

Université de Lund
Centre de langues et littérature
Directeur de mémoire : Björn Larsson

John Assar Jönsson
LIVR07 janvier 2014
Mémoire de master

L'usage du « monde » dans les romans de l'exil et du retour

Quatre romans contemporains à la lumière d'une
littérature-monde en français



LUNDS
UNIVERSITET

Abstract

This master's thesis deals with the current situation of *World literature* in a French perspective. It elaborates how theoretical and critical contributions surrounding the polemic *Manifeste pour une littérature-monde en français*, signed by 44 writers and published in *Le Monde* 2007, in essence point toward a critique of *La Francophonie* and French universalism, and also toward a reconfiguration of the map of the French speaking literary world. Using the model suggested by Pascale Casanova in *La République mondiale des lettres* (1999), the present study suggests that the *littérature-monde* novel, as an expression of an aesthetic that strongly valorizes the link between *histoire* and *Histoire*, inserts itself in a larger scheme of contemporary literature. It does so as a *littérature déconcertante* that resists to the idea of literature as a mere market product that dominates *Histoire* through a dated universalism and through exploiting general clichés. Four contemporary novels, *D'amour et d'exil* by Eduardo Manet (1999), *L'ignorance* by Milan Kundera (2003), *La disparition de la langue française* by Assia Djebar (2003) and *Partir* by Tahar ben Jelloun (2007) serve as examples and illustrations of qualities, and lack of qualities, that could be included in a poetics of *littérature-monde*

Table de matières

1	Introduction	3
1.1	But et méthode	7
1.1.1	Les délimitations du corpus	7
1.1.2	Définition de terminologie.....	8
2	En guise de cadre théorique	12
2.1.1	Le méridien de Greenwich de la littérature	13
2.1.2	Le héraut d'un basculement d'une époque	17
2.1.3	Un « international » de la littérature ?	22
2.1.4	Une philologie de la littérature mondiale—sans philologie ?.....	25
3	Analyse des romans	29
3.1.1	<i>Partir</i> de Tahar Ben Jelloun.....	30
3.1.2	Structure narrative et sujet parlant	32
3.1.3	Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel	34
3.2	La disparition de la langue française d'Assia Djébar.....	35
3.2.1	Structure narrative et sujet parlant	37
3.2.2	Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel	39
3.3	<i>L'ignorance</i> de Milan Kundera	41
3.3.1	Structure narrative et sujet parlant	43
3.3.2	Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel	44
3.4	D'exil et d'amour d'Edouardo Manet.....	46
3.4.1	Structure narrative et sujet parlant	47
3.4.2	Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel	48
4	Discussion et synthèse.....	52
4.1	La proximité de la <i>littérature-monde</i> au méridien de Greenwich de la littérature	53
4.1.1	Consécration et assimilation.....	55
4.2	<i>Littérature-monde</i> , littérature francophone et théorie postcoloniale	58
4.3	Raconter le monde et le monde pour raconter	61
5	Conclusion	64
	Bibliographie.....	68

1 Introduction

Si le discours littéraire de la deuxième moitié du 20^e siècle a été dominé par la théorie, le début du 21^e voit le retour du *monde*. La biographie, l'autofiction, la fiction à partir du fait divers et surtout le roman policier font le succès aussi bien dans les librairies que dans les revues littéraires. La littérature se veut aussi de plus en plus souvent critique envers le monde qui l'entoure et la « littérature émergente » du monde autrefois colonisé adopte une voix de plus en plus indépendante et réclame, à juste titre, le droit à la langue et le droit de formuler son discours indépendamment. Autre tendance : La vie politique, l'économie et aussi les expressions culturelles deviennent de plus en plus globalisées. Ce qui se passe dans le monde concerne tout le monde. La toute-puissance du « marché » libéral infiltre les discours de la société, aussi ceux des institutions universitaires. La littérature comme œuvre d'art transnationale ou marchandise globale crée son propre discours et demande une nouvelle méthode pour la penser. Ainsi on cherche depuis une vingtaine d'années à définir un champ d'études qui met en valeur tous ces aspects du monde littéraire, de la critique et de l'étude littéraire.

Avec *La république mondiale des lettres* (1999), Pascale Casanova a proposé un modèle pour schématiser ce nouveau monde littéraire comme *espace* et pour expliquer ses mécanismes : Quel est le statut de la France métropolitaine et Paris dans le champ littéraire mondial à l'heure actuelle ? Qu'est-ce qui crée les tensions entre les centres et les écarts dans la géographie littéraire ? Où se trouve *le méridien de Greenwich de la littérature* ? À New York, à Londres ou à Paris ? Cet ouvrage, au fur et à mesure qu'il a été traduit, a contribué à un débat qui se poursuivait depuis une dizaine d'années déjà dans le monde anglophone sur le « World literature ». Ce terme, qui englobait au début la totalité de la littérature mondiale, puis le canon de l'ensemble des œuvres littéraires nationales les plus importantes, prend aujourd'hui une signification moins concrète, couvrant la circulation et la réception mondiales des œuvres littéraires. En concurrence avec « Commonwealth literature » et parfois fusant avec « post-colonial studies », « world literature » cherche à établir un champ d'études qui remplace « comparative literature », jugée trop limitée pour rendre compte de la diversité de l'expression littéraire dans un monde qui est caractérisé par les échanges culturels mondiaux, et où la spécificité nationale de la production et la réception perdent de plus en plus leur signification.

L'ouverture vers un discours mondial concernant la littérature dans le monde francophone a tardé. Peut-être à cause d'une polarité très forte entre la France et la francophonie qui a pu subsister à cause du manque de centre complémentaire ou alternatif dans la polarité France-monde. Aucun autre centre littéraire dans le monde francophone n'ait pu faire concurrence à la capitale, et le monde littéraire s'est sclérosé en une littérature nationale métropolitaine et une littérature francophone. Maintenant la *Francophonie* est en train de se redéfinir, peut-être même en déclin. Les questions sur l'héritage colonial et une critique de la situation postcoloniale, post-impériale s'imposent, et ouvrent la porte à une littérature qui interroge l'universel de la logique française. L'hégémonie de Paris et la dominance de la France comme capitale culturelle et littéraire sont questionnées, défiées aussi, par les centres littéraires du monde anglophone. Peut-on toujours parler d'une littérature française sans autres précisions ? Y a-t-il une « littérature-monde » française tout comme il y a une « world literature » anglophone ?

Pour Jean Rouaud et Michel Le Bris, contributeurs récents dans ce débat, avec leur *Manifeste Pour une littérature-monde, en français* (2007), signé par 44 écrivains et suivi par un recueil de textes polémiques sous le même titre, la réponse est claire. L'heure est venue pour le retour du « monde » dans la littérature française, dans tous les sens du mot. Le discours littéraire français ne peut plus fermer la porte au nez aux écrivains francophones et à leurs expériences et expressions diverses : On revendique la langue française libérée de son pacte avec la *Francophonie*. La littérature française est désormais *une* littérature parmi beaucoup d'autres d'expression française. Fini aussi l'hégémonie du texte qui n'a d'autre référent que lui-même. Il s'agit pour les auteurs d'une mutation esthétique. Mais si le *Manifeste* a reçu, surtout au début, beaucoup de critique, les 5-6 ans qui ont passé depuis sa parution ont vu naître une discussion plus modérée autour du concept *littérature-monde*, qui cherche très sérieusement à analyser ce phénomène et y trouver une ouverture fructueuse pour la critique littéraire¹. Il nous semble évident que l'idée d'une *littérature-monde* a rempli un vide qui était en train de

¹Par exemple pour ses contradictions et le fait que Le Bris lui-même est bien intégré à ce centre hégémonique qu'il veut attaquer. Aussi pour le manque d'un programme général et pour son allure de coup médiatique pour hausser l'intérêt pour les recueils de textes (*Pour une littérature-monde*, 2007 et *Je est un autre : pour une identité-monde*, 2009) qui en suivaient, et qui sont écrits principalement par les deux signataires principaux eux-mêmes. Pour une analyse qui problématise le manifeste, voir entre autres Sunnet, Charles J. (University of Minnesota 2009), « *Pour une littérature-monde en français : manifesto rétro ?* » *International journal of Francophone Studies* Volume 12 Numbers 2&3, 2009.

se creuser dans un discours sur la *Francophonie*, sur la littérature francophone, et ce que pourraient représenter les études postcoloniales du point de vue de la rive francophone.

C'est aussi vrai, au moins dans quelque mesure, que les années de théorie éloignaient parfois trop la littérature de la réalité et du vécu, comme l'affirme le *Manifeste*. Mais, l'arrivée d'un prisme « mondial », avec les connotations de marché littéraire global et de cosmopolitisme, risque aussi de nous faire passer à côté de ce qui devait être au centre de notre attention : comment l'expression littéraire rend compte de la réalité humaine, de l'universel et du particulier à l'époque contemporaine. Ainsi les usages que font la littérature et la critique française du « monde » à l'heure actuelle, juste après le deuxième millénaire, seront au centre de cette étude.

Si les ouvrages qui traitent du monde des lettres et des façons dont il faut le repenser se multiplient désormais, les exemples concrets et les applications sont plus rares. Il est intéressant de noter, et peut-être aussi symptomatique, que le débat sur une *littérature-monde* française se fait plus vif dans les institutions universitaires de l'Amérique du nord qu'en France. En préparant cette étude, nous n'avons pas pu éviter de noter que la plus grande partie des contributions critiques se retrouve dans des publications anglophones comme par exemple dans la *Contemporary French and Francophone Studies* et dans la *International Journal of Francophone Studies*. Les publications et les éditions spéciales sur l'état actuel de la littérature française et francophone semblent, d'ailleurs, devenir de plus en plus nombreuses². Mais, on peut noter que le débat semble porter aussi, de plus en plus, sur la discipline universitaire en Europe et que les contributions viennent alors aussi de la part des universitaires métropolitains³.

Nous voudrions noter dans ce contexte que, autant pour ce qui concerne le retour du *monde* dans la littérature que pour les défis posés pour la critique, les idées et mé-

²The Society for Francophone Postcolonial Studies (SFPS), par exemple, a créé une publication annuelle dont *Transnational French Studies Postcolonialism and Littérature-monde* (2010) sous l'édition d'Alec G. Hargreaves, Charles Forsdick, and David Murphy qui rassemble les dernières contributions dans ce débat, est la première. Pour plus de détails sur cette publication, voir : http://www.liverpooluniversitypress.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=24%3Afrancophone-postcolonial-studies&catid=6&Itemid=20

³Par exemple Lavocat, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox-poetica Lettes et sciences humaines* [en ligne], consulté le 20 janvier 2013. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>, ou Moura, Jean-Marc, « French-language Writing and the Francophone Literary System », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, No. 1, January 2010, 29-38.

thodes du grand philologue Erich Auerbach semblent avoir été réactualisées, entre autres dans une collection d'essais intitulée *Où est la littérature mondiale ?*, sous la direction de Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (2005) et dans *Erich Auerbach, littérature en perspective* (2009) éditée par Paolo Tortonese. On s'intéresse ainsi de nouveau à la philologie romane. Les idées proposées dans l'ouvrage de Pradeau et Samoyault, à l'intersection entre la théorie littéraire et l'herméneutique, semblent également offrir une démarche possible de s'approcher à une *littérature-monde* française.

Finalement, on a pu voir au moins une tentative concrète de mettre les idées sur une *littérature-monde* en pratique. Notamment dans *Des littératures-mondes en français : Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine* (2012) par Oana Panaïté (Indiana University), qui prend son point de départ dans le manifeste de Le Bris pour faire une analyse des « modalités narratives de l'atavisme fictif dans l'écriture mémorielle » dans un corpus de romans⁴.

L'étude que nous présentons ici va traiter de la question essentielle de « qu'est-ce que la littérature mondiale dans un contexte francophone ? » et tenter de tirer quelques conclusions sur les possibilités et les difficultés de la *littérature-monde* comme champ d'études. Dans quelle mesure la *littérature-monde* s'inscrit-elle dans un discours contemporain ? Comment faire la différence entre cliché et critique du monde ? Afin de pouvoir concrétiser et discuter quelques-unes des idées et tentatives proposées dans les ouvrages présentés ici, et aussi dans les réponses critiques et les débats qu'ils ont suscités, nous avons fait une sélection de quatre romans : *D'amour et d'exil* d'Eduardo Manet (1999), *L'ignorance* de Milan Kundera (2003), *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar (2003) et *Partir* de Tahar ben Jelloun (2006) qui traitent tous de l'exil et du retour. Avec leurs figures d'exil et leurs auteurs « francophones », il nous semble que ces textes s'inscrivent d'une manière intéressante dans une thématique d'échanges globales et de migrations et devraient en principe bien se prêter à une étude de l'émergence d'un discours de *littérature-monde* français.

⁴Voir compte-rendu par Jean-Marc Moura : <http://www.fabula.org/revue/document7446.php> consulté le 24 janvier 2013.

1.1 But et méthode

Nous avons tâché de définir ce champ d'études à partir des contributions françaises, datant de ces derniers 15 ans. Toutes ces contributions nous semblent partir d'un même point d'ancrage: la revendication du rapport entre littérature et *Histoire*. Les propos de Pascale Casanova supposent que la contemporanéité de toute création littéraire peut être mesurée par rapport à sa proximité d'un *méridien littéraire* et le *Manifeste* de Le Bris et al. revendique un retour du *monde* dans la littérature contemporaine. Ainsi, pour chaque œuvre, nous allons diviser notre analyse en deux parties qui visent à discuter leur contemporanéité, au niveau textuel, et dans quelle mesure elles s'inscrivent, plus globalement, dans le discours contemporain de la *littérature-monde*. Pour ce faire, nous discuterons dans une première partie la voix narrative et la forme du récit. Dans une deuxième partie nous verrons dans quelle mesure l'œuvre s'engage dans un discours contemporain spatial et temporel selon une idée proposée par Vinay Swamy dans sa lecture de *Partir* par Tahar Ben Jelloun⁵. Plus loin, nous contrasterons le résultat de l'examen des quatre œuvres afin d'en tirer quelques conclusions qui portent, et sur les quatre romans, et sur le discours de la *littérature-monde* lui-même.

La constitution du corpus, étant donné que la *littérature-monde* n'a pas de définition stricte, part un peu de la forme mais se base sur une sélection réfléchie. Notre étude, sans doute, posera quelques questions sans réponses évidentes, et qui se trouvent au cœur d'un discours de grande actualité, qui est lui-même caractérisé par le fait d'être en train de se formuler. Le fait que les contributions théoriques et méthodologiques utilisés ici sont françaises, mais que les réactions et la critique y viennent pour la plus grande partie du monde anglophone prouve entre autres que la réflexion critique a mené plus loin dans le monde anglophone. Sans pour autant problématiser ce fait, nous espérons que notre étude pourra offrir un tour d'horizon qui rend compte des contributions les plus importantes des deux côtés de l'Atlantique.

1.1.1 Les délimitations du corpus

Les romans sont tous écrits et publiés autour de l'an 2000, entre 1999 et 2007. La thématique principale commune aux romans du corpus est *les conséquences de l'exil*. *Partir*, et *D'amour et d'exil* traitent de l'émigration et du rêve du lointain tandis que *La dispari-*

⁵ Vinay Swamy est « Associate professor of French and Francophone studies », Vassar college, New York.

tion de la langue française et *L'ignorance* traitent (de l'impossibilité) du retour et de la nostalgie. Les délimitations sont donc :

- Romans contemporains écrits et publiés dans un intervalle de 10 ans avec une tendance vers l'après de l'an 2000.
- Écrivains consacrés en France.
- Écrivains qui ne sont pas des Français de souche.
- Œuvres écrites en français.
- Aire géographique pour les récits : l'Europe et son contexte social et politique immédiat.
- Exclusion d'autobiographies et d'autofictions.

1.1.2 Définition de terminologie

La Francophonie désigne à la fois l'ensemble de l'ancien empire colonial, les pays francophones et une organisation internationale et idéologique. *Littérature francophone* désigne une littérature parfois dite émergente de provenance des pays francophones hors de la France surtout, mais peut-être plus correctement, hors de l'Europe. Elle est souvent opposée à la *littérature française* tout court qui désigne la littérature provenant de la France métropolitaine, écrite le plus souvent par des écrivains de l'ethnie française. Les études francophones désignent (-aient) l'étude de la littérature et l'identité culturelle et des problématiques d'espaces nationales et internationales dans le monde francophone. Elle correspond (-ait) et résiste (-ait) aux *post-colonial studies* dans le monde anglophone. La théorie postcoloniale focalise sur des modes de résistance au point de vue impérial et cherche à déconstruire les formes et les thèmes de l'idéologie impérialiste plus que les études francophones⁶. Le rapport littérature-temps-espace semble selon nous être au cœur des tentatives de concilier ces deux champs. La résistance et la déconstruction visent, peut-être plus aujourd'hui, des phénomènes abstraits comme *la globalisation* ou *le marché international* plutôt que des états-nations ou empires.

La littérature contemporaine est caractérisée par le goût du roman et le plaisir narratif⁷. On peut très bien se poser la question si une œuvre est *moderne*, *d'avant-garde* ou

⁶Pour ces distinctions nous nous référons aux contributions de Jean-Marc Moura dans *Littérature postcoloniale et francophonie*, Champion, Paris 2001.

⁷Les distinctions de la littérature contemporaine résume l'introduction de *La littérature française au présent* (2^e édition augmentée) par Dominique Viart et Bruno Vercier, Bordas, 2008. Dominique Viart est professeur de Littérature moderne et contemporaine à l'université de Lille III et Bruno Vercier a enseigné la littérature à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle. L'ouvrage se voulait lors de la première édition

académique, mais ces questions demandent un certain degré de distance temporelle. Certains ont pu noter pourtant que l'avant-gardisme se fait plus discret, que le passé est revisité et l'*Histoire* reconquise dans la littérature contemporaine. Une nouvelle période esthétique se dessine ainsi. Les caractéristiques peuvent en gros être divisées en trois groupes : Celle d'une *littérature consentante* qui est sans âge et n'est pas affectée par les débats esthétiques. Elle relève d'un artisanat qui varie à l'infinie les mêmes ingrédients intemporels, mais pas de l'art. Elle consent à la place que la société lui accorde. *La littérature concertante* est plus attentive aux modes de l'époque. Elle sait exploiter les lois du marché à son profit et suscite souvent un bruit médiatique et produit des « best-sellers ». Elle se vend et dans une certaine mesure elle traduit l'état social, mais elle ne questionne pas en réalité l'état du monde. *La littérature déconcertante*, finalement, n'essaie pas de répondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. Les livres qu'elle produit sont souvent caractéristiques pour l'époque et l'expriment plus spécifiquement. Cette littérature se pense aussi comme activité critique et ne fait pas de ses livres des « produits ». Ses enjeux interrogent la littérature elle-même autant que le monde qui l'entoure. En ce qui concerne, *sujet, récit, Histoire et engagement critique*, il ne s'agit point d'un retour. La littérature ne fait pas marche arrière. Si ces phénomènes réapparaissent dans les œuvres littéraires c'est « sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, des nécessités impérieuses » (Viart/Vercier, 2008).

La narration littéraire contemporaine se laisse définir plus difficilement. Une contribution récente tente de le faire en ciblant trois espaces d'interrogation principaux : *L'autorité narrative, la voix et les mécanismes d'adhésion*⁸. Beaucoup d'attention est accordée à la voix narrative et les jeux narratifs, tout comme la voix du narrateur, semblent prendre plus d'importance dans les pactes romanesques contemporains. De toute apparence il devient plus important pour l'écrivain de nous faire croire en l'existence du narrateur qu'aux faits racontés. La narration contemporaine exploite tous les paramètres de la transmission narrative dans le but de questionner ou de manifester la réalité. Quelques traits qui semblent se dégager et que nous voulons faire valoir ici sont la réticence cognitive des narrateurs et la multiplication des voix narratives, leur autorité et leur effet pour l'authenticité du récit.

(2005) un essai critique sur la littérature française contemporaine. À la deuxième édition, trois cents références supplémentaires enrichissent l'ouvrage de 544 pages.

⁸ *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain* sous la direction de Frances Fortier et Andrée Mercier, Editions Nota Bene, 2011. Les articles y réunis portent sur un grand corpus d'œuvres québécoises, françaises, espagnoles, chiliennes et américaines parues depuis 1990.

La Mondialisation est un processus qui désigne la création d'un espace mondial interdépendant. Le plus souvent on sous-entend le monde financier. Selon une définition par l'OECD elle recouvre trois étapes : *L'internationalisation*, c'est-à-dire le développement des flux d'exportation ; *la transnationalisation*, qui est l'essor des flux d'investissement et des implantations à l'étranger ; *La globalisation*, avec la mise en place de réseaux mondiaux de production et d'information, notamment les NTIC (nouvelles technologies d'information et de communication). La mondialisation désigne aussi une idéologie : le libéralisme. Ses « moyens » sont le capitalisme et le système démocratique et sa langue est l'anglais⁹. Selon Larousse, *mondialisation* est défini largement en concordance avec cette dernière phase en tant que « libre circulation de l'ensemble des ressources productives (monnaies, capital financier, biens d'équipement et technologies, ressources humaines) au-delà des repères des cadres nationaux »¹⁰. Les deux termes français de *globalisation* et *mondialisation* ne correspondent qu'à un seul en anglais. Dans le discours français le terme *mondialisation* prend plus souvent des connotations neutres ou positives tandis que *globalisation* trouve plus souvent un emploi péjoratif. Il a été suggéré que le terme *mondialisation* est employé comme une forme de résistance au terme *globalisation* qui renvoie plus à la langue anglaise et ainsi à un impérialisme culturel anglophone¹¹.

