francophone, voir *Homo Sapienne*. Trad. par Inès Jorgensen. Chicoutimi : La Peuplade 2017 (réédition en format poche aux éditions 10/18 en 2020).

128 Au cours d'un entretien menée à Montréal en 2018, elle souligne que les récits de chasse et les histoires de revenants transmises à l'école lui semblent éloignés de ses préoccupations de jeune femme groenlandaise.

129 Comme le dit Inès Jorgensen, traductrice de l'ouvrage : « l'utilisation de l'anglais marque aussi la distanciation avec le Danemark et l'ouverture au monde » (« Note de la traductrice ». Dans : Niviaq Korneliussen : *Homo Sapienne*. Chicoutimi : La Peuplade 2017, p. 21).

130 « Le rêve d'un Groenlandais ». Dans : *Presses de l'Université du Québec* (2016) ; <https://www.puq.ca/catalogue/livres/reve-groenlandais-2947.html> (date de consultation : 13 mai 2025).

131 Si ni Régis Boyer ni Frédéric Durand ou Frederik Julius Billeskov Jansen n'ont intégré le Groenland dans leurs entreprises historiographiques respectives d'une littérature scandinave européenne, tel n'est pas le choix des directeurs de publication suivants : Virpi Zuck/Niels Ingwersen/Harald S. Naess (Éd.) : *Dictionary of Scandinavian Literature*. New York : Greenwood Press 1990, où un certain John Allee signe un article « Inuit Literature » ; Jürg Glauser (Éd.) : *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart : J. B. Metzler 2016 (¹2006), où Kirsten Thisted signe un article « Grönlandische Literatur » (pp. 508-527) (... et un autre, « Saamische Literatur », pp. 447-462). Les historiographies littéraires américaine et allemande auraient-elles franchi dans le processus de globalisation des littératures européennes un pas auquel les historiographies littéraires française et danoise ne sont pas encore prêtes ?...

132 Voir Jürg Glauser/Pernille Hermann/Stephen A. Mitchell (Éd.) : *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies. Interdisciplinary Approaches*. Berlin : De Gruyter 2019 et Annika Lindsbog/Jakob Stougaard-Nielsen (Éd.) : *Introduction to Nordic Cultures*. Londres : UCL Press 2020.

133 On songe par exemple à Karen Langgård/Kirsten Thisted (Éd.) : *From Oral Tradition to Rap. Literatures of the Polar North*. Nuuk : Forlaget Atuagkat - Ilisimatusarfik 2011 : dans ce livre, c'est un espace panarctique allant des territoires sâmes à l'Alaska qui est considéré, et le territoire scandinave insulaire des Îles Féroé constitue le seul ancrage européen de l'étude, dont est évacuée la centralité du Danemark métropolitain.

ou un chroniqueur peut relever dans une année donnée »¹³⁴. Si l'idée d'Yves Chevrel, en étudiant cette notion, était de poser la question de l'autonomie du champ littéraire par rapport à l'histoire, il nous semble que l'année littéraire peut également être exploitée pour faire de l'histoire littéraire autrement, et pas nécessairement au rebours de l'histoire politique. Plus récemment, dans l'ouverture de *l'Histoire mondiale de la France*¹³⁵, parue en 2017, Patrick Boucheron évoque les choix méthodologiques qui sous-tendent l'ensemble : il fait table rase de la continuité, de la linéarité, des périodisations établies de l'histoire de la France, au profit d'une collection de dates, choisies de manière subjective, et à partir desquelles sont bâties des « intrigues »¹³⁶.

Pour une histoire globale des littératures européennes, nous proposons de croiser ces deux approches, qui donnent toutes deux un sens fort, plus qu'à la continuité, à l'année, la date. Étant des littéraires, nous sommes par ailleurs sensibles à cette idée d'intrigues, de récits façonnés par des points de vue, émanant aussi bien de contributeurs européens qu'extra-européens.

Nous pourrions alors imaginer une histoire des littératures européennes qui prendrait la forme d'annales, celles-ci étant un moyen de relater / raconter sans hiérarchiser des événements, année après année. Nous aurions ainsi une collection d'années, autonomes ou non du champ politique, qui permettrait de ne pas hiérarchiser les littératures, de les décentrer, à la faveur de la multiplicité des contributions. Et ces annales, si l'on suit l'idée féconde de l'intrigue, pourraient donner lieu à des récits, montrant à quel point « L'Europe n'a jamais été un lieu clos »¹³⁷. Dans une version numérique de cette histoire, des ponts pourraient être établis entre les années et les intrigues, chaque lecteur étant invité par des liens à choisir son itinéraire, à circuler dans une histoire ainsi doublement décroisée, par les choix des contributeurs et contributrices, mais aussi par ceux des lecteurs et lectrices.

À titre d'exemple, revenons au Danemark, et choisissons une date : 1943. C'est la date à laquelle Frederik Julius Billeskov Jansen et Jens Kruuse créent la revue *Orbis litterarum*, dont le sous-titre est en français : *Revue danoise d'histoire littéraire*. Le choix du titre est lié au concept goethéen de *Weltliteratur*, et le parcours de Frederik Julius Billeskov Jansen, évoqué dans « Expériences d'un comparatiste », illustre bien l'esprit dans lequel la revue a été créée, et l'intérêt de son ancrage dans un pays qui n'est plus présenté comme un empire : « un de ces petits pays qui croit avec Goethe que la littérature universelle, dans laquelle les nations s'expriment par la voix de leurs écrivains, est un chemin qui mène à l'entendement universel »¹³⁸.

La « petite intrigue » de cette revue aurait sa place dans une histoire globale des littératures européennes. C'est en effet l'histoire « exemplaire » d'une revue comparatiste qui, depuis sa situation décentrée géographiquement et linguistiquement, a d'abord consacré les épico-centres de la littérature européenne, mais qui a récemment accompli son *Global Turn*, à peu près en même temps que son *Digital Turn* (2009), interrogeant la centralité de la littérature européenne.

La confortation des épico-centres a été en effet d'abord actée par le choix d'un paratexte en français, la langue des élites européennes historiquement. Initialement plurilingue, mais avec une nette prépondérance d'articles en danois, les rédacteurs en chef font le choix, en 1954, de ne plus retenir que le français, l'anglais et l'allemand comme langues de travail, le danois et les autres langues nordiques n'étant plus acceptés, ce qui entérine davantage encore l'hégémonie des trois grandes langues eu-

¹³⁴ Yves Chevrel : « Qu'est-ce qu'une année littéraire ? Perspectives méthodologiques ». Dans : *Œuvres et critiques* 12, 2 (1987), pp. 49-63, p. 49.

¹³⁵ Patrick Boucheron (Éd.) : *Histoire mondiale de la France*. Paris : Seuil 2017, pp. 7-13. Traduction en anglaise : *France in the world. A new Global history*. New York : Other Press 2019.

¹³⁶ Voir la quatrième de couverture : « Une histoire qui n'abandonne pas la chronologie ni le plaisir du récit, puisque c'est par dates qu'elle s'organise et que chaque date est traitée comme une petite intrigue ».

¹³⁷ Benoît-Dusauroy/Fontaine (Éd.) : *Lettres européennes*, p. 9.

¹³⁸ F. J. Billeskov Jansen : « Expériences d'un comparatiste ». Dans : *Neohelicon* 12 (1985), pp. 27-38, p. 37.

ropéennes. Par conséquent, jusqu'aux années 2000, *Orbis Litterarum* – « le monde des lettres » – a coïncidé avec la littérature européenne et nord-américaine, restreignant assez drastiquement le champ de la littérature universelle. On lit encore, dans un éditorial de 2000 : « The new editors are resolved to move forward in accordance with the established principles of *Orbis Litterarum*, with European and American literatures in focus, publishing articles in French, German or English. »¹³⁹

Le *Global Turn* a eu ses signes avant-coureurs. En 1963 notamment, l'anglais a remplacé le français dans le paratexte, s'imposant peu à peu comme le volapük le plus commode pour étudier les littératures. Même si la revue est restée trilingue, l'anglais a permis d'accompagner l'ouverture récente de la revue sur le monde, et plus seulement à l'Europe et à l'Amérique du Nord. Depuis quelques années, les index montrent la part croissante de l'Asie mais aussi de l'Afrique, ce que reflète d'ailleurs l'évolution du comité de rédaction d'*Orbis Litterarum*, dont les membres proviennent aujourd'hui du monde entier. Et récemment, dans un numéro spécial de 2018 consacré au « dialogue sino-européen », Svend Erik Larsen, un des rédacteurs de la revue, et Cao Shunqing, professeur de littérature comparée à Pékin, consacraient le *Global turn* des études littéraires européennes :

The intuition behind the early conceptualizations of world literature was that literary studies had to be developed as a field of research in response to a world of growing international cultural relations and networks. The need to take on this task grew during the nineteenth century and it has not diminished in today's world of increased mobility and multiplication of media technologies.¹⁴⁰

Entre 1943 et 2025, la « Revue danoise d'histoire littéraire » est devenue *the « International Review of Literary Studies »*, et coïncide aujourd'hui pleinement avec son titre, *Orbis Litterarum*¹⁴¹.

Cela nous convainc du bien-fondé d'une histoire globale de la littérature européenne, qui tiendrait compte de l'exil, des émigrations et immigrations, des passages. Dans cette histoire, comme dans *French Global* ou *Nordic Literature*, l'exhaustivité d'un patrimoine serait remplacée par des intrigues façonnées par des points de vue. À partir des bases de données sur les littératures européennes décroisées, les auteurs pourraient imaginer plusieurs approches, construire des annales ou choisir des dates à partir desquels bâtir leurs récits, depuis leur situation. Resterait alors la question de savoir si ces expérimentations relèvent encore de ce qu'on entend par « histoire littéraire ». Jean-Louis Jeannelle se pose d'ailleurs cette question à propos de *French Global*, qui « rompt à ce point avec la dynamique qui sous-tend toute histoire de la littérature nationale qu'on peut se demander s'il s'agit bien encore véritablement d'une histoire ou si un autre type d'approche ne s'y invente pas »¹⁴². Quelque chose en effet s'invente depuis quelques années, avec l'appui du web, qui secoue les épicentres et l'universalité de l'Europe. Ce ne sera pas trop des littératures des confins de l'Europe, de ses marges ou « territoires annexes », tout comme des littératures extra-européennes, pour expliquer la littérature européenne¹⁴³.

