Et pourquoi donc devrions-nous comparer ?

Karen Haddad

▶ **To cite this version:**

Karen Haddad. Et pourquoi donc devrions-nous comparer ?. Carnets: Revista Electrónica de Estudos Franceses, 2023, Deuxième série - 25, 10.4000/carnets.14449 . hal-04316813

HAL Id: hal-04316813
https://hal.parisnanterre.fr/hal-04316813

Submitted on 30 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carnets
Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 25 | 2023
Comparer ou inventer? Chemins de passage

Et pourquoi donc devrions-nous comparer ?

Perplexités d'une comparatiste heureuse

Karen Haddad

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/carnets/14449
DOI : 10.4000/carnets.14449
ISSN : 1646-7698

Éditeur
APEF

Référence électronique
Karen Haddad, « *Et pourquoi donc devrions-nous comparer ?* », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 25 | 2023, mis en ligne le 24 mai 2023, consulté le 31 mai 2023. URL : http://journals.openedition.org/carnets/14449 ; DOI : https://doi.org/10.4000/carnets.14449

Ce document a été généré automatiquement le 31 mai 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Et pourquoi donc devrions-nous comparer ?

Perplexités d'une comparatiste heureuse

Karen Haddad

1 *À quoi bon*. Je commencerai par une question, née d'une modeste, et hélas récurrente, expérience d'enseignement. Depuis quelques temps, je me suis chargée d'un séminaire de Master qui, dans notre « maquette », occupe la case « Méthodologie de la littérature comparée ». Chaque année, avec plus ou moins d'enthousiasme, j'essaie de retracer la grande aventure de la littérature comparée, d'évoquer ses précurseurs, ses icônes, ses détracteurs, depuis l'antique recherche des sources et des influences jusqu'aux perspectives grandioses de la littérature mondiale. Je propose aux étudiants, en guise de validation, de choisir eux-mêmes le sujet de leur dossier, dans une totale liberté, pourvu que ce soit « de la littérature comparée ». Et chaque année – je n'invente pas – on me pose au moins une fois la question : « Madame, est-ce que je peux faire un dossier sur Hugo/Baudelaire » — ou « Flaubert/Zola » ? et là, je me demande, un peu accablée : *qu'est-ce que j'ai mal expliqué ?* Pourquoi, devant un public ouvert, intéressé en général, largement acquis à toute forme de multiculturalité et d'ailleurs souvent multiculturel lui-même, n'ai-je pas réussi à faire comprendre qu'il fallait, pour cet exercice, au moins un élément « étranger » ? Mes étudiants ont bien compris pourtant qu'il fallait étudier *quelque chose avec quelque chose d'autre*, mais pourquoi n'ai-je pas réussi à montrer qu'il y avait, du point de vue méthodologique, une différence ? ou tout au moins – et c'est là que j'ai peut-être échoué – une envie, une curiosité, une nécessité, différentes ? Ils semblent trouver que la littérature comparée, *c'est sympa, mais c'est fatiguant*, se faire l'écho en somme, des critiques ou incompréhensions récurrentes à l'égard du comparatisme, que je résumerai en empruntant ses termes à Françoise Lavocat, dans un article déjà ancien :

> À quoi bon comparer – arguent les éternels opposants au comparatisme – deux objets qui ne diffèrent que par la langue et la culture qui les a produits, alors qu'il est tout aussi intéressant, si ce n'est davantage, d'aborder le même objet à travers une approche littéraire, philosophique, historique, sociologique, anthropologique, psychanalytique (Lavocat, 2012)

2 Je ne pense pas beaucoup m'avancer en supposant que nous sommes nombreux, parmi les comparatistes, à nous être déjà heurtés à ce « À quoi bon ? » (venu des autres disciplines ou de soi-même, ce qui est encore pire). Certes, l'*aquabonisme* est un mal répandu dans les études littéraires, mais il prend une forme particulière pour les comparatistes (constamment poussés à se justifier). Ou pour le dire encore autrement, et en laissant là mon séminaire, pourquoi, par exemple si je lis dans une page de *L'Acacia* une référence au *Cœur des Ténèbres* et une autre au *Voyage au bout de la nuit*, dans le premier cas, dois-je dire que cela relève de la littérature comparée, et dans l'autre — en principe — non ?