L'Universalisme français semble à première vue être une contradiction dans les termes. Historiquement, et surtout dans la vue de l'identité française, la République française est le pays des droits de l'homme et incarne les valeurs universelles¹². Ces valeurs étaient formulées par les philosophes de l'âge des Lumières et couplées à la doctrine universalisante empruntée à l'église catholique afin de plus tard être renforcées par la révolution de 1789. Ainsi on parle aussi d'*Universalisme républicain*. Parallèlement, la langue française a été de plus en plus considérée comme une langue universelle

⁹Cette partie résume une partie de l'article par Brunel, Sylvie, « Qu'est-ce que la mondialisation ? », *Sciences Humaines*, Mensuel N° 180 - SPÉCIAL - mars 2007. [en ligne] consulté le 27 mars 2013. URL : http://www.scienceshumaines.com/qu-est-ce-que-la-mondialisation_fr_15307.html. Sylvie Brunel est Géographe et économiste, professeure des universités à l'université Paul-Valéry de Montpellier et à l'IEP-Paris.

¹⁰<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mondialisation/71051>. Consulté le 26 mars 2013.

¹¹Voir Gallagher, Mary, « Postcolonial Poetics : L'exception francophone ? » (2010). Pour ces définitions elle cite Nancy, J.-L. (2002) *La Création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris, et Wolton, D. (2003) *L'Autre Mondialisation*, Flammarion, Paris.

¹²Pour ces définitions nous nous reposons largement sur un article intitulé « The crisis of French Universalism » par Naomi Schor dans *Yale French Studies*, No. 100, France/USA: The Cultural Wars (2001), pp. 43-64.

ou bien même comme une langue suprême. La fondation de l'Académie française en 1784 notamment est incontournable pour la promotion de la langue française comme langue universelle. Ces conceptions se sont répandues à travers l'ère coloniale, et ont même servi à justifier la colonisation. Elles demeurent aujourd'hui, en une forme spectrale, à l'aide des institutions comme la *Francophonie* et dans une certaine mesure dans la mentalité française. L'ère coloniale et surtout la 3^e République marquent l'apogée de l'universalisme français pendant laquelle le système scolaire surtout fonctionnait comme garant pour la transmission de cette idéologie :

The classrooms of the nation became the prime loci of the dissemination and the transmission of an ideology of France as an elect nation and guardian of civilization. So thoroughly penetrated with universalism was that era, that while universalism underlies politics, aesthetics, and science, the word itself is strangely absent from the major text of the period. As an -ism, universalism can be said to be like other -isms, such as realism, largely an artifact of the twentieth century. (Schor 47)

Le fait qu'il coïncide avec, et souvent est inséparable du *colonialisme* cause une méfiance envers l'universalisme français aujourd'hui. L'idéologie qui repose sur la conviction d'une France porteuse et défenderesse des valeurs universelles est aujourd'hui sévèrement questionnée, entre autres dans les débats sur la société plurielle, sur l'intégration et l'assimilation mais surtout pour son aspect centralisant. Il est souvent opposé au particularisme et un peu paradoxalement on peut soutenir que les mêmes idées qui fondaient la base du colonialisme ont servi à formuler les droits de l'homme universels, et que la théorie postcoloniale y trouve ces racines en tant que réaction au colonialisme.

2 En guise de cadre théorique

Selon la tradition c'est Goethe qui, dans ses conversations avec Eckermann vers la fin de sa vie, a forgé le mot *Weltliteratur*. L'époque de Goethe était un temps où les contacts internationaux s'intensifiaient et les influences (littéraires et autres) traversaient les frontières nationales par les traductions, les voyages, les échanges commerciaux. Presque 200 ans plus tard on se retrouve dans un monde globalisé bien au-delà de ce qui était possible de s'imaginer pour lui. Les empires coloniaux se sont effondrés depuis longtemps. Le monde est devenu un marché global et les échanges internationaux des idées se font souvent le jour même avec un seul clic.

Le cours de l'histoire de la littérature, également, a traversé ses grandes époques formatrices et se trouve actuellement dans une modernité continue, postcoloniale, post-théorie, et s'interroge pour se réinventer. La littérature reste principalement nationale, mais son contexte et son marché sont internationaux. L'anglais étant la langue de dominance mondiale, le phénomène est le plus évident dans le monde anglo-saxon où depuis une vingtaine d'années on essaye de schématiser ce nouveau monde littéraire par l'étude de « World Literature », qui semble remplacer et *post-colonial*, et *Commonwealth literature*. Les dernières années ont vu paraître plusieurs ouvrages qui se proposent de cerner ce que c'est que la littérature mondiale, dans quel contexte il faut la comprendre et quel est son potentiel comme champ d'études. *La république mondiale des lettres* (1999) de Pascale Casanova et *What is World Literature* (2003) de David Damrosch sont parmi les plus détaillés, au moins en ce qui concerne l'ambition de résumer l'état actuel dans le discours littéraire et théorique. Plus récents, en langue française, sont *Pour une littérature-monde, en français* (2007), sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud qui a une allure plutôt visionnaire et polémique et *Où est la littérature mondiale* (2005) qui propose la littérature mondiale comme un mode de résistance, un *international* de la littérature débarrassé de ses connotations purement modernistes et marxistes mais qui réaffirme un lien politique-esthétique dans la littérature.

Ces ouvrages témoignent tous du besoin de repenser l'étude littéraire. Comment autrement rendre compte d'un objet d'études qui est caractérisé par la trans-nationalité et la trans-culturalité et qui comprend des aspects historiques, sociologiques et économiques de la globalisation et aussi, ce qui complique les choses encore, est exprimé dans tant de langues du monde ?

2.1.1 Le méridien de Greenwich de la littérature

Dans *La république mondiale des lettres*, Pascale Casanova entreprend d'élaborer un modèle pour le monde littéraire comme une réalité globale selon lequel chaque œuvre, comme « motif », ne pourrait

être déchiffrée qu'à partir de l'ensemble de la composition, elle ne jaillirait dans sa cohérence retrouvée qu'en lien avec tout l'univers littéraire. Les œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une intime partie de l'immense « combinaison » de toute la littérature mondiale. (Casanova 20)¹³

L'univers intellectuel s'organise selon le modèle d'un marché où les courants et les manifestations littéraires prennent une valeur spécifique et les écrivains sont en constante lutte pour maintenir leur importance et leur actualité dans cette « espace »¹⁴. L'« économie » du monde littéraire serait pourtant indépendante du monde politique et économique dans le sens que, au cours de l'histoire, les hégémonies intellectuelles et spirituelles n'ont pas nécessairement coïncidé avec la dominance économique et politique. L'exemple évident en étant que la France, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle était à la traîne par rapport à d'autres pays occidentaux tandis que, sans aucun doute, elle était le centre mondiale de la peinture et de l'innovation littéraire. Encore à l'heure actuelle (1999), même si les Etats-Unis dominent le monde économique et militaire, ils ne dominent pas le monde littéraire et artistique (Casanova 29)¹⁵. Se développe ainsi pour Casanova une « géographie » d'une république mondiale des lettres avec son propre fonctionnement, ses hiérarchies et son histoire :

Sa géographie s'est constituée à partir de l'opposition entre des capitales littéraires et des contrées qui en dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur distance esthétique à la capitale. Elle s'est enfin dotée d'instances de consécration spécifiques, seules autorités légitimes en matière de reconnaissance littéraire, et chargées de légiférer littérairement : grâce à quelques découvreurs exceptionnels délivrés des préjugés nationalistes, s'est instaurée une loi internationale, un mode de reconnaissance spécifique qui ne doit rien aux impositions, aux préjugés ou aux intérêts politiques. (Casanova 30)

¹³Tel le « motif » d'un tapis oriental qui ne devient visible que quand on regarde le tapis dans son intégralité.

¹⁴Casanova prend appui sur les notions élaborées par Paul Valéry et Pierre Bourdieu notamment. Paul Valéry surtout pour ses idées d'une « économie spirituelle » et pour la valeur accordé à « l'esprit ». Casanova cite son texte « la liberté de l'esprit », *Regards sur le monde actuel*, Œuvres, Paris, Gallimard, 1960 entre autres. Pour Bourdieu elle fait référence à « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol 22, 1971, et *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

¹⁵Casanova cite ici F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIII siècles*.

Toujours s'appuyant sur les idées de Braudel, Casanova explique que cette réalité du monde littéraire a jusqu'à maintenant été invisible à cause d'une « fiction acceptée par tous les protagonistes du jeu : la fable d'un univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'univers littéraire » (Casanova 31). Au contraire, l'histoire littéraire s'avère être l'histoire des rivalités qui a la littérature pour enjeu.

Déjà Goethe, comme on l'a remarqué dans ses conversations avec Eckermann, avait compris la nature concurrentielle et l'unité paradoxale du monde littéraire à l'époque où il a élaboré ses idées sur la *Weltliteratur*, justement parce qu'il appartenait à une nation nouvelle venue dans le jeu qui contestait l'hégémonie intellectuelle et littéraire française :

Non seulement, comme dominé dans cet univers, il avait aperçu le caractère international de la littérature, c'est-à-dire son déploiement hors des limites nationales ; mais il en comprit aussi d'emblée la nature concurrentielle et l'unité paradoxale qui en résulte. (Casanova 70)

Paradoxale parce que, à la fois la concurrence unifie le jeu et désigne les limites de l'espace. Il se développe donc dans le modèle de Casanova une dynamique entre un centre et un écart. Plus la littérature (ou un écrivain) fait partie du centre, plus elle est insoucieuse du jeu des inégalités dans le monde littéraire et peut se nourrir de l'idée (du mythe) de la littérature comme coupée du monde, de la littérature comme émancipée de toutes attaches historiques et politiques :

La seule représentation légitime de l'univers littéraire est celle d'une internationalité réconciliée, de l'accès libre et égal à tous à la littérature et à la reconnaissance, d'un univers enchanté, hors du temps et de l'espace, échappant aux conflits et à l'histoire. C'est dans les contrées les plus autonomes, libérées en quelque sorte des contraintes politiques que s'inventent la fiction d'une littérature émancipée de toutes les attaches historiques et politiques, la croyance dans une définition pure de la littérature, coupée même de toute relation avec l'histoire, le monde, la nation, le combat politique et national, la dépendance économique, la domination linguistique, l'idée d'une littérature universelle, non nationale, non particulariste et indépendante des découpages politiques et linguistiques. (Casanova 73)

C'est à l'écart de la métropole esthétique et littéraire, dans la périphérie, que se produisent la vraie invention et le développement du genre littéraire, engendrés par l'objectif

de la consécration¹⁶. Pour devenir littérairement légitimes, les artistes doivent se régler sur « une horloge artistique universelle » ou un « méridien littéraire de Greenwich », une espèce de *nexus* pour la contemporanéité et la modernité de l'expression esthétique à un moment donné. Ceux qui sont les mieux réglés sont aussi ceux qui dominent le champ littéraire. C'est ainsi qu'on a pu voir, au cours de l'histoire, des déplacements de l'hégémonie selon les goûts, les courants, l'innovation et la domination linguistique et culturelle. Mais, « [l]a modernité est par définition un principe « instable ». Sa parenté avec la mode est un indice de sa définition toujours indéfinie. Elle est un enjeu de rivalités par excellence puisque le moderne est toujours nouveau, c'est-à-dire déclassable ». Il s'agit pour l'écrivain de contester le présent comme passé, et de devenir ainsi « le dernier moderne certifié » (Casanova 139). Il y a nécessité d'accéder à cette temporalité pour les écrivains de périphérie afin d'être consacrés et pour sortir de « l'exil littéraire ». Les « nationaux », par contre, ignorent la concurrence mondiale et la mesure du temps littéraire et cessent d'être « modernes » lorsqu'ils ne considèrent que les normes et limites nationales assignés aux pratiques littéraires (Casanova 143).

La situation pour les écrivains francophones par rapport à la France métropolitaine est particulière. Non seulement Paris est-il le dominant politique et esthétique pour ces écrivains, Paris est aussi considéré comme la capitale du monde littéraire. Ce qui complique les choses d'avantage est que la France est aussi leur centre linguistique :

Aucune alternative, aucune solution de rechange ne leur permet, en dehors d'un retrait dans leur espace national, comme l'a fait Ramuz, d'échapper à Paris ou de se servir de Paris pour inventer une dissidence esthétique. Le pouvoir de Paris est plus violent encore, plus implacable, d'être sans cesse dénié et refusé au nom de la croyance universelle dans l'universalité de la France, au nom des valeurs de liberté promues et monopolisées par la France elle-même. Comment inventer une littérature libérée des impositions, des traditions des obligations de l'une des littératures les plus incontestées du monde ? Aucun centre, aucune capitale, aucune instance ne peut offrir de véritable issue. (Casanova 186)¹⁷

Ainsi le monde littéraire est comme une immense république où les luttes constantes entre les centres et les périphéries se déroulent. La modernité d'une œuvre est intimement liée à sa proximité d'un méridien littéraire. Ce méridien décide aussi les capitaux

¹⁶Casanova donne, comme exemples les grands innovateurs du roman. L'exemple porteur de l'argumentation est « [l]e paradigme Irlandais » qui rend compte de comment de nombreux écrivains irlandais modernistes, faute de se faire accepter par le monde littéraire anglais, par l'innovation et la révolte trouvent la consécration à Paris

¹⁷Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), écrivain suisse qui a tenté de s'assimiler au milieu littéraire parisien et devenir « écrivain français » mais qui a été refusé avant la première guerre mondiale.

littéraires mondiaux. Nous nous trouvons donc dans une double historicité où la carte littéraire n'est pas superposable sur la carte géographique de puissances économiques. La relation entre les deux était plus forte tant que la littérature était naturellement liée à la nation, ce qui n'est plus le cas de la même manière. Il faut voir l'espace littéraire comme une réalité globale où tout se joue sur la distance esthétique et temporelle du méridien de la littérature, et c'est en étudiant les lois qui régissent cet espace qu'on pourra éclairer les œuvres qui y circulent :

La distance esthétique se mesure, aussi en termes temporels : le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de création littéraire, la modernité. On peut ainsi mesurer la distance au centre d'un œuvre ou d'un corpus d'œuvres, d'après leur écart temporel aux canons qui définissent, au moment précis de l'évaluation, le présent de la littérature. En ce lieu, on dira qu'une œuvre est contemporaine, qu'elle est « dans la course » (par opposition à « dépassée » — les métaphores temporelles abondent dans le langage de la critique) selon sa proximité esthétique avec les critères de la modernité, qu'elle est « moderne », « d'avant-garde » ou académique, c'est-à-dire fondée sur des idées périmés, appartenant au passé littéraire ou non conformes aux critères déterminant le présent au moment considéré. (Casanova 135-136)

Si l'idée de *Weltliteratur* pour Goethe était celle d'universalisation, pour Casanova l'internationalisation du monde littéraire en est une de compétition. *La république mondiale des lettres* a attiré beaucoup d'attention après sa parution et aussi de la critique. Christopher Prendergast, dans sa contribution dans l'ouvrage édité par lui-même, *Debating World Literature* (2004) remarque surtout que Casanova s'abstient de mettre son modèle à l'épreuve scientifique :

The devil, as ever, is in the detail. It is not that the national-competitive model is irrelevant; on the contrary, it can be made to do much useful work. In particular it should be stressed that, unlike many of her precursors, who deploy the competitive view, Casanova sees that, if the latter has any grip at all, it is at the level of the national, given that the nation-state relations really do unfold historically as a field of rivalry. It is simply that in her hands it is made to do *all* the work, accorded such grand explanatory powers that it is effectively posited as capable of accounting for everything. But for this claim to stand up it would have to be subjected, Popper-style, to a range of counter-considerations, none of which get a look in. (*Debating World Literature* 11)

Nous reviendrons aux mérites et faiblesses du modèle de Casanova dans notre discussion plus tard.

2.1.2 Le héraut d'un basculement d'une époque

Le 16 mars 2007 le manifeste « Pour une littérature-monde, en français » a été publié dans *Le Monde* signé par 44 écrivains¹⁸. Ce manifeste se veut révolutionnaire en ce qu'il envisage la fin d'une pratique littéraire qui divise le monde de la littérature d'expression française en littérature métropolitaine et littérature de périphérie, ou bien, en littérature française et littérature francophone. L'événement qui marquerait l'avènement de la nouvelle ère dans le monde des lettres français serait la consécration en 2006 de cinq des sept prix littéraires les plus prestigieux à des écrivains de la périphérie, dits « francophones ». Selon le manifeste, cet événement n'est pas seulement révolutionnaire, mais copernicienne :

Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà, sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. (*Le Monde* 2007)

Plus important encore, ou bien la raison même pour laquelle cette *littérature-monde* a pu naître, est le retour du réel dans la littérature :

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le « référent » : pendant des décennies ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation ». (*Le Monde* 2007)

Ainsi la double valeur du terme *littérature-monde*. Il désigne à la fois la littérature du monde francophone comme une totalité, de la littérature d'expression française sans tenant compte d'origine métropolitaine ou périphérique, *et* la littérature qui parle du monde dans son sens du réel et d'expérience humaine dans le monde. Ce retour du monde s'est produit à l'intersection de deux mouvements selon le manifeste:

¹⁸Ces écrivains sont Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, J.M.G. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfred N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Stitje, Brina Svit, Lionel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

l'émergence d'une littérature de voyageurs aux années 70 et le développement dans le monde anglophone d'une littérature écrite par des « des hommes traduits », c'est-à-dire des écrivains issus d'un milieu migratoire mais qui « ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage l'ébauche d'un monde nouveau. » (Le Monde 2007). Au cœur de ce mouvement se trouvent des écrivains comme Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi, Michel Ondaatje et, le plus important peut-être, Salman Rushdie. À la différence du monde des lettres françaises, ces écrivains et leur littérature se serait harmonieusement et sans question incorporée dans la littérature anglaise¹⁹.

Faisant suite au *Manifeste*, Michel Le Bris et Jean Rouaud ont publié un recueil de textes de différents écrivains sous le titre *Pour une littérature-monde* (Gallimard, 2007) la même année. 29 des écrivains qui avaient signé le manifeste y font leur contribution personnelle. Certains textes sont polémiques plutôt que théoriques et certains s'expriment par la fiction. En somme, l'ouvrage met en cause la *Francophonie*, le monde éditorial métropolitain et l'expression littéraire en langue française. La contribution de Le Bris, qui est aussi à l'origine du manifeste publié dans *Le Monde*, et qui d'emblée met le ton, rend compte de l'origine du terme « littérature-monde ». C'est en créant « le festival des étonnants voyageurs » en 1992 et en rédigeant les textes qui entouraient le festival que le terme s'est matérialisé et il donne la définition initiale, qui était aussi le sous-titre du festival, de « [q]uand les écrivains redécouvrent le monde d'une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde, soucieuse de le dire » (Le Bris et al. 25). Le festival est né « d'un gigantesque ras-le-bol devant l'état de la littérature française, devenue sourde et aveugle [lui] semblait-il, à la course du monde ». C'est surtout aux explications formelles et structuralistes du texte, « l'empire des signes », et à l'idéologie qui exigeait que le roman ne parle que de lui-même qu'il s'attaque. Le Bris se veut par là en quelque sorte le héraut de ce basculement d'une époque et il n'est pas rare que le ton de son argument atteigne un certain niveau de pathos :

Littérature-monde, très simplement, pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde, pour dire le

¹⁹En effet, cette incorporation ne se faisait pas sans débats et Salman Rushdie était un des critiques les plus sévères contre l'idée de « Commonwealth literature » qui régnait à l'époque.

télescopage, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond... . (Le Bris et al. 41-42)

La parution du « Manifeste » et de l'ouvrage *Pour une littérature-monde* n'a pas tardé à attirer l'attention, bien sûr. Charles Forsdick fait dans son article « From « Littérature voyageuse » to « littérature-monde » : The Manifesto in Context » (2010) l'analyse du contexte qui a fait naître une telle expression polémique de l'état de la littérature française. Le manifeste, pour lui, suit toutes les règles fondamentales du manifeste type en ce qu'il fait une ligne de démarquage entre un « nous » explicite et un « les autres » implicite. Charles Forsdick tente de montrer dans quelle mesure le manifeste est auto-suffisant et qu'il proclame la nouveauté et surtout dans quelle mesure il se positionne entre ce qui a déjà été fait et ce qui reste à faire dans ce champ particulier, c'est-à-dire entre l'accompli et le potentiel²⁰.

Avant tout, dit Forsdick, les implications du manifeste sont doubles. À la fois elles concernent le procès par lequel la littérature française se libère de sa fixation nationale et devient « post-nationale » ou « trans-nationale » et une critique de la poétique de la littérature métropolitaine :

[T]here is an unresolved opposition between the political (i.e. the search for a globalized, postcolonial literary field of creation and production) and the poetic (i.e. the search for a specific form in which the cultures of the contemporary world—understood in terms, perhaps, of what Victor Segalen [in *Équipe*, 1929] dubbed a *raw réel*—might find their expression, (Forsdick 10)

En ce qui concerne l'aspect de trans-nationalité ou « ouverture vers le monde », on peut retracer ces idées dans le mouvement de la littérature voyageuse, ou « travel writing » des années 80. La différence est que tandis que le manifeste de 1992 exprime le besoin d'inviter des œuvres internationales, par la voie de la traduction, afin de revivifier la littérature française qui déjà à l'époque était jugée sclérosée, il n'y a pas de référence explicite à la *Francophonie*, ni de critique de la catégorisation du monde des lettres français²¹. Il semble que lorsqu'à l'époque, le débat était vif à propos de l'émergence de

²⁰Pour cette analyse il se repose sur la définition du manifeste de Mary Anne Caws qui est « Distinguished Professor of English, French and Comparative Literature at the Graduate School of the City University of New York ».