¹³⁹ Morten Nøgaard/Lars Ole Sauerberg : « Editor's Note ». Dans : *Orbis Litterarum* 55, 1 (2000), p. 1.

¹⁴⁰ Svend Erik Larsen/Cao Shunqing : « Introduction ». Dans : *Orbis Litterarum* 73 (2018), pp. 309–310, p. 309 (*Special Issue: Literature Studies across Cultures. A Chinese-European Dialogue*) ; <https://doi.org/10.1111/oli.12188>.

¹⁴¹ L'intégralité de la collection étant accessible sur le site de l'éditeur Wiley : <https://onlinelibrary.wiley.com/>.

¹⁴² Jean-Louis Jeannelle : « Le global, le national & le planétaire ». Dans : *Acta fabula* 13, 1 (2012) (« Nouveaux chemins de l'histoire littéraire ») ; <https://www.fabula.org/revue/document6741.php> (page consultée le 6 juin 2025).

¹⁴³ Pour paraphraser l'épigraphe choisie par Patrick Boucheron pour l'ouverture de *l'Histoire mondiale de la France* : « Ce ne serait pas trop de l'histoire du monde pour expliquer la France » (Jules Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, 1831), p. 7.

Bibliographie

Sources

- Brandes, Georg : *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur*, København, Jespersen og Pios 1966-1967 [I : *La littérature des émigrés (Emigrantlitteraturen*, 1872), II : *L'École romantique en Allemagne (Den romantiske Skole i Tyskland*, 1873), III : *La Réaction en France (Reaktionen i Frankrig*, 1874), IV : *Le Naturalisme en Angleterre (Naturalismen i England*, 1875), V : *L'École romantique en France (Den romantiske Skole i Frankrig*, 1882), VI : *La Jeune Allemagne (Det unge Tyskland*, 1890)].
- Jacobsen, Jørgen-Frantz : *Barbara*. Trad. par Karen et André Martinet. Arles : Actes Sud 1991. Version et édition originale : *Barbara* : København : Gyldendal 1960.
- Korneliussen, Niviaq : *Homo Sapienne*. Nuuk : Milik Publishing 2014 (traduction française d'Inès Jorgensen : *Homo Sapienne*. Chicoutimi : La Peuplade 2017, réédition en format poche aux éditions 10/18 en 2020).
- Lynge, Augo : *Trehundrede år efter*. Nuuk : Atuakkiorfik 1989 (traduction française d'Inès Jorgensen : *Trois cents ans après. Grønlandshavn en 2021* (1931). Québec : Presses de l'Université du Québec 2016 (Jardin de givre).
- Lynge, Hans Anthon : *Seqakuj*. København : Gyldendal – Gyldendals værkserie 1987.
- Macpherson, James : *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language by James Macpherson*. Édimbourg : G. Hamilton & J. Balfour 1760.
- Mallet, Paul-Henri : *Introduction à l'Histoire de Dannemarc, où l'on traite de la religion, des Loix et des mœurs et des Usages des anciens Danois*. Copenhague 1755.
- : *Monumens de la Mythologie et de la Poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves; pour servir de supplément et de preuves à l'Introduction à l'Histoire de Dannemarc*. Copenhague : Claude Philibert 1756.
- Marmier, Xavier : *Lettres sur l'Islande*. Paris : F. Bonnaire 1837.
- : *Lettres sur le Nord. Danemark, Suède, Norvège, Laponie et Spitzberg*, 2 vol.. Paris : H. L. Delloye 1840.
- : (Trad.) : *Chants populaires du Nord, Islande – Danemark – Suède – Norvège – Færø – Finlande*. Paris : Charpentier 1842.
- : *Essai sur la littérature scandinave, pour servir d'introduction aux ballades populaires du Nord et aux imitations de l'Edda, et des chants des Scaldes*. Paris : Librairie V^e M^{me} Maire-Nyon 1842.
- : *Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne*. 2 vol.. Paris : Delloye 1842 (réédition chez Garnier Frères en 1851).
- Sondrup, Steven P./Sandberg, Mark B./DuBois, Thomas A./Ringgaard, Dan (Éd.) : *Nordic Literature. A Comparative History*. I : *Spatial nodes*. Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins Publishing Company 2017.
- Staël, Germaine de : *De l'Allemagne I* (1810). Éd. par Simone Balayé. Paris : GF Flammarion 1968.
- : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 1. Paris : Maradan 1800.
- Storch, Mathias : *Singnagtugaq*. København : A. Rosenberg-ip naKiteriviane 1914 (traduction danoise de Knud Rasmussen : *En Grønlanders drøm*. København /Christiania : Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag 1915 ; traduction française d'Inès Jorgensen : *Le rêve d'un Groenlandais*. Québec : Presses de l'Université du Québec 2016 (Jardin de givre).
- Vebæk, Mâliâraq : *Historien om Katrine: roman*. København : Høst og Søn 1982.

Ouvrages critiques

- Backès, Jean-Louis : *La Littérature européenne*. Paris : Belin 1996.
- Battail, Jean-François/Boyer, Régis/Fournier, Vincent : *Les Sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France 1992.
- Benoit-Dusauroy, Annick/Fontaine, Guy : *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*. Louvain : De Boeck 2007.
- Berthelsen, Christian : « Greenlandic Literature: Its Traditions, Changes, and Trends ». Dans : *Arctic Anthropology* 23, 1/2 (1986), pp. 339-345.
- : « L'Émergence d'une littérature groenlandaise ». Dans : *Destins croisés : cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*. Paris : UNESCO/Albin Michel 1992 (Histoire – Mémoire des peuples), pp. 535-544.
- Billeskov Jansen, Frederik Julius : *Anthologie de la littérature danoise*. Paris/Copenhague : Aubier – Éditions Mouton/Gyldendal 1964.
- Bjarnason, Egill : *Histoire de l'Islande, ce petit pays qui fascine le monde*. Trad. par Séverine Weiss. Paris : Éditions Autrement 2021.
- Boucheron, Patrick (éd.) : *Histoire mondiale de la France*. Paris : Seuil 2017.
- Boyer, Régis : *Histoire des littératures scandinaves*. Paris : Fayard 1996.
- : *Les Littératures scandinaves*. Paris : Riveneuve Éditions 2016.
- : *Snorri Sturluson : Le plus grand écrivain islandais du Moyen Âge*. Nonant : OREP Éditions 2012.
- Brunetière, Ferdinand : « La littérature européenne ». Dans : *La Revue des deux mondes* 4, 161 (1900), pp. 326-355).
- Carrez, Maurice/Olivier, Jean-Marc : *Histoire des pays nordiques (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris : Armand Colin 2023 (coll. U).
- Chakrabarty, Dipesh : *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton : Princeton University Press 2000 (traduction française : *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. Trad. par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes. Paris : Éditions Amsterdam 2020).
- Chartier, Daniel/Mossé, Marie/Perez-Gauvreau, Laura/Rankin, Sharon/Archambault, Béatrice/Deplanque, Syrielle et al. : *Littératures inuites ᐃᓄᐃᑦ ᐱᕐᖅᐸᖅ Inuit Literatures* 2020 ; <https://inuit.uqam.ca/>
- Chevrel, Yves : « Qu'est-ce qu'une année littéraire ? Perspectives méthodologiques ». Dans : *Œuvres et critiques* 12, 2 (1987), pp. 49-63.
- Didier, Béatrice (éd.) : *Précis de littérature européenne*. Paris : PUF 1998.
- Domokos, Johanna/Schlosser, Christine/Rießler, Michael (éd.) : *Worte verschwinden / fliegen / zum blauen Licht: Samische Lyrik von Joik bis Rap*. Trad. par Christine Schlosser. Freiburg im Breisgau : Skandinavisches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2019 (Samica. 4).
- Durand, Frédéric : *Histoire de la littérature danoise*. Paris/Copenhague : Aubier – Éditions Montaigne/Gyldendal 1967.
- Duvicq, Nelly : *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*. Québec : Presses de l'Université du Québec 2019 (Droit au Pôle).
- Einarsson, Stefán : *A History of Icelandic Literature*. Baltimore : The Johns Hopkins Press for the American-Scandinavian Foundation 1969.
- Étiemble, René : *Comparaison n'est pas raison*. Paris : Gallimard 1963.
- Fortescue, Michael : *From the Writings of the Greenlanders: Kalaallit Atuakklaannit*. Anchorage : University of Anchorage Press 1990.