3 *Valeur ou comparabilité ?* Ma deuxième remarque est un souvenir, qui fera peut-être plaisir à certains contributeurs de ce volume, celui d'un colloque sur la valeur littéraire organisé à Reims il y a quinze ans, par Vincent Jouve (2010), et de son invitation où celui-ci me disait en substance que les comparatistes se posaient forcément la question de la valeur, puisqu'ils devaient *évaluer* les œuvres à comparer. Comme je le lui avais dit en ce temps-là, et comme je le répète aujourd'hui, il me semble que c'est faux et que les comparatistes choisissent la plupart du temps leurs objets, non pas en fonction de leur valeur, mais de leur *comparabilité*. Judith Schlanger, dans *La Mémoire des œuvres*, parle de façon magnifique de l'admiration qui est au fondement de la recherche littéraire, elle est un peu du même avis que Vincent Jouve, lorsqu'elle écrit :

> Admirer rapproche comme aimer rapproche : à travers l'attrait, la fascination, la délectation, l'immersion par choix et par goût. On touche ici à la générosité des lettres (Schlanger, 2008 : 91).

4 Et un peu plus loin :

> Le désir poétique d'exister dans les lettres en y contribuant, le désir d'être source et de poser des œuvres, ce désir naît dans l'admiration du trésor et veut la suite, c'est-à-dire un espace d'existence et d'excellence possibles, un champ d'activité et de création (93).

5 Certes, Judith Schlanger évoque ici le désir « poétique d'exister *dans les lettres* », j'y reviendrai. Mais pourquoi le désir de comparer, lui, ne pourrait-il naître de cet exercice d'admiration pour le *trésor* des œuvres ? La « comparabilité » prend-elle en compte cette nécessité de l'admiration ? Tous les comparatistes le savent : le premier « exercice » auquel ils doivent s'entraîner, c'est celui de la construction de leur objet, de leur *corpus*, qui n'est jamais donné dès le départ, et qui doit comprendre des « comparables », et surtout, comme le vivent cruellement mes étudiants, des comparables *dans plusieurs langues*, un corpus où parfois il « faut » introduire des œuvres pour leur caractère représentatif d'une langue ou d'une culture donnée. Cela finit parfois par ce que j'ai appelé, en d'autres temps, des « mariages de raison » entre textes « faits pour s'entendre » (Haddad, 1999) – et tout cela, quand bien même au départ, il y avait eu, malgré tout ! un peu d'admiration, ce fameux *désir de comparer*. Quelle place alors faire à l'œuvre admirable, mais pas du tout comparable ? quelle place pour l'œuvre comparable, mais pas très admirable ? (Oui, la littérature comparée, c'est fatiguant).

6 *Dans quel musée ?* J'aimerais à présent évoquer une métaphore, que j'ai trouvée dans un roman contemporain, *La Poursuite de l'idéal* (2021), de Patrice Jean. Enfin, ce que je propose de voir comme une métaphore : de notre discipline, de son évolution, de ses apories aussi. Dans ce roman d'apprentissage, le héros, Cyrille, travaillant au Ministère de la Culture, participe à la création d'un « musée de la littérature française ». Situé

dans le Marais, conçu, de manière fastueuse, selon les principes muséographiques les plus innovants, il représente tous les « grands écrivains » du canon classique et moderne. Très vite, cependant, des protestations s'élèvent, à droite d'abord : certains « grands » écrivains sont moins bien traités que d'autres, Céline a droit à un cagibi minable et Proust à un superbe salon, on a oublié Péguy, Barbey d'Aurevilly, d'autres encore. Mais ces protestations, venues d'obscurs essayistes identitaires, en attirent d'autres à leur tour, à gauche cette fois. On s'avise alors que ce musée est affreusement chauvin, il y manque la présence d'autres littératures, car la littérature française n'existe pas, elle vit « au sein de l'universel » ; manifestations contre ce « fascisme » culturel et contre-manifestations se succèdent, cela devient une affaire nationale. Un moyen terme est alors trouvé :