²¹Le festival des étonnants voyageurs à Saint-Malo de 1992 a résulté en un manifeste similaire à celui de 2007 dans lequel Le Bris a réuni des écrivains d'actualité à l'époque. L'importance du manifeste de 1992 a

« World Literature » comme une réaction contre « le ghetto » de Commonwealth Literature dans le monde anglophone, on ne voyait pas de raison à mettre en question la « littérature francophone » de la même manière dans le monde francophone (Forsdick 12). Le résultat en est que le manifeste (de 2007) risque d'être dépassé déjà à sa parution. Cela va aussi pour l'attaque à la théorie et au nouveau roman. Paradoxalement, l'attention un peu tardive mais urgente sur la *Francophonie* a comme résultat de renfermer le discours sur la littérature d'expression française (et ne porte ainsi pas sur un discours mondial ou international). Bien que la partie « en français » du titre du manifeste soit absente dans le titre du volume accompagnant, l'enjeu du monde francophone reste implicite.

Malgré cela, le *Manifeste* exprime un engagement très sérieux de voir le monde littéraire comme une totalité qui ne concerne pas seulement l'accumulation d'un canon d'œuvres littéraires mais aussi comme système et pratique. Tout cela rentre bien dans l'ordre du discours littéraire mondial actuel, sauf que :

What the manifesto perhaps lacks, despite references to « free language from its pact with nation, » is any serious engagement with, or indication of what we might call a postcolonial sociology of literature, by which I understand the production of an awareness of the literary systems and forms of circulation and exchange through which the relationship between former center and former periphery is not only adjusted but also, crucially, often permitted to persist. (Forsdick 13)

Il est probable que les auteurs du *Manifeste* ont fait un choix actif pour éviter la théorie, et à la place essaient de formuler une position sur l'universel. Comme on l'a déjà vu, l'idée d'une littérature mondiale a été évoquée d'abord par Goethe dans la première moitié du 19^e siècle. Subha Xavier retrace l'héritage de Goethe et les transformations que le concept de *Weltliteratur* a subi au cours de l'histoire dans un article intitulé « From *Weltliteratur* to Littérature-monde : Lessons from Goethe for the Francophone world » (2010). La définition du « monde » de Goethe, selon Xavier, serait « la communauté des humains consacrés à faire avancer la compréhension humaine et la tolérance par l'échange littéraire » (Xavier 58)²². Ainsi La *Weltliteratur* prévoyait une culture littéraire globale qui permettrait aux valeurs universelles de se reprendre et unir les peuples

vite été reconnue et « Travel writing » est devenu un phénomène d'édition au début des années 1990 (Forsdick 11).

²²Ma traduction de l'anglais « Goethe's use of the "world" does not coincide with the globe or point to the sum of all nations. Goethe's "world" or *Welt* consists of a community of people who are intent on furthering human understanding and tolerance through the exchange of literature ».

du monde. Pour Goethe, ce qui rendrait possible cet échange culturel était avant tout la traduction des textes et des interactions nationales. Il n'envisageait pas une littérature globale sans fondation dans l'identité nationale. Goethe était d'avis que de tous les pays européens, la France avait sans doute le plus à gagner par des influences externes parce qu'elle possédait déjà d'une culture riche, mais commençait à se refermer sur elle-même²³. Mme de Staël, dit Xavier, se souciait également d'une stérilité qu'elle croyait voir naître dans la littérature française et accueillait l'attitude de Goethe. En même temps, elle restait convaincue de la souveraineté de la littérature française et conseillait qu'on se mette en garde contre toute forme d'imitation. Ainsi, malgré une ouverture possible,

[i]t seems as though the French consistently read Goethe as first and foremost a promoter of national literature. As a result, Goethe's *Weltliteratur* eventually fell by the wayside in French literary thought and though one may decipher foreign influences in many a French work of the nineteenth and twentieth century, Goethe's « world » no longer held any currency in French discourses surrounding literature. (Xavier 59)

La naissance de la *Francophonie* comme communauté littéraire reprend l'essence des idées de Goethe d'universalité et appartenance spirituelle. Surtout par l'œuvre de Saint-John Perse, Aimé Césaire et tout d'abord Léopold Sédhac qui, « more than any other advocate of *Francophonie*, consistently resorted to a language of metaphor to present the Francophone cultural venture as one of spiritual connectedness that would eventually move us beyond nations, continents and races ». (Xavier 62)

Les idées de Goethe sont reprises aussi dans le « Manifeste pour une littérature-monde en français » même si, paradoxalement, celui-ci rejette aussi l'idée de la *Francophonie*. Ce que Le Bris (et les autres) rejette, est d'abord la *Francophonie* comme structure, avec un centre et une périphérie. Selon Xavier, cette prise de position est faite sur le modèle anglophone qui mit fin à la « Commonwealth littérature » au bénéfice du terme « World Literature » et qui par-là arrivait à se débarrasser de la ségrégation et du discours de l'authenticité²⁴. Xavier voit dans le manifeste un écho de l'avertissement contre l'isolationnisme de la littérature française émis et par Goethe, et par Mme de

²³Pour ces données, Xavier fait référence à Strich, Fritz. *Goethe and World Literature*. London : Rutledge, 1949.

²⁴C'est surtout le texte de Salman Rushdie, « Commonwealth Literature Does not Exist » (1983) qui a frayé le chemin pour ce développement. « Rushdie argued that Commonwealth Literature was an exclusionary ghetto, the effect of which was to « change the meaning of the far broader term 'English Literature'— which I'd always taken to mean the literature of the English language—into something far narrower, something topographical, nationalistic, possibly even racially segregationist ». (Rushdie 67) » (Xavier 62).

Staël et trouve qu'il signale « the crisis of *Francophonie* as literary category and mode of analysis » (Xavier 63). Selon lui, sa parution est l'occasion pour les « scholars of French literature to think beyond colonial and postcolonial rubrics, to the realities of migration and globalization, cosmopolitanism and multilingualism » (Xavier 64).

2.1.3 Un « international » de la littérature ?

L'ouvrage *Où est la littérature mondiale* a été composé à la suite du colloque « La Notion de la littérature mondiale » (Université Paris 13, 2003) et veut mettre au jour le double héritage de la littérature mondiale, plus que de Goethe, d'un côté du marxisme et de l'autre côté de la philologie romane :

Le marxisme et la philologie romane ont fait de la *Weltliteratur* une puissance active dans le monde des idées, avec ses relais institutionnels, tant universitaires qu'éditoriaux. Ce faisant, ils en ont prolongé le rayonnement au-delà des frontières de son lieu d'invention, l'ouvrant au devenir mondial qu'elle implique. (Pradeau 9)

Ce point de départ imprègne tous les articles inclus et les tentatives de mise à point, pas d'une méthode proprement dite, mais d'une base intellectuelle qui permet de s'accommoder en entamant l'étude des œuvres et phénomènes de la littérature mondiale.

Dans son chapitre « conditions d'une critique mondiale », Xavier Garnier propose un éclatement du corpus traditionnel afin de trouver une voie d'entrée pour l'activité critique de la littérature mondiale. Selon lui, l'activité critique est avant tout une expérimentation et il s'agit pour le critique de faire l'expérience de la littérature en traversant les textes. La critique consacrée à la littérature mondiale doit trouver son parcours dans un espace étroit entre « le commentaire culturel des œuvres littéraires et les théories littéraires à validité transculturelle », ainsi « il s'agit de faire une place à une « critique mondiale » qui n'est ni commentaire ni analyse » (Pradeau 100). Pour lui, le commentaire, par son héritage de la philologie, risque de « se consacrer à l'identification de traits culturels et de ne pas voir la dynamique qui les met en mouvement et les entraîne hors de tout territoire culturel. » (Pradeau 100)²⁵. Les théories, de l'autre côté, dans leur

²⁵Nous n'avons pas trouvé beaucoup de réactions à cette publication (*Où est la littérature mondiale ?*) mais Didier Coste fait un compte-rendu multiple des parutions récentes (2006) portant sur la littérature mondiale parmi lesquelles on retrouve le recueil de Pradeau et Samoyault. La contribution de Xavier Garnier y est sévèrement critiquée : « l'antithéorisme inspiré d'Antoine Compagnon interdit de développer une critique littéraire fondée sur l'analyse des actes de communication et mène le projet droit à l'échec. Les conditions posées à la critique pour accomplir sa fonction prétendument militante de prouver (à l'université) que « la littérature existe » (OELM, 103) excluent le jugement et doivent témoigner d'un faire-semblant d'empathie étrangère à l'attitude du

préoccupation de « constituer des objets » risquent de se positionner dans des écoles et dans la lutte constante. « Toute la difficulté vient du fait que ce sont les œuvres elles-mêmes qui créent l'espace littéraire alors que l'approche théorique consiste à observer comment elles s'inscrivent dans un espace préalable théoriquement défini. » (Pradeau 102).

Afin d'inventer une pratique critique qu'on peut qualifier de mondiale, la première démarche est de faire éclater la logique du corpus²⁶. Selon Garnier, le corpus est un obstacle pour la critique de la littérature mondiale parce qu'il oblige à limiter les œuvres à un contexte précis (historique, culturel, linguistique etc.). Nul ne saurait maîtriser par exemple les conditionnements culturels ou historiques du monde entier. Entamer l'étude par la démarche du corpus devient donc impossible. Par-là, la critique de la littérature mondiale ne saura pas être érudite (Pradeau 99). Au lieu de partir d'un corpus homogène, limité dans le temps et géographiquement, Garnier propose un travail plutôt intuitif qui implique à lire *avec* l'œuvre sur laquelle on travaille. « L'intuition est ce qui va permettre au critique de sentir obscurément que dans tel texte il se passe quelque chose qui entraîne un peu plus loin la réflexion sur la littérature. L'activité critique ne procède pas par reconnaissance mais par poussées exploratoires. » (Pradeau 104).

De cette manière, la lecture critique peut faire apparaître une problématique ou tension entre les œuvres qui est bien plus intéressante qu'une comparaison culturelle et qui renvoie à un certain usage du « monde » :

Faire un usage mondial des littératures nationales, régionales ou ethniques : tel est l'objectif de la critique mondiale. L'idée d'une littérature mondiale est l'occasion de se débarrasser de la dictature des corpus qui enferme l'activité critique dans des domaines de compétence et en fait une affaire de spécialistes. Le décrochement radical de la critique mondiale consiste à considérer que la littérature n'est pas un objet de connaissance mais qu'elle a une valeur d'usage. (Pradeau 112)

L'approche proposée est au fond une approche militante et l'activité critique peut ultimement devenir une façon d'intervenir sur le terrain politique²⁷.

Dans son chapitre « L'international. Un paradigme esthétique contemporain », Lionel Ruffel souligne aussi l'aspect de l'*usage du monde* dans le contexte de la littérature

lecteur qui ne veut pas être dupe. On avait cru être invité à un banquet lectoral, eh bien non, le critique risquerait d'y perdre son gagne-pain ». Coste, Didier, "Le Mondial de littérature", *Acta Fabula*, Automne 2005 (volume 6, numéro 3), [en ligne] consulté le 19 janvier 2013. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>

²⁶Selon Didier Coste, cette prise de position révèle d'une attitude corporatiste. Ibid.

²⁷Cette vue sur la littérature et la critique littéraire, bien que plus programmée ici, peut être comparé aux propos faits d'Edward Saïd dans *Humanism and democratic criticism*, Columbia University Press, New York, 2004.

mondiale²⁸. Il part de l'idée que « l'international » contemporain par sa « spectralité », dans le sens de Jacques Derrida, porte l'héritage de l'Internationale et de l'internationalisme de la modernité²⁹. « L'international » est une forme de résistance à l'idéologie dominante aujourd'hui qui « rejette massivement la présence d'une quelconque dimension politique dans les projets esthétiques. » (Pradeau 56). Le paradigme « international », par son héritage du modernisme, c'est-à-dire la conjonction de l'esthétique, de la philosophie, de l'historique et de la politique, tient à faire valoir une dimension politique qui s'est pourtant débarrassée des déterminations purement marxistes et révolutionnaires qui y furent autrefois liées (Pradeau 56). Parce que, « l'international » est avant tout une résistance aux usages du monde, notamment à l'enracinement et au provincialisme (qui sont depuis toujours les ennemis de tout mouvement international) mais aussi, paradoxalement, à la mondialisation (qui, comme globalisation est fortement liée aux idées libérales). L'enracinement évoque un rapport à l'*Histoire*, aux institutions et au monde : à l'*Histoire* par le passéisme et le présentisme qui sont tous les deux des façons de l'immobiliser, de l'enraciner et aux institutions politiques qui réinventent tout le temps des formes d'enracinement³⁰. La mondialisation ou la « mondialité » représente un usage du monde, ou déformation de l'*Histoire*, auquel la critique doit résister.

²⁸À notre connaissance, cette figure ne fait aucune référence à la littérature voyageuse avec, notamment, Nicolas Bouvier et son livre culte *L'usage du monde* (1963). Il est dans ce contexte intéressant de noter, pourtant, que *L'Usage du monde* est aussi une production récente (2007-2008) d'une collection de films documentaires coproduite par le musée du quai Branly, Les Films d'Ici et ARTE France et dirigée par Stéphane Breton. La page d'information donne cette description du projet : « *Les traités de bonnes manières étaient autrefois intitulés "L'USAGE DU MONDE". On y apprenait la politesse, qui est l'art d'être chez soi dans le monde, c'est-à-dire dans la bonne société. Mais le vaste monde est toujours plus grand que le beau monde. Pour le voyageur, le petit coin d'où il vient et qu'il connaît si bien est trop étroit. Lui aussi aimerait être en accord avec le monde qui l'entoure, à la condition qu'il lui soit étranger. Il voudrait s'y perdre, mais pour s'y retrouver. Il cherche quelque chose qui lui ressemble : des gens. "L'USAGE DU MONDE" est donc aussi le titre possible d'un récit de voyage où l'on se demanderait où aller, de quelle manière jouir du monde proche ou lointain qui nous est donné, quelles sont les façons de vivre de ceux qu'on y rencontre et comment s'y comporter pour être admis dans leur société. C'est avec cette idée en tête, mêlant l'éthique et l'étiquette, que les films de "L'USAGE DU MONDE" entreprennent de faire le portrait de la planète humaine à l'aube du XXIème siècle.* » <http://www.quaibranly.fr/fr/actualites/les-productions-audiovisuelles/lusage-du-monde.html> [en ligne] consulté le 12 janvier 2013

²⁹ « On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une question posée au contemporain et que cette question porte sur le mémoire, l'héritage et la transmission de ce que les termes « Internationale » et « Internationalisme » ont pu signifier, en eux-mêmes, mais aussi lorsqu'ils sont intégrés au vaste champ de la modernité. Cette différenciation orthographique signifie un désajustement temporel et il semble qu'aujourd'hui, ce rapport à l'espace soit avant tout un rapport au temps et plus précisément à l'histoire. » (Pradeau 52)

³⁰Lionel Ruffel ne met pas *Histoire* en majuscules mais nous avons choisi de le faire ici pour la logique de la discussion plus tard, qui la sépare de l'*histoire* du récit.

La méthode qui est esquissée serait donc en effet un mode de résistance qui réaffirme un lien entre l'esthétique et la politique. Elle lutte contre les usages du monde qui à la fois conservent la littérature dans son enracinement national et font de la littérature une marchandise qui répond aux besoins éditoriaux et qui font du « monde » un assemblage de tout ce qui est international mais départicularisé :

L'international, rappelons-le, ne s'oppose pas forcément au national mais doit répondre aux deux conditions suivantes : le maintien d'une dimension esthétique-politique et la résistance à certains usages du monde. De la sorte, rien n'empêche qu'on le repère dans certaines littératures dont l'ancrage national est évident. Cela dit, et on retrouve la dimension méthodologique, on peut, à titre expérimental, observer quelques récurrences dans les littératures en provenance d'aires géographiques culturelles différentes pour les soumettre à l'épreuve de « l'international » (et non du mondial). (Pradeau 60)

Il nous semble un peu problématique d'opposer *politique* et *Histoire* mais il faut comprendre que c'est contre les mécanismes d'immobilisation de l'*Histoire*, donc du mauvais usage de l'*Histoire*, que cet international tient à lutter.

2.1.4 Une philologie de la littérature mondiale—sans philologie ?

L'ouvrage de Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault réactualise aussi l'œuvre de Erich Auerbach, notamment son texte « Philologie der Weltliteratur » (1953), auparavant inédit en français mais qui pour l'occasion de cet ouvrage a été traduit en français pour la première fois. Auerbach est le plus connu pour son étude impressionnante intitulée *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946, traduit en français en 1968). « Philologie de la littérature mondiale » est un traité de méthode apparu à la suite de *Mimesis* avec « Epilogomena zu Weltliteratur » (1953) et « Über Absicht Und Method » (1958). *Mimesis* est un ouvrage qui se construit en avançant, sans méthode ou intention explicitement déclarées. Cela est pour beaucoup dû au fait qu'il a été rédigé pendant la guerre à Istanbul où Auerbach a trouvé refuge des Nazis. Coupé du monde, il n'a pas eu accès à d'autres références que celles qui étaient disponibles à la bibliothèque universitaire et dans sa bibliothèque privée. C'est peut-être de là que vient l'idée porteuse de « Philologie de la littérature mondiale » que

[p]our mener à bien un grand dessein synthétique, il s'agit d'abord de trouver un point de départ, une prise, en quelque sorte, qui permette d'attaquer le sujet. Ce point de départ doit être un ensemble de phénomènes nettement circonscrits, aisément saisissables ; et leur interprétation doit posséder

der un rayonnement qui la rende capable d'ordonner et d'interpréter par contagion une aire plus vaste que celle de départ. (Pradeau 34)³¹

Écrivant *Mimesis*, Auerbach avait l'impression de se trouver à un point d'observation historique qui lui permettait de faire la synthèse de la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, d'Homère à Virginia Woolf, par l'étude des niveaux de style. En ce qui concerne la philologie, Auerbach compte parmi les derniers à avoir eu l'avantage d'un tel regard d'envergure, d'une part par sa formation classique, d'autre part par le contexte historique dans lequel il se trouvait. Les civilisations du monde s'uniformisaient et se standardisaient et cela valait aussi pour les littératures du monde. Il était donc d'autant plus important, pour Auerbach, de reconnaître l'importance du cours historique et ses implications pour le présent. Dans « Philologie der Weltliteratur » il dit que :

L'étude de la réalité du monde selon les méthodes scientifiques remplit et gouverne notre vie ; elle est, si l'on veut, notre mythe ; car nous n'en avons pas d'autre qui soit universellement valable. Dans la réalité du monde, l'histoire est ce qui nous concerne le plus, nous touche le plus, nous forme le plus à la conscience de ce que nous sommes. Car elle est le seul sujet qui nous met sous les yeux l'ensemble des hommes. En parlant de l'histoire comme sujet, je n'entends pas seulement le passé, mais plus généralement la marche des événements, ce qui inclut le présent. (Pradeau 27)³²

Traditionnellement, la philologie se consacrait au passé et trouvait son point de départ dans la langue et plus tard dans la nation, mais, quand la littérature aussi devient mondiale et le contexte historique pour la philologie devient le monde entier, est-ce possible de concevoir un projet d'étude qui est du tout réalisable ? Qui peut réellement dominer un tel matériau ? Au fond la pensée d'Auerbach est pessimiste. Il ne pense pas comme Goethe que la littérature mondiale s'enrichit de la prolifération des littératures, mais qu'en effet elle s'uniformise et s'appauvrit. Dans ce sens, le texte d'Auerbach exprime une forme de *Kulturkritik*. En ce qui concerne le défi scientifique, il faut selon Auerbach radicalement repenser la discipline et contrairement à ce qu'on pourrait penser, il met tout son espoir dans l'individu et se distancie des démarches traditionnelles pour s'attaquer au matériau :

Nous voilà renvoyés à l'individu : comment ce dernier peut-il parvenir à la synthèse ? En tous cas ce ne sera pas, me semble-t-il, par le biais de

³¹Citation du texte complet « Philologie de la littérature mondiale » d'Erich Auerbach, traduit de l'allemand par Diane Meur et publié dans *Où est la littérature mondiale*, Pradeau et Samyault, 2005.