- Frederiksen, Svend : « Recent Literature in Greenland ». Dans : *Books Abroad* 30, 4 (1956), pp. 383-387.
- Karlsson, Gunnar : *The History of Iceland*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2003 (¹2000).
- Kleivan, Inge : « A New History of Greenlandic Literature ». Dans : *Études/Inuit/Studies* 19, 1 (1995) : *Archéologie, Art, Ethnicité/Archeology, Art, Ethnicity*, pp. 127-138.
- McDonald, Christie/Rubin Suleiman, Susan (Éd.) : *French Global. A New approach to Literary History*. New York : Columbia University Press 2010. Traduction française : *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. Éd. par Emmanuel Bouju. Paris : Garnier 2015 (Classiques Jaunes – Essais).
- Malbos, Lucie : *Les peuples du Nord. De Fróði à Harald l'Impitoyable (I^{er}-XI^e siècle)*. Paris : Belin 2024, (Mondes anciens).
- Marnersdóttir, Malan : *Une histoire de la littérature des Îles Féroé*. Éd. par Daniel Chartier. Montréal : Imaginaire | Nord et Fróðskaparsetur Føroya 2022 (Isberg).
- Martin, Keavy : *Stories in a New Skin: Approaches to Inuit Literature*. Winnipeg: University of Manitoba Press 2012.
- Masson-Delmotte, Valérie/Gauthier, Emilie/Gremillet, David/Huctin, Jean-Michel/Swingedouw, Didier (Éd.) : *Le Groenland. Climat, écosystèmes et société*. Paris : CNRS Éditions 2016.
- McIntosh-Varjabédian, Fiona (Éd.) : « Échanges littéraires européens ». Dans : *Revue des sciences humaines* 337 (2020) ; <http://journals.openedition.org/rsh/796>.
- Moura, Jean-Marc : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses universitaires de France 1998 (Littératures européennes).
- Neijmann, Daisy (Éd.) : *A History of Icelandic Literature*. Lincoln/London : University of Nebraska Press/The American-Scandinavian Foundation 2006.
- Petrone, Penny : *Northern Voices: Inuit Writing in English*. Toronto/Buffalo/London/Ontario : University of Toronto Press 1988.
- Polet, Jean-Claude (Éd.) : *Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française*. 17 vol.. Bruxelles : De Boeck Université 1992-2000.
- (Éd.) : *Patrimoine littéraire européen, Actes du colloque international de Namur (26, 27 et 28 novembre 1998)*. Bruxelles : De Boeck Université 2000.
- : *Parcours dans le patrimoine littéraire européen. Introduction à l'anthologie*. Bruxelles : De Boeck Université 2008.
- Sallé, Michel/Sigurjónsdóttir, Æsa : *Histoire de l'Islande des origines à nos jours*. Paris : Tallandier 2018.
- Schnackenbourg, Éric/Maillefer, Jean-Marie : *La Scandinavie à l'époque moderne (fin XV^e-début XIX^e siècle)*. Paris : Belin 2010 (Sup Histoire).
- Souiller, Didier/Troubetzkoy, Wladimir : *Littérature comparée*. Paris : PUF 1997 (Premier Cycle).
- Spivak, Gayatri : *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press 2003.
- Thévenet, Jacqueline : *Le Groenland : Kalaallit Nunaat*. Paris : Éditions Karthala 2009.
- Thiesse, Anne-Marie : *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris : Seuil 1999.

À propos de la distance – la littérature européenne vue de près et de loin

L'Europe se cherche entre la proximité, la familiarité émotionnelle et la distance intellectuelle. Cet article se propose de réfléchir sur l'histoire de la littérature européenne à l'aide des métaphores spatiales, c'est-à-dire – de voir le temps à travers l'espace. Unir la topique de l'Europe (les lieux communs) et sa topographie (les hauts lieux, les lieux tout court).

Dans la mythologie l'Europe est une Phénicienne, enlevée par Zeus et conduite en Crète. Une femme, une personne qui va devenir espace. La biographie se transforme en territoire. Le temps – en lieu. L'histoire – en géographie. Il n'est donc pas étonnant de trouver tant de termes spatiaux pour saisir l'Europe qui s'étudie très souvent à travers le rapprochement et l'éloignement, l'agrandissement et le rétrécissement, le déplacement ou le dépaysement. Du fait que tout contenu élabore de soi-même la forme qui lui convient au mieux, dans le cas concret, c'est la forme d'un abécédaire qui s'impose.

« A » comme « ailleurs »

« Diverse par ses nations, ses langues et ses relations avec le monde extérieur, l'Europe n'a jamais formé un tout refermé sur lui-même »¹. Elle se construit dans un jeu dynamique entre ce qui sépare et ce qui rapproche les cultures, entre ici et ailleurs, entre son territoire et d'autres espaces. Nous avons la conscience claire que souvent des « ailleurs » lointains pourront contribuer à orienter son histoire et former son identité.

Rappelons le cas des contes *Les Mille et Une Nuits* qui sont devenus un « classique » européen, ou bien les sources arabes de la tradition poétique occitane de la *fin'amor*. Il n'est donc pas surprenant que les chercheurs s'engagent (aujourd'hui plus que dans le passé) à cartographier la construction d'un patrimoine culturel européen redevable aux ailleurs extra-européens. Ainsi, les organisateurs d'un colloque récent à ce sujet, affirment que la littérature européenne dans son ensemble ne saurait être comprise sans une ouverture sur les littératures du monde entier, les littératures extra-européennes. L'Europe n'est pas le monde, et le reste du monde contribue aussi à définir l'Europe².

« B » comme « bibliothèque »

À la fois collection, meuble et bâtiment, le mot « bibliothèque » résonne de toute sa polysémie. La bibliothèque est bien ancrée dans l'imaginaire collectif, c'est une métaphore de la mémoire humaine,

¹ Voir l'annonce du Colloque : *L'Europe à l'écoute de ses ailleurs. Les apports extra-européens à la construction des classiques littéraires*. Org. par Nicolas Correard, Philippe Postel et Emilie Picherot. Nantes : 21 et 22 mars 2024 ; <https://www.fabula.org/actualites/119325/l-europe-a-l-ecoute-de-ses-ailleurs-les-apports-extra-europeens.html>. Il ne faut pas oublier d'autres recherches dans la même lignée, tel l'essai de Jean-Marc Moura : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF 1998, ou l'ouvrage collectif *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. Éd. par Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman. Paris : Classiques Garnier 2014 (Classiques Jaunes. Essais).

² Ibid.

ainsi qu'une image de l'intertextualité. L'Europe est souvent comparée à une bibliothèque et pensée à travers les bibliothèques. On se souvient la plainte d'Erich Auerbach depuis Istanbul à quel point les bibliothèques européennes lui manquaient (une plainte mi-réelle, mi-imaginée, qui aide le célèbre fondateur du comparatisme en littérature à justifier sa nouvelle méthode).

Les vers du poète français Valéry Larbaud laissent à leur tour transparaître la nostalgie de l'Europe, éprouvée par le voyageur ayant la légèreté de s'en éloigner, sous forme de bibliothèque :

Fi des pays coloniaux, qui n'ont pour eux
Que les merveilles de la nature, et n'ont pas su
Même se procurer un Théocrite.
Dégoût des jours passés sur le hamac,
En vêtements de toile, dans des villes sans boutiques :
Dégoût des chasses aux bêtes fauves, des résidences
Royales des Indes et des cités d'Australasie,
Où l'on ne fait que penser à toi, par toi, Europe.
Car là, dans le brouillard, sont les bibliothèques !³

Racontant de Genève – mais on pourrait facilement généraliser ses observations à échelle du continent et voir Genève comme une métonymie de l'Europe – l'écrivain anglais John Berger comparait la ville à une bibliothèque :

Ces rues ressemblent aux allées qui séparent les rayonnages d'une immense bibliothèque. Vue du trottoir, chaque rangée de fenêtres constitue la vitrine d'une nouvelle étagère. Les portes cochères, d'un bois bien verni, forment les tiroirs du catalogue de la bibliothèque. Derrière ces murs, tout attend d'être lu. Je les appelle les rues archives de Genève⁴.

Le critique littéraire, le philosophe et l'érudit George Steiner dans son essai intitulé *Une certaine idée de l'Europe* définit l'identité européenne à l'aide de cinq axiomes. L'une d'entre elles attire l'attention sur ce phénomène : « L'Europe est un continent empreint d'histoire, un vaste lieu de mémoire où les noms d'une multitude de rues et de places rappellent un passé toujours présent, à la fois lumineux et écrasant »⁵.

En effet, cette pratique européenne de glorifier les grandes personnalités et de mémoriser les événements décisifs du passé, transforme le temps en espace. Les villes européennes plus qu'ailleurs, se révèlent comme des immenses bibliothèques en vue de tout le monde. En se promenant en temps présent, on se promène dans l'histoire. Si on emprunte une phrase connue de Colette Fellous, on dirait : « L'histoire se lit dans la rue »⁶.

³ Europe. Dans : <https://www.barapoemes.net/2024/08/valery-larbaud-1881-1957-europe-i-iv.html>.

⁴ John Berger : « Genève ». Dans : J. B. : *D'ici là*. Trad. par Katya Berger Andreadakis. Paris : Edition de l'Olivier 2005, pp. 65-81, p. 68.

⁵ Georges Steiner : *Une certaine idée de l'Europe*. Trad. par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud 2005. A propos du livre, voir Miryana Yanakieva : « L'identité européenne vue à travers la notion de tragique ». Dans : Remigiusz Forycki (Éd.), *L'Europe et ses intellectuels*. Varsovie : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2019, pp. 191-200.

⁶ Colette Fellous : *Avenue de France*. Paris : Gallimard 2001.

« C » comme « cadre »

Etudier les littératures dans le cadre de l'Europe signifie trouver la bonne échelle. On peut dire – dans l'esprit de Kant – que la connaissance est une construction systémique où les entités n'acquièrent de signification que si elles soient disposées dans un cadre plus large dans lequel se reflètent des modèles tels qu'inscription, opposition ou divergence⁷. D'autant plus qu'aujourd'hui il y a de nouveaux référents qui sont venus rajouter aux anciens repères nationaux et qui parfois même les remplacent : en ce début de XXI^e siècle, aucun lecteur ne se cantonne plus à un espace national unique. La littérature européenne offre une bonne échelle supranationale sans tomber dans l'espace démesuré de la littérature mondiale – où le texte apparaît sans domicile fixe, l'auteur devient un être errant et le théoricien littéraire est privé d'un bon mirador.