> [...] le musée accueillerait, chaque mois, un écrivain étranger, et ce, dans plusieurs salles du rez-de-chaussée. Ainsi le « dialogue entre les peuples » serait-il honoré, on promettait des poètes africains, maghrébins, chinois et inuits, « ouvrons nos cœurs-poèmes, aurait dit le ministre, à d'autres chants que ceux de l'Europe, apprenons à pêcher avec les Yupiks, dansons avec les ours de l'Alaska (Jean, 2021 : 431) »

7 On s'en doute, cette solution suscite encore plus de moqueries et de protestations contre ce « paternalisme colonial », et ainsi de suite pour les autres solutions envisagées.... Les choses finissent pourtant très mal : lors d'une manifestation, le musée est totalement saccagé par les *black blocks*, toujours au nom de la lutte contre le fascisme et de la « provocation indigne d'un pays civilisé » que le musée constitue (444). Plus tard cependant, pour apaiser les esprits, on décide de transformer le musée en « Institut de littérature mondiale » :

> Pour les opposants, l'heure était à la *grande réconciliation* : il y avait des torts, disaient-ils, des deux côtés, le moment était propice pour concevoir un musée de la littérature mondiale, où bien sûr la France ne serait pas oubliée, on pourrait même, disaient-ils avec magnanimité, lui consacrer deux ou trois salles à elle toute seule, voire un étage [...] (463).

8 Mais cette option elle-même n'est pas suffisante, et finalement :

> Le ministre de la Culture trancha : la France aurait trois salles, soit une quantité équivalente à celle de l'Allemagne, de l'Angleterre, des Etats-Unis et de l'Espagne (464).

9 De l'impossibilité de s'en tenir au seul canon national (et lequel ?) à celle d'établir un rapport « équilibré » entre littératures, de la menace du néo-colonialisme et de l'appropriation culturelle (est-il légitime de faire des comparaisons avec les ours de l'Alaska ?) à la nécessité même de maintenir ou non un point de vue *centré* : j'ai quelques raisons, on en conviendra, de voir dans cet épisode une métaphore, un peu caricaturale, certes, mais assez juste, des questions qui nous occupent souvent. Comment devons-nous circuler dans les salles de ce musée ?

10 Qu'on ne s'y méprenne pas : je suis une comparatiste *heureuse*. Je trouve que la nécessité de travailler sur des corpus étrangers est une féconde nécessité, je la défends et la pratique depuis des décennies, tout comme je défends la lecture en traduction. Cette contrainte me convient, elle convient à mon histoire personnelle même, je suis un peu concernée par les principes de l'hybridité. Et si cette contrainte a une spécificité, celle-ci apparaît mieux encore lorsque, nous nous trouvons, hasard ou nécessité (en France, pour les programmes d'agrégation par exemple), travailler sur des corpus qui ne comprennent *que* des textes étrangers. L'exercice comparatiste, alors, consiste dans le fameux « regard » porté sur ces textes, le mien, regard français en l'occurrence, tout

ce qui constitue ma propre bibliothèque mentale. Lorsque je ne travaille que sur des textes étrangers, l'Institut de littérature mondiale remplace le musée de la littérature française. Il me semble que dans ces cas-là, l'éloignement – même pour des textes proches culturellement – a une valeur encore plus heuristique, permet de comprendre peut-être encore mieux l'exercice bizarre auquel nous nous livrons. Est-ce le même lorsque je compare de « l'inconnu » avec du « connu », ou que je compare uniquement des « inconnus » — je mets évidemment entre guillemets tous ces termes, car ce sont des inconnus relatifs, la plupart du temps appartenant à la sphère homogène de la littérature européenne ? Lorsque, dans un programme récent d'agrégation, je compare entre eux des sonnets de Browning, Neruda et Pasolini, est-ce que je fais la même chose que si le corpus comprenait *aussi*, par exemple, Baudelaire ? La question me semble d'autant plus pertinente que chacune des littératures en jeu ici a plus ou moins son modèle propre de sonnet. Il me semble que dans le cas d'une telle comparaison – « entre étrangers », mais de mon point de vue « français » — se glisse une sorte de fantôme, ou de forme absente si l'on veut, ma connaissance du sonnet français. Peut-être est-ce même à partir de là que je peux construire ma lecture des trois autres ? Comme le dit encore Judith Schlanger, dans un autre texte, contre les principes de lecture prônés par Etiemble — supposant l'arrachement au « déterminisme de la naissance » (65) et l'apprentissage de nombreuses langues pour lire vingt mille chefs-d'œuvre en une vie — l'exercice aurait-il un intérêt s'il n'incluait pas cette « topographie personnelle », cet ancrage qui fait de chacun de nous, quelles que soient ses origines et sa formation, le « provincial » d'un autre :