³²Ibid.

l'encyclopédisme. Un large horizon est indispensable, aucun doute là-dessus, mais il doit être acquis de bonne heure, indépendamment de tout dessein, simplement dirigé par l'instinct de l'intérêt personnel. L'accumulation exhaustive de matériaux, dans l'un des domaines habituellement traités en de volumineux manuels (par exemple une littérature nationale, une grande époque, un genre littéraire), ne peut plus guère mener—l'expérience des derniers décennies le montre—à une activité de mise en forme et de synthèse. Cela ne tient pas seulement à la profusion du matériau, si difficile à maîtriser pour une seule personne que, dans ces cas-là, le travail de groupe est souvent indiqué, mais aussi à sa structure elle-même. Les découpages chronologiques, géographiques ou typologiques conventionnels, s'ils sont indispensables dans la préparation de la matière, ne conviennent pas ou plus dans l'imposition énergique d'une unité ; les champs qu'ils sont censés recouvrir ne concordent pas avec ceux de la synthèse et de ces problématiques...//... [P]our mener à bien un grand dessein synthétique, il s'agit d'abord de trouver un point de départ, une prise en quelque sorte, qui permet d'attaquer le sujet. Ce point de départ doit être un ensemble de phénomènes nettement circonscrits, aisément saisissables ; et leur interprétation doit posséder un rayonnement qui la rende capable d'ordonner et d'interpréter par contagion une aire bien plus vaste que celle de départ. (Pradeau p. 33-34)³³

Michael Kohlhauer remarque dans « Le passé d'une illusion ? Erich Auerbach et la philologie romane à l'heure de la littérature mondiale » (2009) qu'Auerbach ne définit jamais avec précision ce que c'est que, ou ce que pourrait être, la littérature mondiale³⁴. On pourrait selon lui parler « d'un *no man's land*, d'une aporie, rien moins » (Tortonese 165). Pour Kolhauser le texte d'après-guerre d'Auerbach fait le bilan tacite (mais aussi critique) de la tradition de la philologie romane. Il propose aussi une réflexion sur l'appartenance nationale et sur la volonté en littérature comme la mesure d'un monde nouveau. Kohlhauer résume la question d'Auerbach comme : « Que peut aujourd'hui la philologie, notamment romane, en tant qu'elle désigne, plus qu'une méthode, une tradition avec son histoire et ses valeurs, pour la littérature mondiale, ou contemporaine (car il s'agit aussi de cela chez Auerbach : de l'actualité, et de la tentative pour repenser sa discipline, compte tenu d'un contexte changé) ». (Tortonese 163).

L'idée d'une pratique individuelle, ou bien d'une intuition personnelle, comme point de départ, autant que la considération *du présent*, s'inscrit selon Kolhauser depuis longtemps déjà dans la pratique ou la méthode heuristique. Ainsi, selon Kohlhauer,

³³Ibid.

³⁴Contribution dans *Erich Auerbach la littérature en perspective* édité par Paulo Tortonese, ouvrage issu d'un colloque tenu à la Sorbonne en octobre 2007 à l'occasion de la cinquantenaire de la mort d'Auerbach.

[p]our inattendue qu'elle soit de la part d'un philologue, cette insistance nouvelle sur la pratique individuelle à la fois comme point de départ et insistance ultime de la lecture critique s'inscrit parfaitement dans le projet intellectuel d'une pensée qui n'aura cessé de mettre en avant l'expérience et le quotidien (pour ne pas dire la banalité, l'*Alltäglichkeit* de l'existence), en lieu et place de la traditionnelle vérité. Qu'elle soit même le dernier mot d'une approche du monde où la réalité, le concret de la vie (dans un sens existentiel déjà) l'emporte désormais sur la vérité discursive ne saurait donc étonner. Du reste, la méthode, appelons-la inductive ou heuristique, qui tente de constituer la synthèse à partir d'un élément signifiant ou pertinent, tient la route, ainsi que nous le savons d'expérience. (Tortonese 168)

Avec la mondialisation, la philologie traditionnelle se trouve désormais dans une impasse puisqu'elle se définit comme « l'histoire (sinon l'esprit) de l'humanité telle qu'elle advient et se raconte, à travers les langues, les cultures et les littératures qui la composent » (Tortonese 172) et que son point de départ était la nation ou le contexte historique. Auerbach tente de reformuler la pensée philologique pour un contexte qui en effet est incommensurable et contemporain. Mais un peu à contrecœur, comme le pense Kohlhauser, « [c]omme si le romaniste, à travers le concept nouveau d'une philologie désormais ouverte, en prise avec le monde et ses enjeux, tentait malgré tout de répondre d'une littérature qui aurait perdu ces certitudes et, avec elles, son innocence » (Tortonese 180). Ainsi la littérature mondiale est pour Auerbach à la fois une menace (de l'uniformisation, d'abstraction, de produit de consommation) et une chance (elle promet une nouvelle ouverture à la disparition des cultures et identités anciennes). Cette ouverture se ferait, selon Kohlhauser, vers des voies auparavant inédites pour la philologie : la sociologie et l'histoire. Cette « politique nouvelle » de la philologie serait une démarche pour les philologues plutôt progressistes de sortir de « l'impasse de la pure raison philologique » (Tortonese 181) pour faire face aux défis d'un monde nouveau³⁵.

³⁵ Il mentionne Hugo Friedrich, Léo Spitzer, Werner Klemperer, Werner Krauss, Erich Köhler, Leo Koffler qui comme Auerbach tous ont tenté de fonder de nouveau leur discipline dans un pays nouveau (l'Amérique). (Tortonese p.180)

3 Analyse des romans

Comme le but de cette étude est de discuter et évaluer les contributions faites dans les œuvres théoriques/polémiques présentées plus haut, nous avons structuré notre analyse à partir d'un point focal pour chaque œuvre: Pour Pascale Casanova et *La république mondiale des lettres* il s'agit de la distance esthétique du méridien littéraire de Greenwich, c'est-à-dire dans quelle mesure l'œuvre peut être classifiée comme avant-garde, moderne ou académique. Afin de pouvoir discuter le degré de contemporanéité pour chaque œuvre plus tard, nous ferons l'inventaire des moyens utilisés pour faire parler le sujet et aussi une analyse de la structure de la narration dans chaque récit. Une difficulté qui se présente pour ce faire est de savoir dans quelle mesure les modalités de la voix et la structure de la narration sont contemporaines. Comme la transmission narrative se trouve au cœur de la définition même de la littérature et appartient à tous les âges et à tous les genres, il est impossible de saisir exactement ce qui caractérise la narration contemporaine. Il y a néanmoins une forte tendance dans la critique littéraire à mettre en valeur les modalités de la voix narrative. Nous nous référons ici entre autres à un ouvrage intitulé *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain* (2011) qui met à point le développement de la transmission narrative dans un très grand corpus de romans parus depuis 1990. Le tour d'horizon propose la *voix narrative* comme un lieu singulièrement propice à la problématisation et les études des œuvres individuelles démontrent que les procédés comme *instabilité des voix, paralipse, clonage énonciatif, métalepse, collectivisation du dire, réversibilité dialogique* « obligent à repenser le clivage entre les régimes narratifs de la première et la troisième personne » et réaffirment avec rigueur

le caractère construit des narrations contemporaines et le statut fictionnel de la voix narrative. Ces fictions de voix, désignées telles par les textes, discréditent sciemment le procès narratif et exigent du lecteur la reconfiguration de ses modalités d'adhésion. (*La transmission Narrative* p 16).

Dans notre analyse des romans nous proposerons un effet du procédé narratif utilisé. Nous signalons pourtant qu'on se heurte peut-être ici à une limitation du modèle de Casanova par cette difficulté de définition du contemporain lorsqu'on n'a pas la distance temporelle, et nous y reviendrons dans notre conclusion.

Pour le commentaire sur le manifeste *Pour une littérature-monde, en français* et le recueil de textes qui a créé la polémique qui en suivait, nous avons trouvé l'inspiration dans un article par Vinay Swamy intitulé « « *Pour une littérature-monde* » : Tahar Ben

Jelloun's *Partir* » (2009). Selon Swamy, l'objectif du manifeste et du texte qui l'accompagne est de renouveler la capacité de la littérature en langue française de fonctionner comme véhicule pour une production de culture plurielle qui à la fois fait le reflet *et* la critique du monde dans lequel nous vivons. L'objectif pour Swamy est « d'élaborer jusqu'à quel point le roman met en valeur le lien entre *histoire* et *Histoire*, dans la diégèse ainsi que dans sa contribution dans le débat sur le rôle du roman d'expression francophone dans le monde littéraire »³⁶. Nous allons faire une analyse semblable des romans et contraster le résultat dans notre discussion dans la dernière partie de cette étude.

Les idées sur « l'international » de la littérature présentées dans *Où est la littérature mondiale ?*, aussi bien que les pensées d'Erich Auerbach, seront discutées dans la dernière partie. Notre analyse pour chaque roman aura donc cette structure :

- D'abord un résumé du roman qui rend compte du grand schéma de l'histoire, des personnages, conflits etc.
- Dans une deuxième partie : analyse de la contemporanéité de l'œuvre, rendant compte de la voix du sujet du récit et de la structure de la narration.
- Dans la troisième partie : analyse de l'engagement dans le discours contemporain spatial et temporel.

La synthèse de notre analyse aura lieu dans la quatrième partie de notre étude.

3.1.1 *Partir* de Tahar Ben Jelloun

Azel, le personnage principal du roman, est un jeune diplômé d'une école de droit et chômeur qui vit à Tanger. Il est obsédé par l'idée de partir en Europe :

Quitter le pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et nuit. Comment s'en sortir, comment finir avec l'humiliation ? Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre... Il y pensait et ne comprenait pas comment on en était arrivé là ; cette obsession devint vite une malédiction. Il se sentait persécuté, maudit et voué à survivre, sortant d'un tunnel pour déboucher dans une impasse. Son énergie, sa force physique, son corps bien bâti

³⁶Swamy, p 471. Ma traduction abrégée de l'anglais de l'objectif formulé par Swamy dans son article: «Thus, the group envisages a renewal of the French language's capacity to be the vibrant vehicle for a varied cultural production that both reflects, and is critical of, the world in which we live. In light of this manifesto, this essay will consider *Partir*, the 2006 novel by Tahar ben Jelloun, to examine the extent to which this work engages with some of the ideological/theoretical planks that served as the basis for the manifesto. In so doing, I am to elaborate on how the novel underscores the link between *histoire* and *Histoire*, both diagetically and in its formal contribution to the debate about the role of the novel of French expression in the world of literature».

se dégradait jour après jour. Certains camarades calmaient leur désespoir en se donnant à la religion et devenaient rapidement des piliers de mosquée. Mais ça ne l'avait jamais tenté. Il aimait trop les filles et la boisson. (Partir 23)

Il passe son temps à fumer dans les cafés du port en rêvant d'une vie meilleure de l'autre côté du détroit de Gibraltar, mais il ne voit pas de moyen pour y parvenir. Ses demandes de visa ont chaque fois été refusées et sans moyens financiers la voie clandestine lui est fermée aussi. Quand un jour le roi Hassan II proclame une campagne « d'assainissement » du pays, afin de « nettoyer » les rues de la drogue et la prostitution, Azel se fait arrêter et se retrouve à l'interrogatoire accusé de trafic de drogues. Il est maltraité mais comme il n'est pas trafiquant de drogues, il n'a rien à avouer. Afin de s'en sortir, il dit qu'il travaille pour un Espagnol, Miguel Lopez, riche et cultivé et ami de la famille royale qui passe l'été dans sa résidence secondaire à Tanger. Au lieu d'améliorer la situation, l'association à Miguel l'aggrave. Les agents accusent Azel de se prostituer et il finit par se faire violer par eux-mêmes, après quoi Miguel est appelé à venir le chercher.

Ainsi la vie d'Azel arrive à une tournure. Poussé à la fois par la dette de reconnaissance envers Miguel qui généreusement se consacre à le soigner, mais surtout parce qu'il voit enfin une possibilité de partir vers l'Espagne, Azel accepte de devenir son employé. Il obtient son visa et s'installe dans l'appartement de Miguel à Barcelone. Il accompagne Miguel dans ses déplacements, garde la galerie, répond au téléphone, fait des petites courses, mais il devient de plus en plus évident que ce que Miguel attend de lui, c'est bien qu'il l'accompagne au lit. En même temps, la copine d'Azel, Siham, obtient un emploi comme aide-soignante pour s'occuper d'une fille handicapée d'une famille saoudienne à Marbella. Azel va la voir quelques fois, mais comme elle a du mal à se libérer de son travail, il la voit très rarement. Pour se rassurer de sa virilité il voit de plus en plus souvent une fille qu'il rencontre dans un café marocain. Miguel, très jaloux, qui ne supporte pas qu'Azel ait une vie sexuelle sans lui, le soumet à des punitions plus ou moins perverses, et très dégradantes. Pourtant, Miguel amoureux d'Azel, ne peut rien lui refuser et quand Azel lui demande de s'arranger pour un mariage blanc, avec sa sœur Kenza, pour la faire sortir du Maroc, Miguel accepte. Kenza, une fois arrivée à Barcelone et pleine d'énergie, se débrouille très bien et trouve vite un engagement par les services de la *Cruz Roja*, et tombe bientôt amoureuse d'un exilé turc. Après un certain temps, elle peut divorcer Miguel et tout semble s'arranger pour un bel avenir. Azel, par contre, de

plus en plus troublé par sa relation avec Miguel et des préoccupations identitaires, s'abandonne à la déchéance et trouve son refuge dans les bars et dans la drogue. Finalement, il sombre complètement dans un état de passivité et finit par être arrêté par la police. Comme il a rompu complètement avec Miguel en ce moment, la seule issue qui se présente est de devenir informateur pour les services de police de la lutte antiterroriste. Il commence une vie plus sereine, moins troublé par les doutes et les pensées d'avoir tout raté. Il navigue dans les milieux intégristes mais sa double vie ne dure pas pour longtemps. Après quelques jours d'absence, on le retrouve par terre dans son appartement, la gorge tranchée.

3.1.2 Structure narrative et sujet parlant

La structure narrative de ce roman est caractérisée par la pluralité des voix et par la linéarité. La plupart du temps c'est le narrateur qui tient la parole et qui fait progresser le récit. Les dialogues sont en discours direct sans guillemets. Le narrateur est omniscient extra-diégétique. À plusieurs reprises pourtant, la parole est prise par un des personnages et le discours continue par un monologue dans lequel un « je » parle directement au lecteur. Lorsqu'on arrive à l'histoire d'Abbas, par exemple, (chapitre 22) il y a soudain un changement de parole et la voix d'Abbas remplace celle du narrateur sans introduction ou autre marqueur de discours :

Abbas était intarissable sur les comptes qu'il prétendait régler avec ce pays. Petit de taille, la peau mate, les yeux vifs mais souvent rouges à cause de tout ce qu'il prenait, il était arrivé en Espagne encore adolescent, caché dans un camion de marchandises. Il avait failli mourir étouffé pendant le trajet. Il en retirait d'ailleurs une certaine fierté et surtout gardait une rancune malade contre l'Espagne qui l'avait expulsé une première fois, puis arrêté et remis aux autorités marocaines lors d'une deuxième tentation d'immigration clandestine.

Je les connais les Spanioulis, des pauvres types qui sont devenus riches et ont oublié qu'ils ont été pauvres, je me souviens mon père me racontait que les Spanioulis venaient chez nous comme des mendiants, ils étaient mal habillés, balayaient les rues, coupaient les cheveux, conduisaient nos bus, [etc.]. (Ben Jelloun 155)

L'énonciation se poursuit pendant cinq pages avec la virgule comme presque seule ponctuation et elle est rédigée aussi en un seul trait sans paragraphes. Au bout des cinq pages, le narrateur reprend discrètement le fil, et on comprend en effet qu'on est assis dans un bar marocain et qu'on a écouté Abbas raconter son histoire à Azel. On trouve des situations semblables avec Kenza et Miguel. Le plus souvent on ne peut identifier

aucun interlocuteur dans la situation énonciative autre que le personnage lui-même, à moins que le locataire ne soit le lecteur du récit.

Ben Jelloun fait aussi parler Azel directement à soi-même et au lecteur dans sa lettre « au pays » qu'il commence à rédiger quand il arrive en Espagne. Dans cette lettre il est permis de s'exprimer librement sans la médiation du narrateur. Ce moyen d'expression se bloque pour lui au moment de l'histoire où il se perd complètement dans la tristesse : « Il sentit pour la première fois depuis des semaines le besoin d'ouvrir son cahier et d'écrire. Aucun mot ne sortit. Juste un trait barrant la page. » (Ben Jelloun 114).

Également, dans le dernier chapitre, le personnage de Flaubert, qu'on a rencontré brièvement plus tôt dans l'histoire, s'impose de manière manifeste comme un « je » qui parle directement au lecteur et brise complètement l'illusion romanesque en entamant un discours sur son rôle dans la narration où il se dit être perdu, sans histoire :

Si seulement je le trouvais, ce roman dont je serais le personnage, je n'aurais plus besoin de travailler, le romancier me prendrait en charge, me donnerait un rôle, m'installerait dans une histoire, me ferait vivre, aimer, crier, me ferait mourir à la fin parce qu'il ne saurait plus comment terminer son histoire. (Ben Jelloun 262)

Cette rupture a comme résultat d'augmenter la distance entre le lecteur et le texte. Flaubert nous « amène », sans raison évidente, pour faire une réflexion sur la « vie » d'un livre et il nous dépeint un système de recyclage qui fait passer les romans par une machine broyeuse pour les faire ressortir comme du papier hygiénique. Après il nous confie son rêve d'être inscrit dans un roman d'amour, ou de demander à « cette Anglaise qui a écrit ce livre que tout le monde lit en ce moment, il parle d'un personnage magique » (Ben Jelloun 262) si elle ne peut pas lui trouver une place aussi³⁷. Il nous raconte aussi son contentement de s'imaginer la réaction de sa famille en Afrique lorsqu'ils apprennent son sort : « Flaubert ? Ah oui ! Il s'est échappé ! Il n'est plus de ce monde ! Il s'est trouvé un emploi fictif dans une fiction, il se balade dans des livres » (Ben Jelloun 263). Cette instance de méta-référence est suivie par l'introduction d'un arbre parlant et par l'arrivée d'un certain Don Quichotte et M. Pansar, et la complicité du lecteur est brisée encore plus.

Ce dernier chapitre du roman sur le retour est mis à part du reste. On a l'impression d'un épilogue qui raconte le grand retour, ou un passage sur le Styx : Un

³⁷« L'Anglaise » qui vient tout de suite à la tête est, bien sûr, J. K. Rowling.

grand bateau attend des migrants venant de partout, Miguel, Kenza et d'autres personnages du récit étant parmi eux, poussés par un vent de retour,

[i]ls vont sans se poser de question, sans se demander ce qu'il leur arrive. Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, les ramenant vers le pays des racines, le destin qui s'est présenté à eux comme une sorte d'impératif, une parole non discutable, un temps hors du temps, une ascension vers le sommet d'une montagne, une belle promesse, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon. (Ben Jelloun 255)

C'est comme si, le récit d'Azal terminé avec sa mort, tous vont partir avec lui. Il y a dans le dernier chapitre une ambiance fortement surnaturelle et méta-réflexive qui contraste avec la polyphonie des voix « authentiques » qu'on a eue avant, mais qui reprend aussi un trait un peu surnaturel qu'on a déjà vu dans le passage sur la mort de Malika, dans lequel on l'accompagne dans son rêve enfiévré et participe à la panique lorsqu'elle se rend compte qu'en effet, elle meurt.

On a donc affaire à une histoire linéaire, et par là traditionnelle, mais aussi polyphone où les personnages ont le droit de s'exprimer directement, sans médiation par le narrateur. L'effet de cette collectivisation du dire est celui de proximité et d'authenticité. Cet effet est brisé dans le dernier chapitre par l'introduction des personnages fictifs d'autres romans, des commentaires à la culture contemporaine et des commentaires sur la fiction elle-même faits par des personnages comme Flaubert. Tout cela contribue à une impression d'un assez haut degré de contemporanéité et une distance esthétique réduite du méridien de Greenwich de la littérature.

3.1.3 Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel

Selon Vinay Swamy, dans son article « « Pour une littérature-monde » : Tahar Ben Jelloun's *Partir* » (2009), Ben Jelloun a soutenu que son roman n'est point une étude sociologique sur la migration ou sur les inégalités politiques et économiques entre l'Europe et l'Afrique du nord mais que le roman nous permet de réfléchir sur les conséquences d'une telle réalité au niveau de l'individu, de l'expérience humaine :

And unlike the traditional road-narrative in which the interest in travel is to eventually return with a new-found understanding of the self, *Partir's* narrative attempts to understand the psyche of those who are desperate to escape the miserable lives they lead in their home country, in the hope of crossing over to the El Dorado that Europe has come to represent over the last few decades. (Swamy 474)

À part d'Azal, sa sœur Kenza et sa petite amie Siham, *Partir* raconte les destins individuels de plusieurs autres personnages : Malika, la petite voisine d'Azal qui tombe malade et meurt dans les usines de crevettes, Nouredine, le cousin, qui se noie en tentant de traverser le détroit de Gibraltar clandestinement et Mohammed-Labri qui même s'il réussit à s'établir en Europe, s'empêtre dans un milieu religieux musulman et finit par être ramené par des islamistes et disparaît dans un camp au Pakistan.

Toutes ces *histoires* relèvent de *L'Histoire* et ainsi ce roman, selon Swamy, devient une contribution dans le débat sur le rôle du roman francophone dans la littérature mondiale. Le fait de démontrer les conséquences d'un système néo-capitaliste qui se dit libéral mais qui en effet est excluant « in which goods, and not people, can cross borders freely » (Swamy 476), l'inscrit dans un discours qui n'est plus strictement francophone, mais mondial. À notre avis, dire que le roman peut fonctionner comme une contribution dans le débat sur le rôle du roman français à l'époque actuelle reste un peu vague. Il est néanmoins clair que *Partir* s'engage dans une esthétique qui pose des questions sur le monde contemporain. L'objectif de Swamy de montrer à quel point « le roman met en valeur le lien entre *histoire* et *Histoire*, dans la diégèse ainsi que dans sa contribution dans le débat sur le rôle du roman d'expression francophone dans le monde littéraire », peut paraître banal mais il faut se rappeler que la référentialité a pour longtemps été une terre minée dans la théorie littéraire. *Le manifeste pour une littérature-monde en français*, auquel Swamy souhaite relier *Partir*, tient à polémiquer entre autres la vue structuraliste sur la référentialité comme on l'a vu plus haut. On aurait raison de questionner pourquoi Swamy ne fait pas un bilan des débats théoriques, mais on peut aussi lire dans le *Manifeste* un appel à se libérer de la théorie, et ainsi il ne faut pas tout de suite rejeter sa proposition d'apparence un peu anodine de mettre en valeur le lien entre *histoire* et *Histoire*. On reviendra aux sillons théoriques et idéologiques dans lesquelles semble s'inscrire le *Manifeste*, et ainsi aussi la contribution de Swamy, dans notre discussion plus bas.