Pour les intellectuels européens les frontières nationales sont trop étroites, mais la vastitude du monde est trop imprécise. L'universalisme est une notion trop floue, trop abstraite, incommensurable. L'Europe est à mi-chemin entre le passé et le futur, le concret et l'utopique. Un projet envisageable. Une unité faisable.

« D » comme « distance »

« Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit », écrivait Denis Diderot dans ses *Salons* à propos des tableaux de Jean Baptiste Siméon Chardin⁸.

La distance narrative (avec le problème du point de vue) et son importance pour le texte littéraire est étudiée en détails par Gérard Genette dans ses *Figures III*. Un autre aspect de la notion révèle la question liée à la lecture à distance, distant reading de Franco Moretti. A distance est intitulé le livre de Carlo Ginzburg qui contient neuf essais dans lesquels il pratique et théorise la méthode de la distance dans les travaux des historiens⁹. D'ailleurs, un homme de lettres pourrait facilement se reconnaître dans cette approche d'autant plus que Ginzburg avait déjà emprunté le chemin inverse, en se servant dans ses études de certaines stratégies de la fiction et de la critique littéraire¹⁰.

Cette capacité à trouver la bonne distance et à percevoir dans un même regard les parentés et les divergences, est au fondement certes de la méthode comparatiste où les métaphores liées à la distance et à la perspective occupent une place importante. La distance ouvre l'analyse à une multitude de points de vue – voir la littérature sans le confort de son « chez soi » afin d'établir une égalité (et de surmonter en même temps l'encapsulation locale et le monolinguisme¹¹).

La méthode de la distanciation produit un sentiment d'étrangeté. Cela rappelle le fameux *estrangement* de Victor Chklovski (compris comme défamiliarisation¹²). Maîtriser théoriquement la littérature,

⁷ Carlo Ginzburg : *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris : Gallimard 2001, p. 296.

⁸ Denis Diderot : *Salons de 1763*. Dans : D. D. : *Œuvres complètes*. 15 vol. Paris : Le Club français du livre, 5, 1970, p. 432.

⁹ Voir op. cit.

¹⁰ « L'histoire s'écrit » elle aussi, comme le rappelle Hayden White, et la connaissance des dispositifs narratologiques – dont la distance – font partie du privilège que représente la culture littéraire pour tout chercheur. Voir Hayden White : *L'histoire s'écrit. Essais, recensions, interviews*. Paris : Édition de la Sorbonne 2017.

¹¹ Voir Galin Tihanov : « Narratives of Exile: Cosmopolitanism beyond the Liberal Imagination. Dans : *Whose Cosmopolitanism?: Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*. Éd. par Nina Glick Schiller et Andrew Irving. New York/Oxford : Berghahn 2015, pp. 141-159.

¹² Victor Chklovski : *L'Art comme procédé* [1917]. Trad. par Régis Gayraud. Paris : Allia 2008.

c'est finalement être capable de transcender son ancrage national (et le sien) en choisissant de se positionner en tant qu'étranger contemplant la validité de ses lois au-delà d'un cadre purement national¹³.

Dans ses entretiens le célèbre médiéviste Jacques Le Goff soulignait souvent qu'étant en Europe, ne voit que les différences, mais en la quittant, ne voit que les ressemblances. C'est depuis New York pendant les années de guerre (1940-1946) que Denis de Rougemont aperçoit l'unité qui forme le cadre des différentes cultures nationales. « Vue de loin, l'Europe est évidente »¹⁴. « Il est difficile de percevoir l'Europe depuis l'Europe », conclut Edgar Morin¹⁵.

« E » comme « exil »

L'importance de l'exil pour la conscience européenne ne date pas d'hier. Une lettre de Mme de Staël écrite à Londres en 1814 montre que pour elle c'est un espace de liberté : « L'exil m'a fait perdre les racines qui me liaient à Paris et je suis devenue européenne », écrit-elle.

L'exil et l'émigration incarnent l'hétérotopie ; cette instabilité peut-être douloureuse, mais elle se révèle une source reconnue pour la créativité (aussi bien pour l'art que pour la théorie). Eduard Said est le premier qui parle d'une « théorie itinérante » qui doit voyager, migrer, demeurer toujours hors cadre. Dans l'exil en tant que facteur stimulant nous convainc également l'histoire de la littérature comparée des années 1930 (Auerbach et Spitzer à Istanbul et puis aux États-Unis). La naissance de la théorie littéraire et de la littérature comparée est marquée par le narratif de l'exil. En somme, « la vérité est toujours en exil »¹⁶.

« F » comme « frontière »

L'Europe a été un espace de rencontre et de métissage bien avant l'adoption positive de ce concept. Les continuels changements des contours : les empires, les flux commerciaux, la circulation des idées, les guerres et les grands mouvements migratoires, interdisent de considérer l'histoire d'un pays européen sans la mettre en relation avec les autres pays de l'Europe.

D'autre côté, les frontières du continent, surtout à l'est sont très imprécises. Le pluralisme des origines et l'ouverture aux autres, sont devenus la marque déposée de l'Europe et fondent la spécificité de la culture européenne.

Nous vivons une époque où l'élan d'abolir les frontières disciplinaire est également très fort. En même temps, il s'est avéré difficile de nous libérer des frontières politiques. Jorge Luis Borges raconte une anecdote personnelle :

¹³ Tihanov : op. cit.

¹⁴ « Les options fondamentales de l'Europe. Leçon de clôture par M. Denis de Rougemont ». Dans : *Annuaire 1957 de l'Institut Universitaire d'Etudes Européennes*. p. 2 ; cité d'après André Reszler : « Denis de Rougemont l'Européen ». Dans : André Liebich/Basil Germond (Éd.) : *Construire l'Europe. Mélanges en hommage à Pierre du Bois*. Chicago : Graduate Institute Publications - Institut de hautes études internationales et du développement 2008, pp. 87-95, p. 87. <https://books.openedition.org/iheid/1478>.

¹⁵ Edgar Morin : *Penser l'Europe*. Paris : Gallimard 1987, p. 24 (Au vif du sujet).

¹⁶ Telle est la devise du Baal Shem Tov, grand rabbin du XVIII^e siècle, citée par Georges Steiner dans un entretien pour *Télérama* en 2011 : <https://www.telerama.fr/idees/george-steiner-l-europe-est-en-train-de-sacrifier-ses-jeunes,75871.php>.

Lorsque j'étais petit, je suis allé avec mon père à Montevideo. Je devais avoir neuf ans. Mon père m'a dit : « Regarde bien les drapeaux, les douanes, les militaires [...], car tout ça va disparaître et tu pourras raconter à tes enfants que tu l'as vu ». C'est tout le contraire. Aujourd'hui il y a plus de frontières, plus de drapeaux que jamais¹⁷.

« G » comme « géographie »

La géographie d'un pays ou d'un continent, est la matrice de son imaginaire. La géographie qui est une partie prenante de la psychologie et de l'identification humaine joue également un rôle important pour l'idée européenne. La pratique actuelle de *nature writing* révèle la distinction par rapport aux autres continents. L'Europe apparaît comme une géographie humaine, d'une nature accueillante, sans espaces hostiles. « L'Europe, écrit Steiner, a été, et est encore parcourue à pied. C'est capital. La cartographie de l'Europe est née des capacités pédestres, des horizons accessibles à des jambes. Hommes et femmes y ont tracé leurs cartes en marchant d'un hameau à l'autre, d'un village à l'autre, d'une ville à l'autre »¹⁸.

C'est à un non-Européen – naturellement – à le confirmer : l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa indique cette particularité du vieux continent qui, possède

un paysage praticable, une géographie faite sur mesure pour les pieds. Ce paysage civilisé l'est parce que, ici, la nature n'a jamais écrasé les êtres humains, elle s'est toujours pliée à leurs besoins et leurs aptitudes, elle n'a jamais entravé ou paralysé le progrès. Au lieu des déserts brûlants comme le Sahara, ou des forêts hiéroglyphiques comme l'Amazonie, ou des plaines froides et stériles comme l'Alaska, en Europe, l'environnement a été l'ami de l'homme : il lui a facilité la nourriture, la communication entre les différents peuples et cultures, et a aiguisé sa sensibilité et son imagination. Les Européens s'entretenaient pour des raisons religieuses ou politiques, mais le paysage tendait à les rapprocher, et non à les isoler¹⁹.

« H » comme « horizon »

En dépit des incertitudes, l'étymologie du mot « Europe » remonte peut-être au terme sémitique *oreb* ou *ereb*, qui signifie « couchant » ou « soir ». On semble plutôt le rapprocher aujourd'hui de l'épithète homérique de Zeus, *Européen*, adjectif qui veut dire « qui voit au loin ». Quelle qu'elle soit, la genèse renvoie à un lointain, à un horizon²⁰. Dynamique, en mouvement inlassable, l'Europe est attirée par un horizon lointain. L'Europe est en mouvement – dès l'origine (la princesse enlevée) jusqu'à... l'image du Portugal.

¹⁷ Un entretien inédit avec Jorge Luis Borges : « L'idée de frontières et de nations me paraît absurde ». Dans : *Le Monde diplomatique* 49, 581 (août 2001), pp. 24s. ; <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/08/CHAO/7917>.

¹⁸ Steiner : op.cit., p. 26.

¹⁹ Maria Vargas Llosa : « Une idée de l'Europe. L'hommage du prix Nobel de littérature Mario Vargas Llosa à George Steiner ». Dans : *Le Grand continent* (2020) : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/02/06/une-idee-de-leurope/>.

²⁰ Voir Jean-Michel Mehl : « L'Europe des médiévistes ». Dans : Georg, Odile, Rogers, Rebecca et Waquet, Jean-Claude (Éd.) : *Les espaces de l'historien*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg 2019, pp. 111-124 : <https://books.openedition.org/pus/8001#bodyftn16>.

Le Portugal c'est l'extrémité occidentale du continent. Et dire que les Portugais se l'imaginent comme un visage. Le pays est le rectangle sud-ouest, le quai ou la plage, la côte qui dessine un profil humain, un rêveur tourné vers l'Atlantique. Les vers de Fernando Pessoa esquissent cette image²¹ :

[L'Europe] fixe, regard de sphinx, regard fatal,
l'Occident, futur du passé.
Son visage au regard fixe est le Portugal.²²

Les auteurs souvent soulignent la force dynamique du vieux continent. « L'Europe a conservé la nostalgie de l'Orient et l'espoir de l'Occident ; elle est restée jusqu'à nos jours, un continent de départ, de voyage, de convergence ». Et au XV^e siècle, ce fut le Portugal qui reprit le long voyage européen et qui actualisa le mythe européen fondamental²³.

« I » comme « Istanbul »

Si on cherche la distance idéale pour observer la littérature européenne, on sent intuitivement qu'il ne faut pas s'éloigner trop, car, comme nous dit Youri Lotman, les choses les plus intéressantes se produisent près des frontières. Encore que Erich Auerbach et Leo Spitzer ont déjà affiné les coordonnées : l'Istanbul.

Istanbul – nom clef dans l'histoire du comparatisme littéraire – est devenu emblématique comme un endroit limitrophe, à la fois dedans et dehors. Alors qu'Auerbach situe ses étudiants stambouliotes en dehors de l'Europe littéraire, Emily Apter rappelle avec quelle ardeur il ait insisté pour son poste d'enseignant à Istanbul :

La popularité d'Istanbul s'explique par le fait que, pour bien des Autrichiens et des Allemands, c'était l'Europe même. Comme l'écrivait le physicien Harry Dember, un ami de Klemperer, dans une lettre du 12 août 1935 au moment où il apprenait qu'il venait d'être engagé à l'Université : « C'est juste à la frontière évidemment — on voit jusqu'à l'Asie — mais c'est encore l'Europe »²⁴.

« L » comme « lieu »

La tradition anglo-saxonne introduit la notion *sens of place*, en prenant en compte la charge subjective des lieux, leur inscription dans l'histoire – individuelle et collective – et de manière générale analyse les relations entre l'homme et ses lieux.

On pourrait les grouper suivant différents critères – lieux mémorables qui fixent les souvenirs collectifs, lieux symboliques qui unissent les peuples, lieux qui servent de piliers identitaires, – auxquels

²¹ Dans la vision anthropomorphique de l'Europe de Fernando Pessoa le Portugal est considéré comme sa tête, son regard : F. P. : *Le Champ des Châteaux*. Trad. par Patrick Quillier. Dans : Manuela Júdice : « Le Portugal, un pays d'écrivains ». Dans : La Revue des livres pour enfants (2022), pp. 98-103, p. 98 ;

https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/dossier_portugal_pays_ecrivains_324.pdf

²² Fernando Pessoa : *Message*. Dans : F.P. : *Œuvres poétiques*. Éd. par Patrick Quillier. Paris: Gallimard 2001, p. 1245 (Bibliothèque de la Pléiade. 482).

²³ Maria Isabel Barreno : *Un imaginaire européen. Essai sur l'identité européenne et les imaginaires nationaux des Portugais et des Français*. Trad. par Madalena Guerra et Annick Moreau Paris: L'Harmattan 2020, pp. 194s.

²⁴ Emily Apter : « Translatio globale : l'invention de la littérature comparée, Istanbul 1933 ». Dans : *Littérature* 4, 144 (2006), pp. 25-55, p. 40.

s'ajoutent les lieux littéraires, mi-réels, mi-imaginés. Afin de préserver ses lieux et de s'y sentir chez soi, il est nécessaire de les remplir d'imagination. On a raison de croire que les lieux différents engendrent des récits différents.

Les arts sont capables de transformer un lieu en œuvre d'art. Tel notamment est le cas de villes comme Rome, Paris, Venise, Berlin, tout comme de certains de leurs quartiers, rues ou places, participants habituels et habitués dans d'innombrables récits littéraires et cinématographiques. On pourrait les nommer des villes vedettes entourée de légendes. Terrains d'inspiration pour les artistes, mais aussi centres intellectuels, carrefours où les grands mouvements littéraires ont germé, lieux de rencontres qui ont stimulé le rebond des idées, à l'instar du modèle athénien : rappelons les écoles de Prague ou de Copenhague (les cercles linguistiques), de Tartu (l'école sémiotique), de Genève (le groupe de critiques littéraires), etc. Ajoutons ici les lieux de mémoire des historiens²⁵, les hauts lieux de la littérature²⁶, les lieux culturels qui sont devenus également des lieux touristiques²⁷.

« M » comme « mythe »

« La première organisation du chaos réalisée par l'être humain a été – et est encore – la narration. Le mythe. C'est l'existence de ce premier univers, organisé par la fiction, qui permet la naissance d'autres formes de connaissance et de découverte » – écrit Maria Isabel Barreno dans son livre *Un imaginaire européen*²⁸. Elle rappelle les mots de l'écrivaine portugaise Augustina Bessa-Luís « l'histoire est une fiction contrôlée » (« A história é uma ficção controlada »²⁹). Il n'est pas suffisant de nous contenter de la littérarité de nos actes, il est important – indispensable, vital, – de les transfigurer. Un pays est toujours une communauté imaginaire. L'Europe suit la même formule.

En tant que lecteurs de Claude Lévi-Strauss nous savons bien que tant le mythe sera perçu comme un émetteur de sens, il restera vivant. Les mythes culturels créent notre univers existentiel. C'est notre imaginaire qui nourrit l'idée de l'Europe. Lorsque le mythe représente une voie pour déchiffrer la réalité, l'Europe elle aussi se lit à travers ses mythes.

Ainsi, juxtaposé à la conscience européenne, il y a un « inconscient européen », dont les intellectuels se rendaient compte depuis toujours³⁰ et cherchaient les nœuds, les idées, les images, les points communs de cet inconscient européen derrière les mythes constitutifs : de Faust, de Don Quichotte et d'autres encore³¹.

²⁵ Pierre Nora (Éd.) : *Les lieux de mémoire*. 3 vol. Paris : Gallimard 1984-1992.

²⁶ Jean-Paul Clébert : *Les hauts lieux de la littérature en Europe*. Paris : Bordas 1993.

²⁷ Pierotti Cei Lia : *Les hauts lieux de l'Europe*. Paris : France loisirs 1982.

²⁸ Op. cit., p. 193.

²⁹ Augustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa : Relógio D'Água 2025, p. 207.

³⁰ Andrée Claude/Josefina Cuesta/Michel Trebitsch (Éd.) : *Les Intellectuels en Europe, de 1945 à nos jours*. Paris : L'Harmattan 2009, p. 12.

³¹ « Littérature comparée : existe-t-il une littérature européenne ? » Entretien avec Pierre Brunel, Frédérique Toudoire-Surlapierre et Robert Kopp, 7, 11 (2012) (Les Podcasts de l'Institut de France) : <https://www.canalacademies.com/emissions/regards-croises/litterature-comparee/litterature-comparee-existe-t-il-une-litterature-europeenne-7-11>.

« N » comme « nostalgie »

Le mot vient du grec « nostos-algos » (νόστος-ἄλγος) et exprime le sentiment d'une perte irrémédiable. Au sein de la population européenne, la nostalgie est l'expression d'un climat émotionnel qui regarde vers le passé³². Ce qu'il y a de commun est un sentiment de décadence, qu'il soit fantasmé ou réel, provoqué par la politique contemporaine. Devant un futur incertain surgit cette nostalgie pour un passé idéalisé³³.

Selon la définition de Milan Kundera « Européen [est] quelqu'un qui a la nostalgie de l'Europe »³⁴. Le journaliste Jean Birnbaum, fait un rapprochement – surprenant et convainquant à la fois – entre une Europe dont le sens et dont l'identification nous échappent constamment³⁵ et la littérature comme un espace vide, une absence qui crée le désir³⁶. Persuadé que la littérature peut toujours apporter un éclairage et que, plus qu'une Europe littéraire, il existerait une Europe comme littérature, Jean Birnbaum fait le syllogisme (dans le sillage de Kundera) que « Être européen ne serait pas seulement se demander sans cesse, avec angoisse et exaltation, Qu'est-ce que l'Europe ? : être Européen, ce serait avoir la nostalgie de la littérature »³⁷.

« P » comme « perspective »

La perspective est une métaphore qui permet de construire un modèle cognitif, fondé sur le pluralisme des différents points de vue.

Or, deux personnes ne perçoivent pas le même arc en ciel de la même façon – la position, l'angle et un tas d'autres facteurs modifient la vision – pareil pour la littérature. L'écrivain polonais Czeslaw Milosz dans son chef d'œuvre *Une Autre Europe*³⁸ montre que chaque pays tend, naturellement, à procéder

32 « La Fondation Bertelsmann a publié une étude conduite sur plus de 10.000 habitants des cinq pays de l'UE, révélant à quel point la nostalgie gagne du terrain ». Voir Nicolas Barotte : « Pour deux-tiers des Européens, le monde « allait mieux avant » ». Dans : *Le Figaro* 5 novembre 2018 : <https://www.lefigaro.fr/international/2018/11/05/01003-20181105ARTFIG00224-pour-deux-tiers-des-europeens-le-monde-allait-mieux-avant.php>.

33 Camille Dobler : « Dans l'ombre du sentiment d'impuissance : la nostalgie, le ressentiment et l'espoir des Européens ». Dans : *Democracy International* 21 février 2020 : <https://www.democracy-international.org/fr/dans-lombre-du-sentiment-dimpuissance-la-nostalgie-le-ressentiment-et-lespoir-des-europeens>.