3.2 La disparition de la langue française d'Assia Djebar

Berkane, le personnage principal de *La disparition de la langue française*, retourne en son Algérie natale après des années passées en France et s'installe dans une maison héritée au bord de la mer, près d'Alger. Il se met à écrire le roman qu'il pense avoir toujours porté en lui et il écrit aussi une « lettre continuée » à sa femme, Marise, une actrice

avec qui il a vécu à Paris. Cette lettre n'est jamais envoyée et devient une collection de lettres dans laquelle Berkane exprime ses pensées et doutes et surtout son sentiment de se perdre dans les souvenirs du passé. La tâche d'écrire le roman devient vite plus difficile qu'il ne l'avait cru et il a un vague sentiment de ne pas « se retrouver ». Presque tout de suite après son retour, son sommeil est perturbé par des rêves dérangeants. Les souvenirs d'enfance font surface et dans ses rêveries il est relancé dans le Casbah des années 50 où il a grandi, et où plus tard il a eu un rôle marginal dans les « événements ». Il fait l'amitié d'un jeune pêcheur algérien, Rachid, qui vient tous les jours à la maison de Berkane vendre sa pêche. Trop jeune pour avoir vécu les événements, Rachid devient un écouteur fasciné des histoires de Berkane.

Les visites dans le quartier d'enfance de Berkane le mettent mal à l'aise. Ce n'est qu'à l'arrivée dans sa vie de Nadja, une amie de son frère Driss qui lui loue l'appartement au-dessous de celui de Berkane, qu'il peut enfin se livrer complètement à ces souvenirs et les travailler. Nadja aussi a un passé et un souvenir fortement liés à la guerre d'indépendance et qui l'ont hantée toute sa vie. Comme elle est plus jeune que Berkane de presque 20 ans elle a surtout dû subir un traumatisme indirect en voyant sa famille s'effondrer sous la puissance des événements et surtout par le meurtre de son grand-père qui a été tué en pleine rue devant ses yeux quand elle avait deux ans. Berkane ne passe que trois jours avec Nadja, mais elle devient sa muse et le libère des blocages qui l'ont empêché de revisiter son passé et Berkane a le même effet sur elle :

Notre dernier jour ensemble... Je suis hanté par nos paroles, discussions, remarques, découvertes, et chacun parfois, sous le regard de l'autre, se souvenait comme s'il était seul, mais avec une mémoire plus tenue, remettant à jour des détails, des incidents que chacun, isolé, aurait pu croire vraiment perdus : comme si ce regard et cette attente de l'autre le jumeau, vous restituait le monde intacte, en un film ineffaçable. (Djebar 115)

Berkane fait du progrès dans l'écriture, et son texte prend forme sous le nom « L'adolescent ». Pour finir son roman ou *récit*, il part pour visiter le camp de concentration dans le sud du pays où il était lui-même détenu pendant la guerre d'indépendance, et disparaît pour ne plus jamais revenir. On retrouve sa voiture au bord de la route sans aucune trace de lui et son sort reste désormais inconnu. Son frère Driss devient de plus en plus convaincu que Berkane a été victime des islamistes qui s'organisent depuis le coup d'état de cette année (1992). Driss, lui-même, en tant que journaliste, a reçu « la lettre fatale » : à savoir un morceau de coton blanc, une petite dose de sable dans un étui

et un papier plié en quatre sur lequel était inscrit en lettres arabes, un seul mot : « renégat » » (Djebar 187). Il soupçonne une erreur, que Berkane, portant le même nom que lui, a été emporté à sa place.

Le manuscrit incomplet de « L'adolescent » est confié à Marise qui l'emporte à Paris d'où elle suit le développement du coup d'état :

Ces mois de septembre et d'octobre, les flots d'exilés grossissaient : les journalistes en tête, les écrivains également (même un ou deux qui avaient fait savoir pourtant qu'ils écriraient désormais en arabe « ce qui n'aurait jamais fait Berkane, se dit Marise, lui qui avait tant besoin des deux langues ») ; les professeurs, les médecins, les comédiennes, et les chanteuses de raï également fuyaient, ces dernières quelques fois mutines, quand, à la fois pleurant comme des gamines, elles racontaient la traque et leurs dernières alarmes à Alger...

Les assassinats se multipliaient, presque tous revendiqués. Comme si Berkane et sa disparition muette se trouvaient au centre même, en creux, mais au cœur de cette tourmente, cette folie. Lui le solitaire ! (Djebar 198)

Plus tard, elle accepte le rôle de Mathilde dans *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès et fait de la disparition de Berkane la source d'inspiration pour l'interprétation du rôle et elle porte désormais « la présence en creux de Berkane » en elle.

Nadjia, la femme de passage, reste ignorante de la disparition de Berkane et le roman s'achève avec Driss, le frère de Berkane qui est maintenant obligé de vivre dans la clandestinité, quand il reçoit une longue lettre de Nadjia destinée à Berkane. Nadjia, qui s'est installée à Padoue a découvert les écrits d'Érasme, s'est décidée à arrêter son errance, s'inscrire à l'université et se consacrer désormais aux études. Elle finit son message par encourager Driss et Berkane à « vivre secrètement », selon le conseil d'Érasme (Djebar 214) ou bien, à venir la rejoindre à Padoue.

3.2.1 Structure narrative et sujet parlant

La disparition de la langue française s'ouvre *in medias res* avec une écriture au journal du retour du personnage principal Berkane lorsqu'il se réinstalle en Algérie. Au cours de l'histoire, on remonte jusqu'aux années 50 et elle se termine en 1993. La narration contient plusieurs récits ou narrations : Le journal intime de Berkane qui ouvre le roman ; les lettres qu'écrit Berkane à sa copine française Marise ; le récit de la narration cadre raconté par un narrateur extra-diégétique et omniscient ; des passages pendant lesquels Berkane ou Nadjia remontent au passé et se racontent leur propre histoire l'un à l'autre, ou bien, finalement, lorsque Berkane raconte son enfance à son voisin Rachid le pêcheur.

Dans ce dernier cas, on ne sait pas toujours s'il raconte tout ou si une partie de ce qu'il dit est une réflexion intérieure. La narration glisse très subtilement entre Berkane et le narrateur externe. Et peut-être aussi entre Berkane qui raconte son histoire à Rachid et Berkane qui écrit son journal intime ou sa lettre à Marise. Un passage peut commencer par un récit à la première personne et se terminer quelques pages plus tard avec la parole remis au narrateur. Comme, par exemple ici où Berkane raconte à Rachid l'histoire quand son père a été convoqué à voir le directeur de l'école parce que Berkane avait eu l'audace de faire un dessin du drapeau algérien :

Rachid *m'avoue* avoir repensé à la manifestation de 52 à la Casbah. Il s'adresse à *moi* avec un respect inattendu :

-Finalement, commence le pêcheur, *ton* père est-il allé se présenter au directeur ?

-Bien obligé, *dis-je* ! En revenant de l'école, quand j'ai dû annoncer à ma mère – puis celle-ci le relata à mon père – que monsieur Gonzales voulait le voir, mon père ne *m'a* pas, cette fois, menacé des corrections habituelles ; il semblait soucieux.

Et le passage se termine :

Un silence a suivi. Dans l'obscurité grandissante de la nuit, Rachid face à la plage, pose la question :

-Ô Si Berkane, *ton* père est-il vivant encore ?

-Il a vu l'indépendance. Fatigué, usé, il a vécu trois ans encore. Il n'a pas rouvert son café. Il semblait serein ; peu loquace, à son habitude. Il n'a pas quitté la Casbah !

Berkane laisse son esprit voguer loin. *Il* ajoute :

-À sa mort seulement, ma mère et mes frères se sont installés à El Biar ! Moi, aussitôt après l'université que j'ai fréquentée avec retard, j'ai quitté le pays ! (Djebar 45-51, c'est nous qui soulignons en italiques)

Dans la deuxième partie du roman Berkane commence aussi la rédaction d'un roman, ou récit, comme il le précise sur la couverture du paquet du manuscrit qu'il a déposé dans son appartement avant de disparaître.

Toutes ses narrations ont comme effet de rapprocher le passé et le présent. Au centre se trouvent toujours Berkane et les événements qui ont formé sa vie. L'histoire de Nadja s'y ajoute et offre la possibilité de dialoguer avec les souvenirs de Berkane. Cette construction de plusieurs narrations partiellement entrelacées a comme effet de décrire l'état d'âme de Berkane. Elle amplifie son besoin de faire face à son passé mais aussi l'urgence de le raconter, de le narrer. À la fois à soi-même, à Marise, avec qui il a vécu longtemps en France mais à qui il n'a jamais vraiment pu expliquer son passé parce qu'il

était impossible de l'oraliser sans ce retour, et à Rachid. À Nadjia, aussi, qui offre une possibilité d'identification et qui peut le comprendre au fond. Finalement, par le manuscrit qu'il laisse et qui sera son témoignage présenté au monde après sa mort. Avec *La disparition de la langue française* on a affaire à un roman avec une structure narrative décidément contemporaine et dont l'effet est surtout d'approcher passé et présent. Le narrateur extra-diégétique qui s'efface de temps en temps, et qui laisse la parole aux personnages, tous appelés par leur prénom tout simplement, domine très peu le récit et celui-ci forme une toile entre Berkane, Marise, Nadjia et Rachid. Entre le vécu et l'ignorance, le passé et le présent.

3.2.2 Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel

La disparition de la langue française révèle le passé colonial vécu par Berkane et Nadjia et il y a un lien très fort entre *histoire* et *Histoire* aussi dans ce roman mais on ne se débarrasse pas facilement de son aspect temporel : L'histoire cadre se déroule en 1991-1992, au début de la guerre civile. Et comme en témoigne Berkane, les vestiges de la guerre d'indépendance ont toujours une importance :

Le pays vit une révolution : un traumatisme, un coup d'État ? En tout cas, cela a tout l'air d'une impasse : choisir entre la caserne et la mosquée, et cela, pour diriger tout un peuple pas tout à fait guéri, même trente ans après, de ses plaies de la guerre d'hier ! (Djebar 132)

Mais on pourrait soutenir que le conflit colonial n'a plus de force sauf dans la mémoire et que c'est surtout l'histoire personnelle des personnages (Nadjia et Berkane) qui est liée à l'aspect temporel de l'*Histoire*. Si ces événements jouent encore un rôle, c'est en causant de la douleur chez les personnages quand ils évoquent leurs drames passés: Le père de Berkane, par exemple, a été forcé de payer une rançon au FLN, malgré le fait que toute la famille s'organisait pour la libération, et il a fini un homme démuné. Nadjia a vu son grand-père être tué par les islamistes et reste traumatisée de cet événement. Berkane, en plus, a été torturé et interné par les Français pendant quelques mois juste avant l'indépendance. Pour les personnages qui n'ont pas vécu l'indépendance, comme Marise, l'amie française, et Rachid, le jeune pêcheur, les événements de cette époque n'ont pas de signification au-delà de leur forme narrée, ni ici et maintenant, ni dans leurs passés personnels. Pour Marise, ce n'est que quand Berkane disparaît qu'elle peut intégrer son histoire, et peut-être aussi comprendre ce qui se passe en Algérie.

Mais, même si le conflit colonial hante toujours le souvenir du couple en 1992, les retours au passé sont personnels et le regard est filtré par l'expérience. Pour Berkane, par exemple, c'est l'homme mûr qui se considère soi-même comme adolescent, participant à l'euphorie d'une émeute en décembre 1960 et où il est arrêté quelques jours après pour être sorti tout seul dans la rue avec le drapeau algérien un jour de calme. La révolte semblait avoir pour lui plutôt la promesse d'une aventure et être l'occasion de se montrer héroïque, mais il ne savait pas réellement pour quelle cause, sauf que c'était pour une Algérie libre. Il n'avait surtout pas d'idée de ce que pourrait *représenter* une Algérie libre, ce dont il se rend compte lors de sa détention.

Et c'est peut-être ici la seule instance où le roman soulève un conflit irrésolu du passé qui est toujours d'actualité : le manque d'un mouvement populaire pour une Algérie laïque : Berkane se trouve en détention après l'événement du drapeau, et pour la première fois quelqu'un, un homme, trentenaire, qui s'appelle (aussi) Rachid, lui demande pourquoi on ne discute pas de ce qui va venir *après*. Par exemple, est-ce que l'Algérie libre sera laïc ou pas ? Ne savant rien de la politique, et n'ayant pas d'idée de ce que ce mot laïc voulait dire, cette épisode fait tout de même naître une pensée chez Berkane, à laquelle il reviendra, avec une sorte de regret, dans ses discussions avec Nadjia 30 ans après :

Tous ces hommes faits, des chefs de famille, paysans et citadins, qui avaient souci de ne pas nous montrer, à nous les plus jeunes, l'état de vacuité dans lequel nous étions tous. Or, il avait suffi d'un mot ! D'un mot français et qu'on n'avait pas pu traduire...//...Je devinais, confusément, que ce mot de « laïc » avait un sens moderne, qu'en le discutant, cela nous aurait permis de progresser, nous qui ne rêvions que de l'indépendance... Je sentais que Rachid se hâtait sur la route, pressé et loin, devant nous... . (Djebar 126)

Le ton mélancolique de ces réflexions donne l'impression d'un passé irrésolu. L'urgence qui se répand à l'heure actuelle de « choisir entre la caserne et la mosquée » trouve ses racines dans l'absence d'un débat intellectuel sur les idées et l'avenir beaucoup plus que dans la relation France-Algérie. L'urgence actuelle est liée à la langue française, comme le titre du roman indique, mais à la langue française comme symbole des valeurs démocratiques, des droits de l'homme et de la liberté d'expression. À la fin du roman, Berkane est enlevé et tué non pas parce qu'il a vécu longtemps en France, mais par erreur, à la place de son frère Driss, le journaliste³⁸. Lors du coup d'état, les journalistes, représen-

³⁸Les intellectuels et les journalistes étaient parmi les groupes ciblés au début de la guerre civile.

tants ultimes du droit de liberté d'expression, critiquaient le gouvernement militaire pour annuler les élections, mais aussi les groupes islamistes pour leur agenda d'imposer les lois sharia. On ne sait pas qui a tué Berkane, mais étant donné que son frère avait reçu « la lettre fatale », comme beaucoup de ses collègues, envoyée par « les fous de Dieu » (Djebar 187), il y a peu de doutes que c'était par un groupe islamiste.

Le fait aussi que Berkane est tué *malgré* son passé révolutionnaire démontre le manque d'historicité des jeunes militants extrémistes. Cela accentue, ensemble avec la suppression des valeurs de liberté d'expression, l'engagement de ce roman dans un discours qui porte sur une réalité politique et sociale qui n'est plus liée vraiment à la langue française ou au monde francophone mais qui est de très grande actualité globale, surtout depuis la Révolution de jasmin et sa suite dans le monde arabe.

3.3 L'ignorance de Milan Kundera

Le personnage principal de ce roman, Irena, est d'origine tchécoslovaque mais vit depuis les années de révolte en France. En 1989, après la chute de l'Union soviétique, elle retourne pour la première fois depuis 20 ans à Prague. Cela est supposé être *le grand retour* mais les retrouvailles s'avèrent plus difficiles que cela. Surtout la relation avec sa mère est compliquée et Irena a du mal à échapper à sa domination même si maintenant elle est une femme adulte. Irena avait émigré en France avec son mari Martin qui était plus vieux qu'elle, et qu'elle avait épousé pour se libérer de sa mère. Ils sont partis de la Tchécoslovaquie afin de se sauver d'un avenir de communisme totalitaire qui à l'époque semblait s'étendre devant eux pour un temps infini, sans espoir d'une vie libre. Après quelques années en France, Martin est mort d'une maladie et Irena a dû se débrouiller comme elle a pu pour s'en sortir avec leurs deux enfants. Maintenant elle vit depuis plusieurs années déjà dans une relation avec un Suédois, Gustaf, qui est un ancien partenaire de négociations commerciales de son mari, et comme lui de plusieurs ans son aîné. Gustaf à son tour est marié en Suède mais depuis qu'il s'est refait une vie à Paris avec Irena, il ne voit pratiquement jamais sa femme ou ses deux filles et souhaite divorcer mais ne peut pas, par une incapacité de confronter les difficultés sentimentales que cela impliquerait. Presque tout de suite après la première visite à Prague avec Irena, Gustaf y installe une agence pour sa firme et développe sa propre relation avec le pays et la ville. Avec le temps, sa relation avec Irena change et vers la fin de l'histoire il commence une relation sexuelle avec la mère d'Irena qui est proche de son âge.

Récemment devenu veuf, Josef, comme Irena d'origine tchécoslovaque, retourne après avoir vécu 20 ans au Danemark pour visiter son frère et sa famille. Pour des raisons de hasard il passe par un aéroport parisien pour y aller. Irena et Josef se sont déjà rencontrés pendant une soirée lorsqu'ils étaient jeunes et vivaient tous les deux à Prague. Pour Irena cette aventure qui n'a jamais pu se réaliser est restée emblématique de sa jeunesse et d'une passion jamais vraiment vécues. Quand elle reconnaît Josef 25 ans plus tard à l'aéroport, cela déclenche en elle un sentiment de possibilités et d'espoir après des retours au pays natal qui jusqu'à maintenant ont surtout été caractérisés par la mélancolie et la déception. Ils décident de se voir avant que Josef ne reparte au Danemark. Josef, en réalité, ne se souvient pas vraiment d'Irena mais pour lui aussi cette rencontre a une signification.

La vie de Josef a été beaucoup plus harmonieuse que celle d'Irena. Deuxième fils d'une famille bourgeoise, il a eu plus d'indépendance de se révolter et de prendre sa vie en main. Il a pu choisir sa formation de vétérinaire contre la tradition familiale (qui dictait le métier de médecin) et quand le régime soviétique s'est imposé, il s'est évadé. Et malgré une histoire d'amour de jeunesse qui avait tourné mal et dans laquelle il avait une certaine responsabilité pour le malheur d'une jeune fille, c'est peut-être lui le seul personnage du roman qui représente une sorte d'intégrité, politique et morale comme le montre ce passage qui relate le moment où Josef a pris sa décision de partir :

Quelques quatorze mois plus tard, au cinquante-deuxième anniversaire de la Révolution russe d'octobre, imposé au pays comme un jour férié, dans le bourg où il avait son cabinet, Josef était monté en voiture pour aller voir sa famille à l'autre bout du pays. Arrivé dans la ville, il avait ralenti ; il était curieux de voir combien de fenêtres seraient ornées de drapeaux rouges qui, en cette année de défaite, n'étaient que des aveux de soumission. Il y en avait plus qu'il ne s'y attendait : peut-être ceux qui les arboraient agissaient-ils contre leur conviction, par prudence, avec une vague de peur, toutefois ils agissaient volontairement car personne ne les contraignaient, personne ne les menaçait. Il s'était arrêté devant sa maison natale. Au deuxième étage où habitait son frère, un grand drapeau, affreusement rouge, resplendissait. Une longue minute, sans sortir de la voiture, il l'avait contemplé ; puis, il avait démarré. Pendant le voyage de retour, il avait décidé de quitter le pays. Ce n'est pas qu'il n'aurait pu y vivre. Il aurait pu soigner des vaches en toute tranquillité. Mais il était seul, divorcé, sans enfants, libre. Il s'était dit qu'il n'avait qu'une seule vie et qu'il voulait la vivre ailleurs. (*L'ignorance* pp. 66-67)

Le roman s'achève avec une rencontre d'amour dans une chambre d'hôtel de l'aéroport, passionnée mais aussi désespérée et soulée, surtout pour Irena, entre elle et Josef après

laquelle Josef retourne au Danemark, laissant un mot amical sur la table de chevet pour Irena.

3.3.1 Structure narrative et sujet parlant

Ce roman aussi commence au milieu de l'histoire. Les dialogues sont mis entre guillemets et un seul narrateur, extra-diégétique omniscient, se présente. Aucun des personnages ne s'exprime jamais sans la médiation de la voix narrative. Donc pas de monologue intérieur ou d'entrecroisement de niveaux narratifs. Ce qui fait le plus grand effet narratif dans ce roman est l'intervention répétée du narrateur dans la diégèse pour commenter ou expliquer, comme par exemple à l'occasion de la soirée du Grand retour à moitié ratée d'Irena où le narrateur se lance dans une exemplification sur l'Odyssée pour nous aider à comprendre ce qui lui arrive :

Pendant les vingt ans de son absence, les Ithaquois gardaient beaucoup de souvenirs d'Ulysse, mais ne ressentaient pour lui aucune nostalgie. Tandis qu'Ulysse souffrait de nostalgie et se souvenait de presque rien.