34 <https://www.universitairstichting.be/fr/content/europeen-quelquun-qui-la-nostalgie-de-leurope-0>. « Au Moyen-Age l'union européenne reposait sur la religion commune. Aux temps modernes celle-ci a cédé sa place à la culture (à la création culturelle) qui est devenue la réalisation des valeurs les plus élevées, par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se caractérisaient et s'identifiaient. Et voici qu'à l'heure actuelle la culture cède sa place à son tour. ... Et ainsi l'image de l'identité européenne se retire dans le passé. Définition de l'Européen : celui qui a la nostalgie de l'Europe ». (Ibid)

35 « Depuis toujours Europe est le nom d'une crise de conscience, le spectacle d'une vaine union, la scène d'une identité introuvable et, nous y revoilà, d'une rêverie partagée, d'un imaginaire commun, d'un récit collectif qui est à la fois inaccessible et nécessaire à sa survie ». Jean Birnbaum : « Être européen, c'est avoir la nostalgie de la littérature ». 14 mars 2019 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-chronique-de-jean-birnbaum/etre-europeen-c-est-avoir-la-nostalgie-de-la-litterature-4278860>.

36 « Faisant référence à une conférence prononcée par Michel Foucault, à Bruxelles, en 1964 autour de la question *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'auteur conclut que « la littérature serait un vide, une perpétuelle absence, un espace impossible à circonscrire, un trou à l'intérieur du langage, une béance qui crée le désir, aime la phrase et allume les mots, bref on pourrait dire qu'être écrivain c'est avoir la nostalgie de la littérature ». (Ibid.)

37 Ibid.

38 Czeslaw Milosz : *Une Autre Europe*. Paris : Gallimard 1964.

par cercle concentrique : la littérature européenne n'est pas la même vue depuis la Pologne ou depuis la France.

La narration faite sous différents angles prête sa méthode à l'histoire (Carlo Ginzburg), y compris à l'histoire de la littérature. Les différents points de vue donnent de la profondeur et enrichissent la perception (à condition qu'ils restent différents sans chercher l'harmonisation).

« Q » comme « quête »

Dans la vision d'André Gide la quête serait le trait caractéristique de l'Europe qui la distinguerait de toutes les autres parties du monde³⁹. L'Unité européenne a toujours été plutôt une quête qu'une réalité. Et ce n'est peut-être pas un défaut. Comme dit un écrivain bulgare contemporain, Stéphane Tzanev, si vous voulez tuer une idée donnez-lui la possibilité de se réaliser.

Pour Denis de Rougemont en tant que l'un des concepteurs de l'Europe unie, l'aventure européenne est une quête poursuivie sans fin, en précisant : « La Quête est notre forme d'exister »⁴⁰.

« R » comme « roman »

Le roman comme genre de la modernité est une invention européenne qui progressivement s'impose dans le monde entier. Franco Moretti décrit ses aventures et souligne la facilité et la légèreté avec lesquelles le genre se répand en dehors du continent⁴¹. Un genre qui conquiert le monde, le roman fait partie également des stratégies auctoriales visant à conquérir l'Europe.

Prenons l'exemple de l'écrivain turc Orhan Pamuk, prix Nobel de littérature 2006. En bon élève de Milan Kundera qui décrit le roman comme « l'art le plus européen », il déclare : « Le roman, comme la musique orchestrale et la peinture après la Renaissance, est selon moi l'une des pierres angulaires de la civilisation européenne ; c'est l'art qui a contribué à décrire et rendre manifeste l'identité de l'Europe, et à faire de cette entité ce qu'elle est. Je ne peux pas penser l'Europe sans le roman »⁴².

Et continue que, se sentant en dehors des frontières tangibles de l'Europe, il pénètre dans cet espace de rêve à travers la lecture de Mann, Kafka, Dostoïevski, Proust. Les romans deviennent les substituts métonymiques d'un voyage en Europe. Quelque chose de plus : cette illusion littéraire lui permet de se « croire » lui-même un Européen. En même temps, ses romans représentent une promenade dans la littérature européenne. Inspiré par ses « maîtres », il s'élance dans un jeu de réécriture⁴³. Pamuk narrative et dramatise la fameuse « angoisse de l'influence » par ses fictions métanarratives sophistiquées, démultipliant les reflets à l'infini, par un jeu de doubles authentiques et d'originaux falsifiés. Toutes ces stratégies font de lui paradoxalement ou non un héritier de la littérature européenne.

³⁹ Anne Kraume : « Europes, errances : la littérature européenne et ses projets d'unification du continent ». Dans : *Siècles* 41 (2015) : <https://journals.openedition.org/siecles/2647>.

⁴⁰ Denis de Rougemont : *L'Aventure occidentale de l'homme*. Paris: Albin Michel 1957, p. 269.

⁴¹ *Distant Reading*. London/New York : Verso 2013.

⁴² Orhan Pamuk, *D'Autres Couleurs* [*Öteki Renkler. Secme Yazılar ve Bir Hikaye*, 2006]. Trad. par Gilles Authier. Paris : Gallimard 2009, p. 245 (Folio).

⁴³ La saga familiale *Cevdet Bey et ses fils* va dans le sillage des *Buddenbrooks* de Thomas Mann, son *Livre noir* est inspiré de Marcel Proust, *La vie nouvelle* évoque *Vita nuova* de Dante, avec *Neige* il réécrit les *Démons* de Fedor Dostoïevski.

« S » comme « semiosphère »

Pourrait-on penser l'Europe comme une entité sémiotique ? Rappelons le concept de *semiosphère* proposé par Youri Lotman, en tant qu'un espace synchronique qui dessine les contours d'une culture donnée.

La *semiosphère* suppose une homogénéité et une individualité sémiotique propre à tout système culturel. La notion clef ici est *la frontière* qui délimite l'espace intérieur bien organisé de ce qui l'entoure : le chaos, la barbarie ou dans le meilleur des cas – d'autres *semiosphères*⁴⁴. La question qui s'impose est comment fixer une ligne de démarcation afin de distinguer ce qui en littérature peut être défini comme européen de ce qui ne l'est pas ? Formulée avec les propos du théoricien de littérature Mario Lavagetto, la question serait :

Existe-t-il des occurrences, des ensembles stylistiques, des persistances sémantiques et iconographiques, des structures, des formules, des stéréotypes de l'imaginaire, des solutions dramatiques et narratives qui nous autorisent à reconnaître comme étant européen un texte dont nous ignorons le nom de l'auteur et dont nous ne savons rien ?

D'après Lavagetto, l'Europe a la peine à construire son intérieur (propre à elle-même), car elle n'arrive pas à définir son extérieur (le différent, le non-européen).

D'ailleurs, Lotman lui-même insiste que la frontière n'est pas étanche : plus qu'une ligne de séparation, c'est une zone de contacts. La meilleure qualité européenne comme on l'a dit, est la capacité d'intégrer l'altérité dans son système culturel. En ce qui concerne l'homogénéité interne, il est important de rappeler que la notion de *semiosphère* est créée par analogie de « biosphère ». Cela permet de voir une organisation culturelle ou sociale dans l'esprit de l'organisation biologique d'autant plus que l'on découvre aujourd'hui que les sciences de l'homme se soumettent aux mêmes lois que les sciences de la nature (prenons par exemple la Théorie du chaos, la physique quantique, la géométrie fractale, etc.). Dans ce sens, il est intéressant de se reporter aux réflexions d'Edgar Morin qui cherche la ressemblance de la diversité au sein de l'Europe culturelle avec la biodiversité et l'interprète comme un écosystème⁴⁵.

⁴⁴ Guéorgui Gospodinov : *Le pays du passé*. Trad. par Marie Vrinat-Nikolov. Paris : Gallimard 2021. « Puisque la frontière fait nécessairement partie de la *semiosphère* et qu'il ne peut y avoir de « nous » si « eux » n'existent pas, une culture ne crée pas seulement son propre type d'organisation interne, mais aussi son propre mode de « désorganisation » externe. En ce sens nous pouvons dire que le « barbare » est créé par la civilisation, et qu'il a besoin d'elle autant que celle-ci a besoin de lui » : Youri Lotman : *La semiosphère*. Trad. par Anka Ledenko). Limoges : Presses universitaires de Limoges 1999, p. 38.

⁴⁵ « L'Europe se construit dans l'anarchie organisatrice, à la manière d'un écosystème qui se forme à partir des inter-rétroactions liant une prodigieuse variété d'êtres vivants, lesquels s'entre-combattent et s'entre-nourrissent au sein d'un même milieu géo-climatique. L'Europe, dans ce sens, s'est éco-organisée. L'éco-organisation est euro-organisation. De même qu'un écosystème, l'Europe n'a jamais eu une tête, un cerveau, un centre, mais de millions de cerveaux et d'innombrables centres ». (Op. cit. p. 60).

« T » comme « territoire »⁴⁶

Les relations entre un texte et un territoire qui font l'objet de la géocritique (Bertrand Westphal) suscitent toujours un vif intérêt. D'autre part, c'est la décontextualisation et la déterritorialisation qui font de manière qu'une œuvre puisse voyager, se réimplanter ailleurs et créer de nouveaux contextes.

On pourrait affirmer que lorsqu'un auteur crée un texte, il appartient à sa culture historique et linguistique nationale. Mais c'est la façon dont ce texte est reçu, lue et accueilli qui lui attribue un caractère européen. Il y a bien des éléments que l'on retrouve dans toute culture et dans toute littérature européenne, qui font partie de l'identité européenne, puisque tous les Européens les connaissent (Tzvetan Todorov).