On peut comprendre cette curieuse contradiction si on se rend compte que la mémoire, pour qu'elle puisse bien fonctionner, a besoin d'un entraînement incessant : si les souvenirs ne sont pas évoqués, encore et encore, dans les conversations entre amis, ils s'en vont. Les émigrés regroupés dans des colonies de compatriotes se racontent jusqu'à la nausée les mêmes histoires qui, ainsi, deviennent inoubliables. Mais ceux qui ne fréquentent pas leurs compatriotes, comme Irena ou Ulysse, sont inévitablement frappés d'amnésie. (Kundera 36)

Avec Kundera, et surtout dans ce roman, nous sommes conduits à la limite du romanesque et jusqu'au bord de l'essai mais « sans renoncer aux prestiges de la fiction »³⁹. Le narrateur de *L'Ignorance* ne fait jamais éclater l'illusion romanesque complètement. On reste dans l'histoire et même si le plaisir réflexif est un peu gâché au prix de la leçon, Kundera fait bon professeur. Comme son modèle esthétique de métalepse canonique ne s'oppose que très peu au roman traditionnel, on a du mal à dire que nous sommes avec lui à la proximité du contemporain en ce qui concerne la construction narrative⁴⁰. Pourtant, la métalepse canonique brisait l'illusion fictionnelle afin de renforcer une dimension du réel, et dans ce sens on pourrait considérer les interventions du narra-

³⁹Viart, Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent*, 2008. Cet ouvrage classe Milan Kundera sous le titre « La « nouvelle fiction » : vertus des mythes et de l'imitation » avec ce commentaire : « Milan Kundera, écrivain tchèque ayant choisi la langue française, s'est justement fait le défenseur d'une conception du roman librement voué à l'imaginaire et mène un combat sans relâche pour une forme seule capable, selon lui, d'exprimer ce qu'il y a de plus digne d'être sauvé de l'homme » (380-381)

⁴⁰Le narrateur/auteur qui intervient pour commenter son récit est bien-sûr connu depuis notamment le XIXe siècle

teur/auteur chez Kundera comme contemporaines aussi. Sinon, la tendance semble être vers des narrateurs qui savent moins et qui se font plus discrets dans la fiction contemporaine. Dans *L'ignorance* le narrateur n'est jamais invisible.

3.3.2 Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel

Il ne reste plus beaucoup de l'empire soviétique et les conflits actifs dans les anciens états soviétiques toujours irrésolus ne concernent pas l'univers de ce roman. Dans *l'ignorance*, il n'y a pas de dimension politique qui porte systématiquement sur la vie des personnages sauf comme un vestige du passé. L'occupation et les années soviétiques semblent perdre l'intérêt pour les personnages dans *l'ignorance* dès que le souvenir en est confronté. C'est du moins quelque chose dont Josef se rend compte quand il rend visite à son vieil ami N (qui n'est d'ailleurs jamais mentionné par son nom complet). Ayant eu une certaine importance par son poste à l'université, N avait tenu une fonction importante après le coup en 1948 et d'une manière ou autre il semble avoir aidé Josef à quitter le pays. La belle-sœur de Josef, détestant tous les communistes, n'aime pas N qu'elle appelle le « commissaire rouge ». Josef arrive chez son ami avec plein de questions pour savoir comment il a vécu les années après l'occupation et puis après la chute de l'union soviétique. Mais son ami refuse de s'ouvrir :

Non, la conversation ne réussit pas à s'établir. Josef pensa d'abord que N. trouvait ses questions indiscretes. Puis il se corrigea : plutôt que indiscretes, elles étaient dépassées. Si le rêve vindicatif de sa belle-sœur se réalisait et que N., accusé, fût convoqué devant un tribunal, en ce cas, peut-être retournerait-il dans son passé communiste pour l'expliquer et pour le défendre. Mais sans cette convocation, ce passé, aujourd'hui, était loin de lui. Il ne l'habitait plus. (Kundera 143)

Aussi sur un plan personnel les personnages principaux semblent se rendre compte qu'on ne peut pas, après plus de 20 ans d'exil, croire que l'histoire va s'enchaîner sans que certaines choses perdent leur signification. Pour Josef cela est symbolisé par un tableau qui lui avait été offert pendant sa jeunesse par un ami artiste qui désormais est devenu très célèbre. Pendant toutes ses années d'absence, et comme il n'avait pas pu l'emporter avec lui, le tableau est resté chez son frère et sa belle-sœur, mais quand il va les voir pour le récupérer, ils n'en font aucune mention. Le tableau reste au mur et plus tard Josef se rend compte que ce tableau, vraiment, n'a plus d'intérêt pour lui. Il n'a rien à faire avec sa vie à présent ou avec la vie qu'il a vécue avec sa femme. En effet, il serait mal placé chez lui au Danemark.

Pour Irena, le détachement avec le passé se fait pendant sa soirée de Grand Retour à laquelle elle a invité toutes ses anciennes amies. Pour elle, le détachement ne se fait pas sans aussi être une réaction. Le jour même de la soirée elle a l'idée de s'acheter une nouvelle robe plus légère pour l'occasion, une chaleur de printemps venue soudainement. Les couleurs et la coupure lui rappellent l'époque communiste, mais ce n'est que quand elle voit sa réflexion dans une vitrine dans la rue qu'elle ressent la malaise :

Puis, passant par un grand magasin, elle se trouva inopinément devant une paroi recouverte d'un immense miroir et resta stupéfaite : celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre, ou quand elle se regarda plus longuement dans sa nouvelle robe, c'était elle mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays. Cette femme n'était pas antipathique, elle était même touchante, mais un peu trop touchante, touchante à pleurer, pitoyable, faible, soumise. (Kundera 35)

Symboliquement on peut voir que le tableau de Josef, qui pendant toutes les années d'exil, dans sa mémoire avait été accordé une certaine valeur, monétaire et sentimentale, a perdu sa valeur et ne fait plus parti de rien qui est important dans sa vie. De la même manière Irena, frustrée par le désintérêt de ses anciennes copines dont elle avait chéri le souvenir pendant toutes les années d'absence, se rend compte que si elle était restée le prix qu'elle aurait payé aurait été trop grand.

Le commentaire fait sur le monde contemporain dans ce roman se limite au vécu personnel. Les questions sur le retour, la mémoire et la nostalgie sont du genre universel et philosophique. Au centre, bien-sûr, se trouvent les expériences de Josef et Irena. Mais toute la galerie de personnages témoigne d'une Europe libre, unie et libérale et post guerre-froide : Iréna vit sa vie avec un Suédois, homme d'affaires, à Paris et puis à Prague où la possibilité de développement financière s'ouvre à son entreprise après la chute de l'Union soviétique. Josef vit une vie qu'il a choisie, veuf d'une Danoise sincèrement aimée au Danemark où il exerce son métier de vétérinaire. L'ami « commissaire » du parti communiste de Josef, N, est resté en Tchécoslovaquie mais on comprend que ses enfants et petits-enfants ont pu passer par l'université et ont eu l'occasion de voyager, de s'enrichir et de devenir membres d'une nouvelle « tribu » d'européens : Le fils de N est avocat et propriétaire de la grande maison à plusieurs appartements où habitent N et sa femme ainsi qu'un nombre de leurs enfants et leurs familles. À l'occasion de la visite de Josef, N fait descendre ses petits-enfants « tous beaux, élégants (Josef ne pouvait détacher son regard d'une blonde, la petite amie d'un des petits-fils, une Allemande qui ne

comprenait pas un seul mot de tchèque) et tous, même les filles, semblaient plus grands que N » (Kundera 141).

Mais on peut aussi, sans problèmes, détecter une critique de la culture contemporaine en filigrane tout au long du récit. Par exemple, le narrateur commente la commercialisation et surtout l'anglicisation rapide de la Prague d'après la chute soviétique. Mais c'est surtout à « la musique devenu bruit » qu'il s'attaque, la musique « qui hurle dans les haut-parleurs, dans les voitures, dans les restaurants, dans les ascenseurs » (Kundera 136). Cette « eau sale » est toujours associée à une modernité agressive et mortifiante. Même si tout cela est vrai et juste, *L'ignorance* ne s'engage pas réellement dans un discours contemporain qui a quelque urgence. Certes, il lève un doigt de garde contre un appauvrissement culturel, mais le monde globalisé et libéral qui est décrit dans le roman n'est pas sévèrement critiqué. C'est, malgré les mélancolies personnelles et privées des personnages principaux, une Europe bourgeoise resurgissante, riche, optimiste et libérale qui est dépeinte. Les questions sur la société plurielle (la vraie) ou le revers de la médaille du marché libéral ne se retrouvent point dans ce roman. Ainsi, l'engagement dans des discours d'actualité, malgré un lien fort entre *histoire* et *Histoire*, est faible. Autant en ce qui concerne l'aspect spatial que temporel.

3.4 D'exil et d'amour d'Edouardo Manet

On est en 1998 et Leonardo Esteban, diplomate et cadre supérieur du Ministère du Commerce extérieure cubain, profite d'une mission au pays Basque français pour retracer le passé de son parrain Antton Altuna, dit Antton le Basque. Les négociations finies, Esteban prolonge son séjour et provoque le soupçon de la part des services secrets cubains qui le soumet à une interrogation discrète sur ses vrais motifs pour rester en France. On s'inquiète du fait que, malgré des années de service au Parti exemplaires, il n'abandonne son poste et qu'il déserte. Lorsque l'envoyée de l'ambassade ne réussit pas à le persuader de rentrer à Cuba pour régler son affaire, ils envoient Berta Maria Diaz, collègue au Ministère du Commerce et maîtresse d'Esteban, qu'ils estiment être la seule capable de l'entraîner à revenir. Leonardo et Berta passent une semaine dans le paysage magnifique qui appartenait autrefois à la vie du parrain mystérieux et mythique d'Esteban. Le séjour devient l'occasion d'une mise à net de leur relation qui dure depuis 10 ans, où ils ont finalement la possibilité de se raconter librement et sans contraintes. L'enquête de l'histoire du parrain donne une histoire parallèle qui relie son engagement dans les résistances et l'engagement communiste des deux côtés de l'Atlantique narrant

la fin de la guerre civile espagnole et son travail clandestin contre le régime du général Batista. Le roman s'achève avec la séparation d'Esteban et Berta : Esteban fera désormais sa vie en France, invoquée par une voix forte intérieure, et Berta, incapable de se voir séparée pour toujours de ses enfants, et peut-être aussi par un sens de loyauté au Parti, retournera à Cuba.

3.4.1 Structure narrative et sujet parlant

L'action dans *D'amour et d'exil* se déroule pendant quelques mois à la fin de 1998 et au début de 1999. Il s'agit essentiellement d'un dialogue entre le personnage principal Leonardo et sa maîtresse Berta. Le narrateur est omniscient et extra-diégétique et commence typiquement un nouveau paragraphe par une phrase comme « Leonardo Esteban referme la fenêtre et se tourne vers la chambre » (Manet 29), ou bien « Très tôt le matin Leonardo Esteban et Berta Maria Diaz quittent l'hôtel de la montagne, comme ils ont baptisé le bâtiment à l'aspect un peu austère en haut du mont Igueldo où ils ont élu domicile. » (Manet 117). L'emploi du nom complet donne l'impression un peu cérémonielle d'un grand récit et d'être à l'écoute d'un conteur.

Mais, pendant de longs passages, la voix de Leonardo s'impose et le premier narrateur disparaît et alors, on est le plus souvent lancé dans un retour à l'arrière, comme par exemple quand il évoque la première rencontre avec Berta comme une réponse à sa question « M'aimeras-tu jamais comme tu m'as aimée au début de notre *affaire* ? » :

T'aimerai-je comme avant ? Et puisqu'il s'agit d'amour, à quel moment exactement ai-je commencé à t'aimer, moi à qui le mot amour laissait un goût amer ? La première fois, disons plutôt la première nuit, tu dois t'en souvenir aussi bien que moi. Tu es entrée dans ma vie comme un ouragan, Bert, un tremblement de terre, une irruption volcanique...//...1987. Nous nous étions rencontrés le jour même. De mon côté, je te voyais pour la première fois. Le mur de Berlin avait encore toutes ses pierres mais à Cuba déjà nous avions le sentiment que les choses en Union soviétique étaient en train de bouger. Nous, les fonctionnaires de l'État, nous les cadres du Parti. Toi et moi, Bert. Moi surtout. Mon inquiétude était immense, ma curiosité insatiable. (Manet 31)

Du coup, on est lancé dans un monde révolu et exotique. Le récit nous présente des grands tableaux d'abord des années 1980 et plus tard des années 1950 et encore des années 1920 par les histoires de famille des deux personnages. L'effet de cette prise de parole et l'adresse directe au lecteur (par le biais de Berta/Leonardo), aussi par un « tu », est un rapport d'intimité. C'est surtout une manière d'inviter le lecteur à retourner lui-même, par son expérience (supposée partagée) à cette époque-là. Il y a aussi des

instances, surtout vers la fin du livre où Leonardo s'exprime avec un « je » simple, privé et libre, adressé à personne de particulier sauf à lui-même :

Assis à côté du curé qui conduit, je retrouve avec bonheur ce paysage dont je ne me lasse pas. Palette de verts et de bruns, de roux et d'or de collines, camaïeu de bleus des rivières. Depuis qu'il est au volant, Etchepare est plus volubile que jamais. Son extraordinaire énergie et son amour du verbe m'empêchent de contempler le paysage comme je voudrais. (Manet 164)

Il y a un effet filmique fort, créé autant par la structure de double narration que par les riches descriptions des lieux et personnages, mais il n'est jamais vraiment question de changement de point de vue. Le récit est homogène et en lisant ce roman on est relancé dans un passé romantique et vibrant, où la richesse d'événements et de noms d'importance historique combinés avec la proximité du sujet qui parle donne l'impression d'être la mouche sur le mur, aussi bien dans le nid d'amour que dans les grands intérieurs de la fin de la guerre froide que pendant l'enfance des personnages principaux. Malgré les stratégies qui donnent de la dynamique à la narration, celle-ci n'est dans aucune situation dé-familiarisante. *D'amour et d'exil* n'est pas vraiment caractérisé par innovation ou par des ruptures avec les modes de narration traditionnels et ce roman rappelle beaucoup le roman d'omniscience.

3.4.2 Degré d'engagement dans un discours contemporain spatial ou temporel

Le rapport entre *histoire* et *Histoire* est à la première vue très fort : On est présenté avec des grands tableaux, *des intérieurs*, surtout du monde diplomatique vers la fin de la guerre froide mais aussi de la vie à Santiago de Cuba pendant les années 40-50 et de la vie à une *ingénio* (raffinerie de sucre) cubaine pendant les années 20 et 30 par l'histoire de l'enfance de la mère de Leonardo. Les longs récits de Berta et Leonardo créent un effet de complicité où le lecteur est inclus. Même si les histoires sont intimes il y a beaucoup de reconnaissance et on a l'impression de faire partie d'un cercle initié d'hommes et de femmes qui ont joué des rôles derrière les coulisses politiques des grands (et petits) événements pendant la guerre froide. Par exemple, la mère de Berta, la Santera, une femme indienne d'origine modeste et de renommée pour ses pouvoirs spirituels, a l'idée d'influencer le Comandante à lancer un projet de construction qui implique un architecte russe de prestige. Elle se sert de l'affection pour son fils, le colonel Diaz, et probablement aussi de la superstition du Comandante, pour l'inviter à un repas nocturne dans sa maison :

Vers trois heures du matin, on assista devant la maison à un ballet de voitures et de phares. Des hommes armés jusqu'aux dents prirent position d'un bout à l'autre de la rue.

Fidel fut son entrée, accompagné du colonel Diaz, de plusieurs militaires haut gradés et de quelques membres de sa garde. Ce petit monde s'assit autour de la table de la salle à manger. Berta Maria fit la jeune fille de la maison. Fidel prit le fauteuil qui lui était destiné, en face de la Santera. Il but quelques gorgées de vin blanc et s'enfila une douzaine de huîtres. (Manet 236)

Les pourparlers n'aboutissent à rien quand, plus tard, il est relevé que l'architecte en question était mort depuis des années et en plus faisait partie d'une famille de dissidents d'avant la révolution bolchévique. On sous-entend par le récit que la Santera a causé de l'embarras à Fidel qui a mentionné cet architecte au « *compay Brechnieff* » à qui, pendant cette époque, il avait accès personnel direct par le téléphone. Cette espèce d'anecdote comme tant d'autres où on reconnaît des faits réels, des noms ou des événements vraisemblables entraîne le lecteur. La narration entremêle fiction et *Histoire*, mais puisqu'on retourne toujours dans la chambre d'hôtel où est narrée l'histoire entre Leonardo et Berta, et que ces souvenirs ajoutent très peu pour la compréhension de l'envie de s'exiler de Leonardo, on ne réussit pas à se débarrasser de leur air d'anecdotes.

Le seul conflit du passé irrésolu est peut-être l'engagement politique pour la justice du parrain Antton Altuna. Quand son imprimerie clandestine a fini par être découverte et fait exploser par les sbires de Batista, Altuna est envoyé en prison et la mère de Leonardo est morte à la suite de l'attentat. C'est le moment où Leonardo se décide à s'engager « corps et âme dans la lutte contre la dictature » (Manet 193). Mais des années plus tard, fatigué de « cette grande salsa », et malgré ses convictions, Leonardo choisit de tout quitter. Il n'a plus de certitudes et il lui paraît ridicule, soudain, de continuer à rêver de justice, aussi de la justice pour laquelle luttait son parrain. Comme dans *L'ignorance*, les conflits et les dénouements sont d'ordre personnel et malgré une valeur de reconnaissance universelle chez le lecteur, les commentaires sur la société contemporaine sont très limités. Un exemple typique est cette manière d'évoquer une urgence dans la vie contemporaine : Leonardo est dans la voiture avec son ami Gómez-Pérez, en route vers le domicile de celui-ci, qui commente le paysage et notamment la construction d'un quartier nouveau au bord de la mer :

Des champignons microscopiques ont détruit une grande partie de nos chênes tauzins, c'est une perte désolante pour notre paysage rural. Mais le pire, c'est la voracité humaine qui fait pousser d'ignobles immeubles tout le

long du littoral, des bidonvilles de luxe. Quand je pense qu'autrefois cette côte foisonnait de tamaris ! (Manet 103)

On n'a pas à se tromper de la sincérité ou de la réalité d'une telle observation, mais étant donné que Gómez-Pérez est entrepreneur par excellence et pourrait très bien être derrière cette exploitation lui-même, ce commentaire risque de devenir ridicule.

Il est paradoxal qu'un roman dans lequel le sujet est si proche de l'*Histoire* géopolitique soit si peu liée à quelque discours d'actualité. Peut-être est-ce parce que les atrocités commises par les régimes totalitaires communistes sont bien connues et « classées » déjà, et que les associations exotiques de Cuba sont tellement fortes qu'aussi les injustices y prennent un air sensuel. Cela va certainement pour le titre du roman, *D'amour et d'exil*. Celui-ci ouvre aussi avec une longue déclaration sur la réalité de l'exil par la voix du parrain de Leonardo, Antton Altuna :

« Ne laisse jamais personne te raconter des histoires sur l'exil », me répétait Antton le Basque quand j'étais petit, comme s'il avait peur que j'oublie ses conseils. « Jamàs. » Et il insistait sur le mot, jamais, en accentuant rageusement le son rude de sa jota espagnole. *Inoiz*. Tout de suite il reprenait le mot en basque, et cet *inoiz* résonnait à mes oreilles comme un coup de gong. Antton le lançait en l'air d'un geste violent de la main droite. Si je me souviens bien, ce mot avait alors pour moi la puissance dévastatrice d'une grenade. *Inoiz* ! « Ne laisse jamais personne t'en conter de l'exil, Leonardo. Les gens disent n'importe quoi, ils essaient toujours de minimiser ce qui dérange leur confort quotidien. Crois-moi, certains mots font peur. Exil ! Voilà l'exemple typique d'un mot qu'on banalise pour mieux le vider de son douloureux contenu. Je sais de quoi je parle, Leonardo. Par sa seule présence, l'exilé provoque un étrange malaise, un pénible vague de l'âme. L'exilé est la fausse note d'une partition qui se voudrait harmonieuse, mais rien n'est plus désagréable qu'une fausse note, elle blesse la sensibilité, elle agresse le cerveau, elle grince à l'oreille, la fausse note. On aimerait, partout dans le monde, que l'exilé couvre sous un voile son regard angoissé. Une manière comme une autre de faire que tout rentre à nouveau dans l'ordre. Un concert de violons bien accordés, un crescendo mélodieux. Combien de fois l'ai-je entendue cette petite musique, Leonardo, combien de fois ai-je entendu dire, oui, bien sûr, il est exilé mais il s'est si bien adapté ! Personne, jamais, tu m'entends ? Jamais, *inoiz*, *INOIZ* ! Personne sauf un abruti de naissance ne peut se résigner à ce triste état de fait. Car si l'exilé ne se plaint pas, s'il se tait, s'est pour mieux se protéger, mon fils. » (Manet 7-8)

Même si Leonardo fait le choix de tout quitter et rester en France, il n'est pas vraiment question d'exil pour lui. Certes, il ne pourra plus jamais retourner à Cuba sans risquer d'y être détenu, et il sera peut-être séparé pour toujours de sa maîtresse, mais il sera soumis à très peu de choses qu'on associe généralement à l'exil. Malgré une abondance

d'*Histoire*, les aspects temporels ou spatiaux ne jouent presque aucun rôle dans ce roman. Ici l'*Histoire* devient coulisse et prétexte pour un roman d'évasion.