Revenons à la déterritorialisation, une notion chère à Gilles Deleuze. Il est admis aujourd'hui qu'ancrage et mobilité se complètent et se combinent et que les textes, tout comme les individus, possèdent une géographie plurielle. Voici un exemple. L'année dernière, l'écrivain bulgare Guéorgui Gospodinov et la traductrice Angela Rodel ont remporté le prix international Booker pour le roman *Le pays du passé* (dont le titre en anglais, *Time Shelter*, correspond mieux à l'original)⁴⁷, publié d'ores et déjà en 37 langues. Mais avant même ce succès, Gospodinov s'est fait des amis à l'étranger, surtout en Italie. C'est le seul pays – à part la Bulgarie – où tous ses écrits soient édités : œuvres complètes. C'est comme s'il s'agissait d'un pays adoptif. Mais il y a ici quelque chose encore plus remarquable, un phénomène particulier : dans une bourgade italienne, Sora, il semble exister une sorte de fan-club de l'écrivain bulgare, une petite communauté où on lit et commente ses livres. Gospodinov se souvient dans ses entretiens de leur première rencontre il y a des années, quand il avait découvert avec stupéfaction que ses admirateurs connaissaient presque par cœur son *Physique de la mélancolie* et se parlaient avec des phrases sorties du roman. Tout avait apparemment commencé du fait que les habitants de la petite ville italienne se sont reconnus dans une des histoires racontée dans son livre autour des efforts d'un groupe d'enthousiastes pour sauver le cinéma local...

« U » comme « Université »

L'université est incontestablement un lieu d'unité pour les Européens.

Dès leur apparition au Moyen Âge, les universités deviennent une expression et un facteur de l'unité de l'Europe⁴⁸. Leur autonomie les protège des pouvoirs locaux et les met au-dessus des divisions politiques en assurant ainsi l'unité intellectuelle du continent.

Elles incarnent l'esprit européen et forment un espace d'universalité, de liberté et de connaissance. L'Université, en tant que communauté de recherche et d'enseignement, est née à Bologne en 1088, à

⁴⁶ Voir par exemple Violette Rey/Thérèse Saint-Julien (Éd.) : *Territoire d'Europe. La différence en partage*. Lyon : ENS Éditions 2005; <https://books.openedition.org/enseditions/6619>.

⁴⁷ « Le roman emmène le lecteur dans une « clinique du passé » pour patients atteints de la maladie d'Alzheimer. En reconstituant minutieusement l'atmosphère d'une décennie, chaque étage de cet établissement offre à ceux qui ont perdu leurs souvenirs un voyage dans le passé. La clinique connaît un tel afflux de personnes qui ont toute leur tête mais veulent fuir les horreurs de la vie moderne, que le passé en vient à envahir le présent et qu'un complot s'ourdît pour arrêter le temps » : https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/prix-litteraires/l-ecrivain-bulgare-gueorgui-gospodinov-laureat-de-l-international-booker-prize-avec-son-roman-time-shelter-sur-la-maladie-d-alzheimer_5844473.html.

⁴⁸ Voir Nathalie de Kaniv : « Université : une invention européenne d'excellence ». Dans : *Administration* 4, 272 (2021), pp. 81-84 ; <https://shs.cairn.info/revue-administration-2021-4-page-81?lang=fr&tab=resume>.

Oxford à 1096, à Paris dans les années 1150 ; plus tard à Prague en 1348, à Cracovie en 1364, et ainsi de suite. L'Université devient au fil des siècles un facteur d'expansion culturelle et d'appartenance au monde civilisé. C'est l'institution qui ne pourrait jamais être purement nationale, car les savoirs dépassent les frontières. La circulation des idées allait de pair avec la circulation des étudiants et des maîtres d'enseignement qui se déplaçaient d'un pays à l'autre, d'une université à l'autre – une pratique qui se poursuit jusqu'à nos jours par le biais de la mobilité académique.

« V » comme « voyage »

L'Europe a toujours été éprise par les voyages. Déplacements universitaires, découvertes géographiques, pérégrinations romantiques⁴⁹. À la fin du XVIII^e siècle, le Grand Tour invente une manière personnelle de voyager et nombre d'écrivains et d'artistes se ruent à redécouvrir les merveilles de l'Antiquité et les chefs-d'œuvre de l'art italien.

Cette riche histoire itinérante à son tour inspire aux voyages. Un nouveau genre se trouve actuellement en plein essor : le tourisme littéraire. Ne serait-ce que sur internet, des itinéraires soigneusement élaborés promettent de révéler au curieux public les lieux visités jadis par les grands écrivains et nous guider sur leurs pas. Les options sont infinies : nous pourrions choisir, par exemple, de suivre les traces des écrivains à Bruxelles et de visiter les sites des errances dramatiques de Arthur Rimbaud et Paul Verlaine, de l'exil de Victor Hugo, des séjours de George Gordon Byron ou de Charlotte et Emily Brontë. De visiter la ville de Luigi Pirandello en Sicile, Agrigente, sa maison natale, mais aussi le « théâtre » de ses personnages, les places que l'on retrouve dans ses livres, le décor... Ou bien se rendre dans les lieux littéraires emblématiques (comme le balcon de Juliette, le moulin d'Alphonse Daudet, le château de Monte-Cristo, ou encore la maison de Sherlock Holmes dans la célèbre Baker Street et le château d'Hamlet près d'Elseneur. Cette coexistence paisible de lieux réels et imaginaires semble invalider la recherche obstinée d'une ligne de démarcation nette entre l'imaginaire et le référentiel qui a marqué l'histoire des études littéraires.

Ces voyages sont toujours d'actualité. Récemment, l'écrivain français Olivier Guez a invité vingt-sept écrivains européens d'écrire sur des lieux évocateurs de la culture et de l'histoire de l'Europe. Le résultat – un recueil fascinant et une carte émouvante de l'esprit européen au début du vingt-et-unième siècle⁵⁰.

« XYZ » – comme un système de coordonnées

On pourrait représenter la littérature européenne comme un système de coordonnées dont les trois axes seront le temps, l'espace et la langue⁵¹.

La question du **temps** nous met devant l'alternative d'enfermer la littérature européenne dans le passé comme le fait Auerbach, ou de l'ouvrir dans l'avenir. Le passé nous semble plus intelligible (grâce aussi à la succession des grands mouvements littéraire et culturels, considérés comme essentiellement européens), tandis que l'actualité est plus difficile à cerner.

⁴⁹ Voir Claude Bouheret : *Ils parcoururent l'Europe. Voyages d'écrivains et d'artistes 1780-1880*. Paris : Les éditions Noir sur Blanc 2018.

⁵⁰ Olivier Guez : *Le Grand Tour. Autoportrait de l'Europe par ses écrivains*. Paris : Grasset 2022.

⁵¹ Voir Galin Tihanov : *Svetovna literatura. Kosmopolitizm. Izgnanie*. Sofia : Kralitsa Mab 2022, p. 213 (Littérature mondiale. Cosmopolitisme. Exil).

La deuxième composante du système, l'**espace**, est tissée de tensions, d'émulations et d'oppositions ; de centres et de périphéries. Mais les périphéries parfois nourrissent l'avant-garde – prenons par exemple « les grands Roumains à Paris »⁵². Vu dans son ensemble, l'espace européen historiquement se dilate ou rétrécit, s'impose ou se provincialise (sans pour autant penser ces périodes en termes absolus ou définitifs). Aujourd'hui concrètement :

L'Europe a rétréci. Elle n'est plus qu'un fragment d'Occident, alors qu'il y a encore quatre siècles, l'Occident n'était qu'un fragment d'Europe. Elle n'est plus au centre du monde, elle est rejetée à la périphérie de l'Histoire. L'Europe est devenue provinciale⁵³.

Et on voit bien cela dans le débat anglo-saxon lié à la littérature mondiale.

Le troisième vecteur montre comment se situe la littérature européenne par rapport à la **langue**. Ici deux possibilités sont envisageables. Soit on considère la littérature comme un travail de la langue, fétichisant la langue d'origine (une approche chère à Roman Jakobson qui risque cependant d'atteindre une extrémité que Tihanov qualifie de « fondamentalisme linguistique »⁵⁴), soit, au contraire, on cherche la littérarité au-delà des effets de la langue (Chklovski), qui autorise une lecture et une interprétation libres. Si l'on privilégie la traduction, on lance la réflexion de la littérature au-delà de la langue, en tant qu'un ensemble de messages transmissibles. « La langue de l'Europe c'est la traduction », disait Umberto Eco.

(Entre parenthèses, j'ai une anecdote à raconter à ce sujet. Quand j'ai publié un livre sur Orhan Pamuk il y a quelques années, un critique, professeur de littérature bulgare à l'université d'Ankara, a fait une curieuse remarque dans son compte rendu à propos de mon essai [rappelons que l'écrivain turc est mal aimé dans sa patrie et a été à deux reprises poursuivi en justice pour ses positions politiques exprimées dans la presse européenne]. Du coup, ce professeur disait que l'écrivain était beaucoup critiqué pour « l'illisibilité de ses romans, pour son langage et son style rudes, l'action traînante, littéralement rampante, pour ses erreurs linguistiques et sa désobéissance inimaginable aux règles de grammaire ». On est allé jusqu'à la création d'une « Société de ceux qui sont incapables de lire jusqu'au bout ses livres ». Ses opposants avaient signalé que le discours du prix Nobel de l'écrivain était truffé de tant de fautes de grammaire et supposé que « si le comité du prix à Stockholm avait connu le turc, il aurait renoncé à son intention ». En bref, « Orhan Pamuk devait le prix à ses traducteurs qui avaient atténué les aspérités linguistiques et stylistiques en question »⁵⁵. Mieux vaut opter pour la traduction donc.)

Voilà quelques-uns de ces lieux obligés qui accompagnent tout discours sur la littérature européenne, en quelque sorte de *loci memoriae*. Comme dans l'ancien *Art de la mémoire* les territoires, les souvenirs et les images s'y confondent pour donner naissance à tous les récits.

⁵² Tihanov : op.cit., p. 224.

⁵³ Morin : op. cit., p. 198.

⁵⁴ Op. cit., p. 234.

⁵⁵ Hüseyin Mevsim : «The World as a Picture, the Picture as a World (Margarita Serafimova, *Orhan Pamuk i Imeto mi e Cherven. Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman* [Маргарита Серафимова, *Орхан Памук и Името ми е Червен. От османската миниатюра до постмодерния роман*]. Veliko Tarnovo : Faber 2020). Dans : *Etudes balkaniques* 4 (2020), pp. 873-880.

Bibliographie

Sources

- Barreno, Maria Isabel : *Un imaginaire européen. Essai sur l'identité européenne et les imaginaires nationaux des Portugais et des Français*. Trad. par Madalena Guerra et Annick Moreau Paris : L'Harmattan 2010.
- Berger, John : « Genève ». Dans : J. B. : *D'ici là*. Trad. par Katya Berger Andreadakis. Paris : Edition de l'Olivier 2005, pp. 65-81.
- Bessa-Luís, Augustina : *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa : Relógio D'Água 2025.
- Borges, Jorge Luis : « L'idée de frontières et de nations me paraît absurde ». Dans : *Le Monde diplomatique* 49, 581 (août 2001), pp. 24s. ; <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/08/CHAO/7917>.
- Bouheret, Claude : *Ils parcoururent l'Europe. Voyages d'écrivains et d'artistes 1780-1880*. Paris : Les éditions Noir sur blanc 2018.
- Diderot, Denis : *Salons de 1763*. Dans : D. D. : *Œuvres complètes*. 15 vol. Paris : Le Club français du livre, V, 1970.
- Fellous, Colette : *Avenue de France*. Paris : Gallimard 2001.
- Gospodinov, Guéorgui : *Le pays du passé*. Trad. par Marie Vrinat-Nikolov. Paris : Gallimard 2021.
- Guez, Olivier : *Le Grand Tour. Autoportrait de l'Europe par ses écrivains*. Paris : Grasset 2022.
- Kundera, Milan : « Européen [est] quelqu'un qui a la nostalgie de l'Europe ». <https://www.universitairerichting.be/fr/content/europeen-quelquun-qui-la-nostalgie-de-leurope-0>.
- Larbaud, Valérie : *Europe*. Dans : <https://www.barapoemes.net/2024/08/valery-larbaud-1881-1957-europe-i-iv.html>.
- Milosz, Czeslaw : *Une Autre Europe*. Paris : Gallimard 1964.
- Pamuk, Orhan : *D'Autres Couleurs [Öteki Renkler. Secme Yazilar ve Bir Hikaye, 2006]*. Trad. par Gilles Authier. Paris : Gallimard 2009, p. 245 (Folio).
- Pessoa, Fernando : *Le Champ des Châteaux*. Trad. par Patrick Quillier. Dans : Manuela Júdice : « Le Portugal, un pays d'écrivains ». Dans : *La Revue des livres pour enfants* (2022), pp. 98-103, p. 98.
- : *Message*. Dans : F.P. : *Œuvres poétiques*. Éd. par Patrick Quillier. Paris : Gallimard 2001, p. 1245 (Bibliothèque de la Pléiade. 482).
- Rougemont, Denis de : *L'Aventure occidentale de l'homme*. Paris : Albin Michel 1957.
- Vargas Llosa, Mario : « Une idée de l'Europe. Hommage à George Steiner ». Dans : *Le Grand continent* 2020 : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/02/06/une-idee-de-leurope/>.

Ouvrages critiques

- Apter, Emily : « Translatio globale : l'invention de la littérature comparée, Istanbul 1933 ». Dans : *Littérature* 4, 144 (2006) pp. 25-55.
- Bachoud, Andrée/Cuesta, Augustina/Trebitsch, Michel (Éd.) : *Les Intellectuels en Europe, de 1945 à nos jours*. Paris : L'Harmattan 2009.
- Barotte, Nicolas : « Pour deux-tiers des Européens, le monde « allait mieux avant » ». Dans : *Le Figaro* 5 novembre 2018; <https://www.lefigaro.fr/international/2018/11/05/01003-20181105ART-FIG00224-pour-deux-tiers-des-europeens-le-monde-allait-mieux-avant.php>.

- Birnbaum, Jean : « Etre européen, c'est avoir la nostalgie de la littérature ». 14 mars 2019 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-chronique-de-jean-birnbaum/etre-europeen-c-est-avoir-la-nostalgie-de-la-litterature-4278860>.
- Brunel, Pierre/Toudoire-Surlapierre, Frédérique/Kopp, Robert : « Littérature comparée : existe-t-il une littérature européenne ? ». Dans : *Les Podcasts de l'Institut de France* 7, 11 (2012) : <https://www.canalacademies.com/emissions/regards-croises/litterature-comparee/litterature-comparee-existe-t-il-une-litterature-europeenne-7-11>.
- Chklovski, Victor : *L'Art comme procédé* [1917]. Trad. par Régis Gayraud. Paris : Allia 2008.
- Clébert, Jean-Paul : *Les hauts lieux de la littérature en Europe*. Paris : Bordas 1993.
- Correard, Nicolas/Postel, Philippe/Picherot, Emilie (Éd.) : *L'Europe à l'écoute de ses ailleurs. Les apports extra-européens à la construction des classiques littéraires*. Nantes : 21 et 22 mars 2024 ; <https://www.fabula.org/actualites/119325/l-europe-a-l-ecoute-de-ses-ailleurs-les-apports-extra-europeens.html>.
- Dobler, Camille : « Dans l'ombre du sentiment d'impuissance : la nostalgie, le ressentiment et l'espoir des Européens ». *Democracy International* 21 février 2020 : <https://www.democracy-international.org/fr/dans-l-ombre-du-sentiment-d-impuissance-la-nostalgie-le-ressentiment-et-lespoir-des-europeens>.
- Ginzburg, Carlo : *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris : Gallimard 2001.
- Kaniv, Nathalie de : « Université : une invention européenne d'excellence ». Dans : *Administration* 4, 272 (2021), pp. 81-84; <https://shs.cairn.info/revue-administration-2021-4-page-81?lang=fr&tab=resume>.
- Kraume, Anne : « Europes, errances : la littérature européenne et ses projets d'unification du continent ». Dans : *Siècles* 41 (2015) ; <https://journals.openedition.org/siecles/2647>.
- Lia, Pierotti Cei : *Les hauts lieux de l'Europe*. Paris : France loisirs 1982.
- Lotman, Youri : *La sémiosphère*. Trad. par Anka Ledenko). Limoges : Presses universitaires de Limoges 1999.
- McDonald, Christie/Suleiman, Susan Rubin (Éd.) : *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. Paris : Classiques Garnier 2014 (Classiques Jaunes. Essais).
- Mehl, Jean-Michel : « L'Europe des médiévistes ». Dans : Georg, Odile/Rogers, Rebecca/Waquet, Jean-Claude (Éd.) : *Les espaces de l'historien*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg 2019, pp. 111-124; <https://books.openedition.org/pus/8001#bodyftn16>.
- Mevsim, Hüseyin : « The World as a Picture, the Picture as a World (Margarita Serafimova, *Orhan Pamuk i Imeto mi e Cherven. Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman*, Veliko Tarnovo : Faber 2020) [Маргарита Серафимова, Орхан Памук и Името ми е Червен. От османската миниатюра до постмодерния роман] ». Dans : *Etudes balkaniques* 4 (2020), pp. 873-880.
- Moretti, Franco : *Distant Reading*. London/New York : Verso 2013.
- Morin, Edgar : *Penser l'Europe*. Paris : Gallimard 1987 (Au vif du sujet).
- Moura, Jean-Marc : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF 1998.
- Nora, Pierre (Éd.) : *Les lieux de mémoire*. 3 vol. Paris : Gallimard 1984-1992.
- Rezler, André : « Denis de Rougemont l'Européen ». Dans : André Liebich/Basil Germond (Éd.) : *Construire l'Europe. Mélanges en hommage à Pierre du Bois*. Chicago : Graduate Institute Publications - Institut de hautes études internationales et du développement 2008, pp. 87-95 ; <https://books.openedition.org/iheid/1478>.

- Rougemont, Denis de : « Les options fondamentales de l'Europe. Leçon de clôture par M. Denis de Rougemont ». Dans : *Annuaire 1957 de l'Institut Universitaire d'Etudes Européennes*.
- Steiner, Georges : Entretien pour *Télérama* en 2011 : <https://www.telerama.fr/idees/george-steiner-l-europe-est-en-train-de-sacrifier-ses-jeunes,75871.php>.
- : *Une certaine idée de l'Europe*. Trad. par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud 2005.
- Rey, Violette/ Saint-Julien, Thérèse (Éd.) : *Territoire d'Europe. La différence en partage*. Lyon : ENS Éditions 2005; <https://books.openedition.org/enseditions/6619>.
- Tihanov, Galin : « Narratives of Exile: Cosmopolitanism beyond the Liberal Imagination. Dans : *Whose Cosmopolitanism? Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*. Éd. par Nina Glick Schiller et Andrew Irving. New York/Oxford : Berghahn 2015, pp. 141-159.
- : *Svetovna literatura. Kosmopolitism. Izgnanie (Littérature mondiale. Cosmopolitisme. Exil)*. Sofia : Kralitsa Mab 2022 (Littérature mondiale. Cosmopolitisme. Exil).
- White, Hayden : *L'histoire s'écrit. Essais, recensions, interviews*. Paris : Édition de la Sorbonne 2017.
- Yanakieva, Miryana : « L'identité européenne vue à travers la notion de tragique ». Dans : Remigiusz Forycki (Éd.), *L'Europe et ses intellectuels*. Varsovie : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2019, pp. 191-200.