4 Discussion et synthèse

Les œuvres polémiques sur la *littérature-monde* soulèvent des valeurs, et ultimement des prises de position sur une idée de l'universel, et sur une *esthétique*, qui imprègne le discours. Ainsi le *Manifeste pour une littérature-monde en français*, qui fête le retour « aux puissances d'incandescence de la littérature...//...[et] du sujet, du sens, de l'Histoire, faisant retour sur la scène du monde » (*Le Monde*, 2007), doit être soumis à un examen. De même pour les autres manifestations polémiques/critiques qu'on a étudiées ici. Le « paradigme esthétique » que propose Lionel Ruffel dans *Où est la littérature-mondiale ?* promeut une littérature et une critique littéraire qui résistent à l'idée qu'un projet esthétique ne peut pas avoir une dimension politique. Il exige aussi que l'œuvre, et la critique, doivent résister à toutes sortes de déformations de l'*Histoire*. Avec une *littérature-monde* nous sommes alors dans une esthétique qui implique à la fois une résistance et une ouverture. Une ouverture vers une universalité au-delà des impérialismes où « le monde est polyphonique, sans plus de centre » (Le Bris et al. 41-42) et une résistance aux « mauvais usages » du « monde » et de l'*Histoire* dans la littérature. Ici, nous allons soulever le rapport entre littérature, *Histoire* et universalité dans le contexte de la *littérature-monde* et l'analyse des quatre romans servira comme point de départ. Lorsque nous parlons du roman contemporain et de la contemporanéité, nous nous tenons à la définition donnée plus haut qui divise le roman contemporain en trois catégories : une qui peut être dite *consentante*, une deuxième *concertante* une troisième *déconcertante*.

Selon la logique de Pascale Casanova, une *littérature-monde* ne pourrait exister que comme manifestation d'une valeur spécifique qui a un moment donné se règle sur « l'horloge artistique universelle » ou bien sur un « méridien littéraire de Greenwich ». Il nous semble que dans les œuvres littéraires, ce règlement doit nécessairement se faire sur plusieurs plans : d'abord à un niveau textuel qui implique un degré de contemporanéité de la structure du récit et de la narration, du style etc. Deuxièmement à un niveau thématique qui implique les thèmes et les clichés qui relèvent d'un discours d'actualité et, finalement, pour le cas de la *littérature-monde* en français en particulier, à un niveau de valeurs et comme expression d'une certaine idée d'universel. Nous avons structuré notre discussion en trois parties qui en gros prennent un de ces trois points de départ chacune.

4.1 La proximité de la *littérature-monde* au méridien de Greenwich de la littérature

Aucun des quatre romans étudiés n'emploie de stratégies qu'on peut qualifier comme vraiment d'« avant-garde ». Tous, sauf peut-être celui de Kundera emploient des stratégies pour faire parler le sujet du récit. Le romans de Ben Jelloun et Assia Djébar utilisent les stratégies les plus contemporaines pour faire parler le sujet dans le sens où il y a chez eux souvent un glissement qui transporte le lecteur d'une situation ou d'un personnage à un autre sans la médiation du narrateur, et où le narrateur s'efface complètement. Chez Djébar, c'est surtout en reliant le passé et le présent des personnages principaux et de les laisser parler à la fois comme adolescents *et* avec un regard de maturité sur les événements qui ont formé leurs vies. Chez Ben Jelloun il s'agit de créer un dire collectif par le moyen de toutes les voix qui portent la parole. L'effet en est que les personnages parlent librement et deviennent des personnages authentiques et cela donne une authenticité au récit. Manet aussi fait parler le sujet dans son roman. Il y a chez lui une dynamique qui crée une complicité entre sujet parlant et lecteur, mais comme il manque d'un fond discursif, il nous semble que les stratégies pour rendre la narration subjective révèlent plus d'un *effet* narratif que d'une libération de la voix parlante. À quelques instants, pourtant, la voix du personnage principal se libère et une authenticité se révèle aussi chez lui. Par contre, chez Kundera, la voix du personnage est tout le temps superposée par la voix du narrateur qui souligne et explique ce qu'il faut comprendre dans le récit.

Le lien esthétique-politique au niveau narratif pourrait se trouver, selon nous, justement dans cette authenticité et liberté du sujet. L'esthétique proposée dans *Où est la littérature-monde ?*, et aussi dans une certaine mesure dans le *Manifeste*, implique une résistance à toute forme de domination de l'*Histoire*. Il y a une possibilité de voir chez Kundera et Manet plus de domination de l'*histoire*, et aussi par extension, de l'*Histoire* dans les récits mêmes. Chez eux l'*Histoire* est « immobilisée » entre autres par l'autorité du narrateur maître du jeu. Cela devient évident dans *l'ignorance* par le narrateur/auteur qui intervient tout le temps pour commenter le récit. Chez Manet, c'est par la complicité créée dans le dialogue entre Berta et Leonardo qui joue sur nos idées reçues et romantiques du monde diplomatique, de la Résistance et surtout du Cuba communiste et décadent. Le tissage des voix chez Ben Jelloun et la toile

d'expérience/ignorance, passé/présent chez Djébar, par contre, permettent une dynamique à l'*Histoire* qui la fait vivre.

Casanova nous rappelle qu'en général une partie des livres publiés sont des *produits de commande* et que les recettes éprouvées qui couplent exotisme, sagesse et « morale revisitée » des récits mythologiques avec des récits de voyages ou du roman d'aventures etc. à l'infini, deviennent une sorte de « mesure de toute modernité romanesque » (Casanova 248). Selon cette logique, il y a plusieurs voies pour se régler sur le méridien de la littérature et la dimension esthétique peut avoir des doubles ou des faux semblants qui s'imposent et se confondent. La lutte pour se faire consacrer par le centre et y rester devrait, en principe, se laisser retracer à la fois par la thématique des œuvres individuelles et par une lecture distante qui concerne un contexte plus large que l'œuvre comme justement quelles forces qui régissent les conditions de création, de publication, de traduction ou d'adaptation⁴¹. Cette vue démystifiante de la littérature ouvre donc pour une réflexion critique sur la littérature qui à la fois est textuelle et porte sur le contexte extratextuel. Ce glissement « hors du texte », d'une lecture de distance, a été proposé comme une démarche nécessaire pour l'étude de la *World literature*. Il nous paraît évident que plus qu'on accepte que les manifestations littéraires sont liés à des forces de consécration, de marché et de modèles esthétiques, plus le « distant reading » semble générer une dimension indispensable pour le travail critique. Le propos de Casanova que « [l]es œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement » (Casanova 20) trouve donc une résonance dans les propositions anglophones qui concernent *World literature*. Mais pour l'entreprise scientifique on se heurte nécessairement ici à un problème important : il est très difficile de retracer le contexte de la création et la publication des œuvres à moins d'avoir recours à des interviews spécifiques avec les écrivains ou leurs éditeurs. Pour notre étude les pages d'accueil des écrivains et des maisons de publication et d'autres ressources sur Internet offrent au moins un fond contre lequel cette dimension du modèle de Casanova se laisse discuter⁴².

⁴¹Voir, par exemple, Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006, ou pour la lecture de distance surtout Moretti, Franco, « Conjectures on World Literature » dans *Debating World Literature*, Verso, 2004.

⁴² Pour Tahar ben Jelloun surtout son site <http://www.taharbenjelloun.org/>, pour Milan Kundera surtout http://fr.wikipedia.org/wiki/Milan_Kundera et <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Milan-Kundera>, pour Assia Djébar surtout le site de l'Académie française <http://www.academie-francaise.fr/les->

4.1.1 Consécration et assimilation

Selon Casanova, ce qui caractérise la voie vers la consécration est surtout l'acceptation de l'écrivain de l'universalisme du centre. Les quatre écrivains qu'on étudie ici sont tous plus ou moins consacrés par la capitale littéraire du monde francophone. En ce qui concerne Assia Djébar, qui est membre de l'*Académie française*, on peut même dire qu'elle est bien intégrée dans une des institutions de consécration mêmes. Les autres trois un peu moins.

Milan Kundera, né en Tchécoslovaquie en 1929, a commencé sa carrière littéraire dans son pays natal. Après des prises de position politique la vie se complique pour lui et il quitte la Tchécoslovaquie en 1975 pour s'installer en France où il obtient un poste d'enseignant à l'université de Rennes. La nationalité tchécoslovaque est retirée en 1979 et il obtient la nationalité française par l'octroi de François Mitterrand en 1981. La plus grande partie de sa production littéraire est écrite en tchèque, mais depuis 1993 il écrit directement en français. Comme une réponse à un mécontentement de la part des critiques de sa production française, *L'ignorance* est d'abord publiée en espagnol en 2000, donc en traduction trois ans avant l'original en français en 2003.

Kundera a été consacré par les institutions du centre littéraire français à plusieurs reprises : le prix Médicis étranger en 1973, le grand prix de la critique de l'Académie française en 1987 et plus récemment, en mars 2011, il rejoint la liste des très rares écrivains à être publiés de leur vivant dans la prestigieuse collection de la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard.

Edouardo Manet est né à Santiago de Cuba en 1930. Il est cinéaste, dramaturge et romancier. Après ses études il est devenu membre d'un groupe de théâtre et voyage en Europe. En 1968 il quitte Cuba définitivement devant le durcissement du régime pour s'installer à Paris pour poursuivre sa carrière littéraire et d'homme de théâtre. Il a une riche production cinématographique pendant sa période cubaine. En 1999 il a reçu le « Prix Relais H du Roman d'évasion », un prix distribué par les magasins de diffusion de presse dans les gares⁴³.

immortels/assia-djebar?fauteuil=5&election=16-06-2005 et pour Eduardo Manet son site <http://www.eduardomanet.net/>.

⁴³« Prix Relay des Voyageurs : En 1978, Hachette Détail crée sous le label « Prix Ulysse », un Prix Littéraire permettant de distinguer, à l'attention d'un public très large, un livre remarquable par ses qualités de style et par son sens de l'imaginaire. Depuis la création de l'enseigne Relais H en 1984, ce prix, devenu le Prix Relay du Roman d'Evasion, est décerné par un jury de personnalités et de professionnels du Voyage et de l'Evasion. En 2011 Pour la première fois, le Prix Relay du Roman d'Evasion devient le Prix Relay des

Tahar Ben Jelloun est écrivain marocain, d'expression française, qui vit actuellement en France. Il est né en 1944 et après des études et de l'enseignement de philosophie il est parti en France pour poursuivre sa carrière suite à l'arabisation de l'enseignement au Maroc en 1971. Il a été consacré par beaucoup de prix littéraires et d'autres distinctions, entre autres le prix Goncourt en 1987 pour *La nuit sacrée*. Selon Wikipédia, il est l'écrivain francophone le plus traduit au monde⁴⁴. Il est aussi membre du jury pour le prix Goncourt et écrit pour *Le Monde*.

Assia Djebar (née Fatima-Zohra Imalayène) est née en 1936 en Algérie. Elle écrit en français et vit actuellement en France et aux Etats-Unis où elle est attachée à l'Université de New York depuis 2001. Elle faisait ses études en Algérie, puis enseignait l'histoire à l'université d'Alger jusqu'en 1965 quand l'enseignement a passé en langue arabe. Assia Debar a trouvé la consécration surtout par le monde universitaire et l'académie. En 1999, elle est élue membre de l'*Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique* et le 16 juin 2005, elle est élue au fauteuil 5 de l'*Académie française*. Elle a aussi reçu plusieurs prix littéraires, surtout internationaux.

Dans des cas comme ceux de Djebar et Ben Jelloun c'est à la première vue l'appartenance à une communauté linguistique française qui les a poussés vers la métropole lorsque la poursuite de leurs carrières est devenue impossible à l'arabisation des systèmes éducatifs dans leurs pays. Kundera et Manet ont tous les deux quitté des régimes totalitaires communistes mais sont selon nous des émigrés de genre intellectuel plutôt que des réfugiés politiques. Selon les idées de Casanova, ce groupe d'écrivains serait tiré vers la France à cause de l'attraction que représente la France et Paris comme capitale littéraire, culturelle et intellectuelle.

Pour tous, sans prendre compte des raisons personnelles, professionnelles ou de convictions, le prix à payer pour l'autonomie du centre revient à s'adapter à l'universalisme français et cela implique une sorte d' « annexion ethnocentrique qui nie l'existence historique des consacrés ». Ces écrivains sont obligés de poser leurs bagages historiques à la frontière, ou au moins de refaire leurs valises. C'était selon Casanova le cas pour Franz Kafka, que la critique parisienne a « déhistoricisé » avant qu'il ait eu droit d'entrée. Deux exemples plus récents en seraient selon elle Patrick Chamoiseau et Ra-

Voyageurs. Pour la première fois, le public est invité à participer au vote via le site internet www.prixrelay.com. » [[en ligne] URL : <http://www.prix-litteraires.net/prix/72.prix-relay-des-voyageurs.html>, consulté le 31 juillet 2013.

⁴⁴La réf. donnée par Wikipedia est *France 3* du 15/06/2013

phaël Confiant qui ont dû subir « une déshistoricisation de principe qui coupe court à toute revendication politique, ou politico-nationale, des écrivains dominés politiquement » (Casanova 229). La question qu'on pourrait poser est celle de savoir si une assimilation éventuelle à un universalisme déhistoricisant du centre ajouterait une dimension pour la compréhension des romans comme les nôtres. On a constaté dans notre analyse que *L'ignorance et D'exil et d'amour* semblent vidés d'un discours d'urgence contemporain mais sont riches en histoire politique et qu'ils ont un sujet parlant moins libre et authentique que les autres deux. Également, mais inversement, on a constaté que *Partir et La disparition de la langue française* ont un rapport très fort à un discours d'actualité contemporaine, mais qui est découplé de la nation ou de la relation coloniale/postcoloniale (c'est-à-dire l'aspect temporel de l'*Histoire*). Ils ont aussi un sujet parlant beaucoup plus authentique et libre que les autres deux romans.

À première vue, *L'ignorance et D'exil et d'amour* devraient être ceux qui relèvent le plus de l'« annexion ethnocentrique » dont parle Casanova puisque leur thématique est beaucoup plus universelle et cosmopolite, donc plus générale. Comme ils sont dépouillés de quelconque critique envers un centre hégémonique ou une mise en question sérieuse d'un impérialisme qui agit dans le monde, on pourrait soutenir que ces deux romans sont des exemples d'un produit littéraire dé-historicisé. Au niveau de la réalisation textuelle et narrative ils divergent moins de la « modernité romanesque » qui mélange styles et thèmes pour en créer un produit littéraire. Mais, et contrairement à une idée qui ferait de ces deux des écrivains de l'écart, ces deux œuvres pourraient aussi témoigner d'un contexte de production autonome et libre. Casanova parle des « contrées » où règne « la fiction d'une littérature émancipée de toutes les attaches historiques et politiques ». Et selon nous, les œuvres de Kundera et Manet pourraient très bien figurer comme des représentants d'un tel univers, surtout avec leur thématique d'une internationalité réconciliée et globalisée. Par cette logique Kundera et Manet seraient des écrivains « déjà faits » qui auraient cessé de se soucier de la lutte pour se régler sur le méridien de la littérature.

Partir et La disparition de la langue française, par contre, posent plus de questions sur le monde et la littérature. À première vue, ils s'adaptent moins à un universalisme général et cosmopolite qui les dépouillerait d'une dimension historique. Et on a aussi vu dans l'analyse que le lien entre *histoire* et *Histoire* dans ces romans est plus fort aussi bien au niveau narratif qu'au niveau thématique. Mais, étant donné qu'Assia Djebar et

Tahar Ben Jelloun viennent des pays autrefois colonisés par la France, l'absence d'une thématique qui porte sur l'aspect temporel de l'*Histoire*, c'est-à-dire qui met en question par exemple une dominance spectrale de l'ancien colonisateur, pourrait très bien être prise comme une preuve que c'est bien ces deux derniers qui ont dû le plus subir à la dé-historicisation. Le roman de Djébar est aussi celui qui promeut une idée de l'universel républicain français le plus. Il nous semble pourtant plus justifié de dire que les romans comme *Partir* et *La disparition de la langue française* détournent leur attention de la dimension temporelle, non pas parce qu'ils capitulent devant l'hégémonie de la métropole, mais parce qu'ils résistent à une idée qui fait de la colonisation et la décolonisation les marqueurs dominants de l'histoire. Peut-être parce que d'autres thèmes d'urgence s'imposent et que d'autres impérialismes se manifestent.

4.2 Littérature-monde, littérature francophone et théorie postcoloniale

La proposition de Vinay Swamy d'une compréhension du terme *littérature-monde* qui ne se trouve plus dans les mesures strictes de temporalité, ou surtout de l'historicité liée à la langue française, demande sa propre analyse pour mettre le *Manifeste* en contexte. Selon Swamy, les « francophone studies » seraient en train de passer d'un model temporel à un model spatial. En même temps, il souligne qu'il faut à tout prix éviter que le concept de *littérature-monde* tombe dans une catégorisation égale à « world music » ou dans un classement faussement incluant à la FNAC. Il s'agit pour lui, en concordance avec le *Manifeste*, de mettre en question la *Francophonie* comme construction :

Rather, the thrust of my argument in favor of a spatial understanding of *littérature-monde* is that, decoupled from the imperative to represent its relationship to language—and thus, the temporal history that such coupling might favour—the *littérature-monde* text not only de-emphasizes Franco-centrism, but also, in so doing, privileges its engagement with geopolitical, economic, and social discourses that are of import to the larger world, francophone or not. (Swamy 474)

Swamy ne présente pas d'autre base théorique que cette hypothèse d'une transmutation supposée dans les études francophones, surtout dans les universités anglophones. Il nous semble que la mutation d'un modèle de temporalité vers un modèle de spatialité est un peu problématique si cela implique aussi de se passer complètement des discours temporels comme le colonialisme ou le post-colonialisme francophones.

Swamy s'abstient probablement de présenter les bases théoriques derrière son idée pour mieux adapter son analyse à une idée générale exprimée par le *Manifeste* où la littérature se libère des confins théoriques et embrasse le monde dans toute sa diversité. Ou bien, comme cela a été formulé dans le texte publié dans *Le Monde* :

[E]n sorte que le temps nous paraît venu d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue ou d'un quelconque "impérialisme culturel". Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. (*Le Monde* 2007)

On peut aussi soutenir que certains pays francophones ne sont pas dans une relation coloniale ou postcoloniale avec la France, comme par exemple le Québec, et qu'alors une préférence pour un modèle temporel risquerait d'éclipser d'autres relations et discours dans ce monde.

Le fait de démontrer qu'un roman s'engage dans un discours contemporain sur un axe spatial devient un inventaire de la thématique plutôt qu'une analyse proprement dite. Pour la critique littéraire cette démarche offre une possibilité de grouper les romans par leur thématique et permet une possibilité de faire éclater le corpus traditionnel puisqu'elle se débarrasse des limitations impliquées par l'appartenance linguistique ou par la nation. Ceci permettrait une dynamique pour la critique littéraire dans le régime mondial en concordance avec les idées d'Auerbach dont on a rendu compte plus haut.

Mais surtout, l'explication de cette préférence pour un modèle spatial se trouve dans la mise en question de la *Francophonie* comme construction idéologique et la volonté d'éviter de faire le binaire colonial/post-colonial le marqueur dominant de l'histoire. Dans « Littérature-monde in the marketplace of ideas : A Theoretical Discussion », Mounia Benalil tente de retracer la construction théorique derrière les idées parfois contradictoires exprimés dans le *Manifeste pour une littérature-monde* et le recueil de textes qui l'accompagne. Son idée porteuse concernant le rejet de la *Francophonie* est que le *Manifeste*, avec sa volonté de s'engager dans une réalité de globalisation, exprime une urgence de libérer la *Francophonie* de ses connotations impérialistes. Selon elle, comme pour beaucoup d'autres, la *Francophonie* peut être vue comme une continuation de l'hégémonie coloniale dans une chronologie allant du *colonialisme*, par le *post-*

colonialisme jusqu'à la *Francophonie* (qui équivaut au néocolonialisme ou à l'impérialisme). Ce que le manifeste exprime, ou pourrait exprimer, elle propose, est un nouvel universalisme d'après-Francophonie. Pourquoi, elle se demande, la notion de *littérature-monde* a-t-elle été formulée comme *littérature-monde*, et non pas comme « post-francophonie » ? Et elle propose une révision de la direction que prend le débat sur la *littérature-monde* :

To my mind, the idea of 'post-Francophonie' would allow for engagement with two directions generally followed by critical work on the postcolonial: first, a chronological axis that could trace the development of a neo-colonial *Francophonie* to a universalist one and, secondly, a formal thematic axis that could identify a literary grouping displaying qualities worthy of 'world poetics'. It is in this way that I believe criticism must 'readjust' the orientation of the manifesto's debate on *littérature-monde* in French. (Benalil 62)

Benalil prend appui dans une analyse du rapport entre littérature francophone et théorie postcoloniale par Jean-Marc Moura⁴⁵. Celui-ci soutient, comme beaucoup d'autres avec lui, que le schéma binaire colonial/postcolonial implique une dominance dans laquelle le colonial devient le marqueur déterminant de l'histoire⁴⁶. Pourtant, nous nous demandons si une chronologie *colonialisme—post-colonialisme—Francophonie* (néocolonialisme)—*post-Francophonie*, selon le modèle de Benalil ne poserait pas le même problème de domination du marqueur déterminant sur l'axe temporel. Ceci dit, le paradigme esthétique que représenterait une *littérature-monde*, comme on l'a vu, fait valoir un mode de résistance et il nous semble impossible de se passer des théories qui nous aident à démontrer les dominances aussi bien sur un axe spatial que temporel. À notre avis, si la *littérature-monde* implique une reconfiguration de la base théorique, cette reconfiguration doit se faire en problématisant la théorie postcoloniale ouvertement et surtout pas en la taisant.

Effectivement, le débat sur une *littérature-monde* en français semble se joindre ici à un autre, plus ancien, sur la place de la théorie postcoloniale dans la critique, dans les débats et surtout dans les disciplines universitaires en France. Tout compte fait, il n'est à s'étonner si l'inclusion de celle-ci dans les discours intellectuels français a tardé à un tel point. En effet, une grande partie du débat qui a suivi le *Manifeste pour une littérature-monde, en français* pourrait être vu comme une manière de poursuivre la tâche de défi-

⁴⁵Jean-Marc Moura est professeur à l'Université de Paris-ouest.

⁴⁶Benalil cite deux textes par Moura: « Francophonie et critique post-colonial » *Revue de littérature comparée* 1 : 59-87 (1997) et *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses universitaires de France, 1999.

nir ce que pourrait être une théorie postcoloniale pour le monde francophone. On soutient souvent de la part francophone (et par la logique française) que le monde francophone est caractérisé par l'interdépendance, et qu'ainsi la simple opposition entre dominant-dominé colonial ne fonctionne pas comme modèle théorique. En réalité, la théorie postcoloniale dénonce le mythe de l'interdépendance et on trouve sans doute ici une explication pourquoi la théorie postcoloniale a eu du mal à être acceptée en France. Selon certains, la résistance se trouve dans la tendance assimilative et universalisante qui caractérise la logique française. Jacqueline Dutton, par exemple, fait cette analyse dans un article intitulé « Francophonie and universality: the ideological challenges of littérature-monde » (2009) dans lequel elle se pose la question s'il y a une tendance vers l'*universel* dans la logique française tandis qu'il y aurait une tendance vers le *particulier* dans la politique multiculturelle anglophone. Selon elle, cette interprétation un peu stéréotypée est commune parmi les commentaires sur les façons respectives de faire face aux hiérarchies et à l'homogénéité. Essentiellement le mouvement *Littérature-monde*, comme exprimé dans le *Manifeste* et le recueil de textes qui l'accompagne, essaie d'épouser ses deux visions de l'universel :

Littérature-monde combines the impetus to look outward and see that 'the world is an amazing place', capable of inspiring and completing the evolution of 'French' and 'Francophone' literature in an inclusive gesture 'qui dit le monde'. By the same token, *littérature-monde* demonstrates its support for a literary movement that allows for expression of the particular. Every author, no matter what color or origin, has their own tale to tell and all of the 'six billion stories and counting...' that capture the lives of the world's populations are equally valuable in themselves, albeit of variable quality and appeal when transcribed into literary and artistic form. (Dutton 436)

Alors on peut comprendre le désaveu de la *Francophonie* dans le *Manifeste*, et la préférence pour une analyse qui met en valeur l'aspect spatial plutôt que temporel de l'*Histoire* comme des manifestations qui contribuent à renégocier à la fois la théorie postcoloniale et l'idée de l'universel français.

4.3 Raconter le monde et le monde pour raconter

Comme on l'a vu plus haut, Lionel Ruffel, dans sa contribution dans *Où est la littérature mondiale ?*, appelle à une critique littéraire qui résiste à l'enracinement et au provincialisme, tout comme au passéisme et au présentisme. Ils représentent tous des formes d'immobilisation de l'*Histoire* et pouvaient être attribuées à des institutions comme la *Francophonie* ou aux modèles théoriques qui font du point de vue européen le marqueur

dominant de l'histoire. Son programme étant un peu méfiant envers la théorie, il met la critique littéraire en garde contre certains *usages du monde* qui serviraient à cette sorte de déformation de l'*Histoire*. Les thèmes d'exil, de migration et d'un passé opprimé politiquement qu'on retrouve dans *L'ignorance*, *D'exil et d'amour*, *Partir* et dans *La disparition de la langue française* font tous partie d'une réalité mondiale et actuelle et se prêtent facilement à ce qu'on pourrait appeler un usage du monde dans la littérature.

Nous avons déjà constaté qu'il est possible de dire que *L'ignorance* et *D'exil et d'amour* dominant l'*Histoire* par les structures de narration et par le manque d'engagement dans un discours d'urgence contemporain plus que les autres deux romans. Elles s'inscrivent ainsi moins dans le paradigme esthétique-politique d'une *littérature-monde* qui revendiquerait une nouvelle valeur universelle postcoloniale, post *Francophonie*, et plus dans une thématique qui superficiellement fait partie du même discours mais qui en manque les valeurs. L'usage fait du monde chez Kundera et Manet renvoie plus à un usage qui fait du monde et de l'*Histoire* un décor contre lequel un drame passionné (Manet) ou à la limite existentiel (Kundera) se joue. Ces romans répondent à d'autres attentes et surtout, le centre de leur idée de l'universel est bien l'Europe libérale. Ils font usage du monde pour raconter, mais ils ne « racontent pas le monde ». Si on proposait une définition de la *littérature-monde*, à notre avis, ils n'en feraient pas parti. Mais ici, dans cette étude, ils ont servi d'illustrer cette autre littérature contre laquelle un paradigme naissant de la *littérature-monde* veut bien se positionner, c'est-à-dire une littérature *concertante* qui dans une certaine mesure traduit l'état social, mais ne questionne pas en réalité l'état du monde.

Les romans de Djébar et Ben Jelloun sont plus *déconcertants* et par là déjà plus conformes avec une idée qui résiste à l'enracinement et aux déformations de l'*Histoire*. Dans *La disparition de la langue française* c'est surtout le manque d'historicité du mouvement extrémiste musulman, ou même de la société algérienne qui est mis en question. Ce manque d'historicité empêche le développement d'un alternatif laïc pour la construction de la société de se formuler. Cette thématique est bien en concordance avec l'idée de l'universel républicain, sauf sur un point décisif. Il n'est point question d'un geste assimilatif spectral du colonialisme mais bien d'une urgence ressentie pour l'avenir de ce pays. *Partir* met en question entre autres le marché global des biens et des êtres humains. Le fait que le personnage principal, Azel, est un homme qui se prostitue pour un Européen riche et cultivé dé-familiarise la situation de l'immigré. Mais aussi le fait que Miguel se

convertit à l'islam pour pouvoir marier Kenza, dans le seul but de lui offrir la possibilité à la naturalisation, invertit notre idée reçue de l'assimilation. Ce roman dé-familiarise aussi nos conceptions du réel et de la fiction par ses instances de méta-référence. Les romans de Ben Jelloun et de Djébar racontent le monde, à notre avis sans jamais faire de l'exil ou de la migration des clichés ou un « prétexte ». Chez eux le passé et le présent coexistent sans que la priorité soit donnée ni à l'un ou à l'autre.

5 Conclusion

Les réponses aux questions qu'on s'est posées ici servent d'illustrations à quelques développements qui nous semblent se cristalliser dans le débat qui s'est formulé avant et après la publication du *Manifeste pour une littérature-monde en français* en 2007. Le modèle de Casanova, qui est un modèle général et ne porte pas seulement sur une *littérature-monde* possible, demande une distance temporelle pour être complètement valide. Ainsi, dans l'absence d'un catalogue biographique et bibliographique d'écrivains, scientifiquement vérifiée et reconnu, on a du mal à faire des prévisions scientifiques à propos des manifestations, inclusions et exclusions littéraires actuelles. De même pour la difficulté de cerner ce qui est contemporain. Mais, il nous semble, qu'avec un corpus plus grand et une distance temporelle plus vaste, les réponses que nous donnerait une étude selon son modèle serviraient bien à mieux comprendre la totalité des manifestations qui concernent une *littérature-monde* en français.

Lorsque appliquées, comme dans cette étude, sur un petit corpus et une distance temporelle très limitée, ses idées permettent quand même d'ouvrir une discussion intéressante sur des œuvres individuelles et permettent de problématiser les thèmes et les clichés. La tentative de mettre les œuvres en relation avec les forces et croyances qui semblent gérer le monde littéraire actuellement s'est avérée fructueuse surtout pour la discussion sur ce qui est contemporain. Lorsque les œuvres ont été contrastées les unes avec les autres, les différences et les similarités se sont dessinées plus clairement et il a été possible de formuler quelques hypothèses sur des tendances possibles concernant les effets des démarches narratives et la manière dont elles renforcent l'esthétique qu'on a discernée comme appartenant à une *littérature-monde*.

Ce que fait Casanova avant tout est de démystifier le génie littéraire et le mythe de l'écrivain libre. Mais le constat que toute production et manifestation littéraires sont contextuelles et régies par des lois d'une économie de croyances implique aussi que les revendications esthétiques, les thèmes en vogue et même les clichés vont nous dire quelque chose sur notre réalité contemporaine. Ce n'est jamais par hasard qu'un auteur choisit tel ou tel thème et il y a ici, à notre avis, une ouverture possible pour l'étude littéraire autant pour ceux qui s'intéressent aux grands desseins que pour ceux qui souhaitent retracer les particularités.

Par la logique de Casanova aussi, la consécration des prix littéraires aux écrivains francophones en 2006, jugée être un moment « copernicien » par Le Bris et les signa-

taires du manifeste, ne prouve pas forcément que le monde littéraire français soit en train de passer en régime mondial ou qu'un génie littéraire ex-métropolitain se manifeste. Mais peut-être témoigne-t-elle d'une rééquilibration du méridien littéraire, pour une ouverture vers le monde nécessaire pour redéfinir les valeurs identitaires et universelles françaises dans une réalité mondiale. Le manifeste signé par les 44 écrivains en est un témoin en soi et la mise en question de la *Francophonie* comme institution et idée nous paraît très riche en possibilités pour porter l'étude de la littérature française et francophone au-delà de ses délimitations traditionnelles, surtout puisqu'elle implique une reconfiguration ou inclusion de la théorie postcoloniale, et une redéfinition de l'universel français.

On pourrait dire également que la *littérature-monde* devient une réaction aussi à la *Weltliteratur* de Goethe qui partait d'un fond historique européen et universalisant. Erich Auerbach, qui a réévalué la vision de Goethe avec sa perspective historique sur la civilisation et la littérature, a ouvert pour une problématisation, non seulement de la littérature nationale et mondiale, mais a aussi posé des questions sur la méthode. Dans le contexte qu'on a étudié ici, les idées d'Auerbach sur l'éclatement du corpus traditionnel sont repris dans *Où est la littérature-mondiale ?* notamment, mais ses idées en général sont bien en concordance avec le modèle de Casanova aussi qui met en valeur la singularité des œuvres comme faisant partie de la totalité du contexte historique et de création. Avant tout, il nous semble, le débat érudit qui a suivi le *Manifeste*, les contributions aux colloques et les éditions qui se consacrent complètement à la *littérature-monde* prouvent l'observation d'Auerbach que pour couvrir un champ complexe, il faut de la coopération⁴⁷. Un critique littéraire ne peut pas tout seul retracer tous les méandres. La polémique du manifeste, assez éclectique comme on l'a vu, a servi comme point de départ pour une réflexion critique qui s'est avérée assez riche. On trouve peut-être ici une preuve de l'argument d'Auerbach qu'il revient aux individus, aux critiques, de discerner ce genre de point de départ, qui permettra un rayonnement qui rend « capable d'ordonner et interpréter par contagion une aire bien plus vaste que celle de départ », plutôt que de se consacrer à l'accumulation de matériaux et au catalogage qui ne mèneront que très difficilement à une synthèse.

Les tentatives pour formuler une démarche théorique, même celles qui se méfient de la théorie, qu'on a étudiées semblent toutes se préoccuper de l'*Histoire* et surtout se

⁴⁷Nous pensons surtout à *Transnational French Studies : Postcolonialism and littérature-monde* (2010).

soucier des dominations de l'*Histoire*. La démarche de Vinay Swamy permet de grouper les romans par leur thématique ou « qualities worthy of 'world poetics' » pour reprendre les mots de Mounia Benalil, ou bien « thématico-formel » selon Jean-Marc Moura. La division temporel/spatial permet aussi de dégager la discussion de ses connotations francophones et coloniales/postcoloniales pour ultimement se les réapproprier. Peut-être même, ultimement, de se réapproprier de la force émancipatrice de ces théories mais en se débarrassant des idées strictement coloniales/postcoloniales auxquelles elles sont associées. Ceci en analogie avec l'idée d'un *international* qui fait valoir le lien esthétique-politique dans la littérature mais qui est libéré de l'enracinement que représenterait, autrefois l'*Internationale* marxiste, et maintenant le paradigme coloniale/postcoloniale qu'implique la *Francophonie*.

Les questions soulevées par le débat sur une *littérature-monde* en français nous semblent être plus vastes qu'un contexte de *courant* littéraire et semblent porter sur un travail de définir ce que c'est qu'une littérature francophone au début du XXI^e siècle dans un sens plus large. Quel est son rapport à l'*Histoire* et au passé colonial ? Quel est le rapport à la langue française ? On prend quelle direction pour créer une discipline qui peut envisager la littérature (toute courte) dans un contexte mondial ? Notre analyse nous laisse avec quelques paradoxes et contradictions. D'un côté nous avons le *Manifeste pour une littérature-monde* qui veut libérer la littérature de ses confins « francophones » et l'inviter, pas seulement par hospitalité cosmopolite, mais parce qu'il croit fortement à une mutation esthétique, logiquement supportée par l'idée d'un *international* esthétique-politique exprimé dans *Où est la littérature mondiale ?*. De l'autre côté on a le modèle de Pascale Casanova qui démontre l'univers littéraire comme une économie où toute manifestation littéraire prend une valeur spécifique et où la croyance en un génie littéraire ou une création libre de toutes attaches est un mythe. Mais, il nous semble, si on est impuissant contre les lois du marché, rien n'empêche qu'on prenne position pour une tentative de formuler ce que pourrait être une *littérature-monde* avec un paradigme esthétique-politique déconcertant, qui fait valoir la résistance à un universalisme généralisant qui fait de la littérature des produits de marché qui n'ont d'autre fonction que de permettre l'évasion des questions existentielles et des urgences de notre monde contemporain. Dans ce sens, *Où est la littérature mondiale ?* contribue surtout avec une volonté, même si le programme n'est pas très développé, de sauver la littérature de se dissimuler dans une soupe globale de clichés et la critique de se perdre dans la construction de théories

qui ne font que dominer sujet et *Histoire*. Il nous appelle à la vigilance contre les usages du monde qui ne font de la littérature que des *produits* adaptés à un marché global et qui en effet détournent notre regard sur le monde.

Avant tout, on peut retracer dans toutes les contributions dans le débat sur la *littérature-monde* en français un engagement très sérieux pour la volonté de traiter les aspects différents de l'*Histoire* et dans quelle mesure la littérature peut être comprise comme résistance aux mauvais usages de cette *Histoire*, et ainsi du monde. Peut-être aussi une volonté de poursuivre un projet humaniste pour un universalisme reconfiguré, au-delà des impérialismes.

Bibliographie

Articles :

- Auerbach, Erich, « Philology and *Weltliteratur* translated by Marie and Edward Saïd », *The Centennial review* vol. XIII, NO 1 winter 1969.
- Babana-Hampton, Safoi (Michigan State University 2009), « Littérature-Monde: Hospitality in/and the Tower of Babel », *International journal of Francophone Studies*, Volume 12 Numbers 2&3.
- Benalil, Mounia (2010), « *Littérature-monde* in the marketplace of ideas : A Theoretical Discussion », *Transnational French Studies, Postcolonialism and Littérature-monde*, éd. Hargreaves Alec G., Forsdick, Charles et Murphy, David, New Series, Vol. 1, Liverpool University Press, pp. 49-66.
- Coste, Didier, "Le Mondial de littérature", *Acta Fabula*, Automne 2005 (volume 6, numéro 3), [en ligne] consulté le 19 janvier 2013. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>.
- Derbyshire, Jonathan « Querelle des langues : vous avez dit littérature monde ? » *New Statesman* 28 mai 2009, [en ligne] consulté le 9 décembre 2012. URL : <http://www.courrierinternational.com/article/2009/05/28/vous-avez-dit-litterature-monde>.
- Dutton, Jacqueline (University of Melbourne 2009) « Francophonie and universality : the ideological challenges of *littérature-monde* », *International journal of Francophone Studies* Volume 12 Numbers 2&3.
- Forsdick, Charles (2010) « From « littérature voyageuse » to « littérature-monde » : The Manifesto in Context », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14 : 1, 9-17.
- Gallagher, Mary, « Postcolonial Poetics : l'exception francophone ? », *Modern & Contemporary France*, Vol. 18, No. 2, May 2010, pp. 251-268.
- Imoru, Abdoulaye, « La littérature-monde dans l'évolution des *French studies*. Vers des *Transnational French studies* ? », *CONTEXTES* [en ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 01 novembre 2012. URL : <http://contextes.revues.org/4862>.
- Jenson, Deborah (2010), « Francophone World Literature (*Littérature-monde*), Cosmopolitanism and Decadence : 'Citizen of the World without the Citizen?' », *Transnational French Studies, Postcolonialism and Littérature-monde*, éd. Hargreaves Alec G., Forsdick, Charles et Murphy, David, New Series, Vol. 1, Liverpool University Press, pp. 15-35.
- Kruidenier, Julie-Françoise, « Francophone Manifestos : on solidarity in the French-speaking world », *International journal of Francophone Studies*, Volume 12 Numbers 2 & 3, 2009.
- Lavocat, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox-poetica Lettes et sciences humaines* [en ligne], consulté le 20 janvier 2013. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>
- Leservot, Typhaine (2010), « From *Weltliteratur* to World Literature to *Littérature-monde* : The history of a controversial concept », *Transnational French Studies, Postcolonialism and Littérature-monde*, éd. Hargreaves Alec G., Forsdick, Charles et Murphy, David, New Series, Vol. 1, Liverpool University Press, pp 36-48.

- Moura, Jean-Marc, « French-language Writing and the Francophone Literary System », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, No. 1, January 2010, 29-38.
- Moura, Jean-Marc, « Mondialisation de la littérature & cosmopolitisation » *Acta Fabula*, Anywhere out of the nation, [en ligne] consulté le 24 janvier 2013. URL : <http://www.fabula.org/revue/document7446.php>
- Moura, Jean-Marc, « The evolving context of postcolonial studies in France : New horizons or new limits ? », *Journal of Postcolonial writing*, vol. 44, No 3, September 2008, 263-274.
- Parks, Tim, « Les clichés de la littérature mondiale », *Le courrier international* le 1 juin 2011, [en ligne] consulté le 19 janvier 2013. URL : <http://www.courrierinternational.com/article/2011/06/01/les-cliches-de-la-litterature-mondiale>.
- « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde des livres*, le 15 mars 2007.
- Schor, Naomi, « The Crisis of French Universalism », *Yale French Studies*, No. 100, France/USA: The Cultural Wars (2001), pp. 43-64.
- Schöning, Udo, « Weltliteratur (étymologie, étude sémantique et commentaire) », [en ligne] consulté le 9 décembre 2012. URL : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/WELTLITERATUR_n.html.
- Sugnet, Charles J. (University of Minnesota 2009), « Pour une littérature-monde en français : manifesto rétro ? » *International journal of Francophone Studies* Volume 12 Numbers 2&3, 2009.
- Swamy, Vinay (2009) « « Pour une littérature-monde » : Tahar Ben Jelloun's *Partir* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 13 : 4, 471-478
- Thomas, Dominic (2010), « Decolonizing France: From National Literatures to World literatures », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14 : 1, 47-55.
- Veldwachter, Nadège, « Littérature française et littératures francophones : une union inconvenante ? », *Le partage des disciplines, LHT, Dossier*, publié le 16 mai 2011[en ligne], consulté le 18 décembre 2012. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=236>.
- Xavier, Subha (2010) « From Weltliteratur to Littérature-monde : Lessons from Goethe for the Francophone world », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14 : 1, 57-65.

Ouvrages critiques et théoriques

Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, (1999) 2008

Damrosch, David, *What is World Literature?* Princeton University press, 2003

Debating World Literature, Christopher Prendergast (éd), Verso, London, 2004

Erich Auerbach: La littérature en perspective, Paulo Tortonese (éd), Presses Sorbonne nouvelle, 2009

La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain, sous la direction de Frances Fortier et Andrée Mercier, Éditions Nota bene, 2011.

Littératures postcoloniales et francophonie : conférences du séminaire de littérature

comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle / textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Champion, Paris 2001.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Quadrige/PUF, 2007.

Où est la littérature mondiale ?, Sous la direction de Pradeau, Christophe et Samoyault, Thipaine, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2005.

Pour une littérature-monde, Sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Gallimard, Paris 2007.

Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, La presse de l'université d'Ottawa, Ottawa 2007.

Viart, Dominique et Vercier, Bruno avec la collaboration de Evrard, Franck, *La littérature française au présent Héritage, modernité, mutations* 2^e édition augmentée, Bordas, Paris, 2008

Romans

Ben Jelloun, Tahar, *Partir*, Éditions Gallimard, 2006.

Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Éditions Albin Michel S. A., 2003

Kundera, Milan, *L'ignorance*, Éditions de Gallimard, 2003.

Manet, Eduardo, *D'amour et d'exil*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1999.