> Qu'on cherche à étendre l'information, à élargir les connaissances, à découvrir les merveilles d'ailleurs, le point de vue n'en restera pas moins ancré en fonction d'une expérience littéraire formatrice (1975).

11 Autrement dit, outre les vertus sociales et même politiques de la fréquentation des textes étrangers, cet exercice d'éloignement a d'abord pour vertu d'obliger à sortir des certitudes et de réfléchir sur ce *rapport* que je suis en train de construire lorsque je travaille sur plusieurs œuvres, et qui serait, donc, différent, et ne susciterait pas le même désir de comparer, si je comparais des sonnets… de Hugo et de Baudelaire.

12 *Le rapport n'existe pas.* Car, nous sommes tous bien d'accord là-dessus, pour parodier une formule célèbre, *le rapport entre les textes, ça n'existe pas*. Un texte à côté d'un autre, il ne se passe rien. Lorsque je me demande s'il y a un rapport entre des textes, quels qu'ils soient, j'invente quelque chose qui n'existait pas avant (je faisais du *postextuel* avant de savoir que Franc Schuerewegen l'avait inventé). Cette nécessité d'inventer le rapport est donc plus flagrante quand on se trouve, si je puis dire, en « terre inconnue » car il est encore plus difficile de faire comme s'il existait de toute évidence. Et qu'il soit nécessaire de l'inventer, je le sais également puisque ce rapport, je regarde comment il fonctionne *dans les deux sens* : si je lis un texte à travers un autre, je regarde ce qui se passe pour les *deux* textes, selon la formule bien connue de Borgès, commentée par Genette, « chaque écrivain *crée* ses précurseurs »[1]. Cependant, cela ne me dit toujours pas *ce que* j'invente quand j'invente ce rapport, et si ce que j'invente est un texte possible (ou pas). Pour cela, j'aimerais revenir sur une notion familière à tout apprenti en littérature comparée il y a quelques décennies, ou plutôt, en proposer une définition nouvelle, je veux parler de la notion de *fait comparatiste*.

13 Un fait comparatiste, tout le monde sait ce que c'est, plus ou moins : l'*incipit* d'*Ada* de Nabokov inversant celui d'*Anna Karenine*, des vers de T.S. Eliot ou des extraits du *Colonel Chabert* dans *Berta Isla* de Javier Marias, l'histoire d'un vieux lecteur de Proust dans *Le*

Livre noir de Pamuk, ou des personnages des *Démons* se promenant dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, Proust traduisant Ruskin… je donne, en vrac et parmi d'autres, des exemples que j'ai pratiqués, et je laisse de côté, par ailleurs, les « faits » de nature paratextuelle (entretiens, correspondances, articles…). De toute façon, les références paratextuelles nous amènent toujours à aller chercher l'existence, ou pas, de tels « faits » *dans* les textes. On pourrait évidemment – mentions, citations, allusions, réécriture – le dire en d'autres termes, parler simplement d'hypertextualité en termes genettiens (Genette, 1982), mais je préfère revenir à cette notion de fait comparatiste. Je ne sais pas si c'est lui qui a inventé la notion, mais j'en trouve une définition très intéressante chez Pierre Brunel :

> […] un texte n'est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers. Cette présence constitue le fait comparatiste. […] c'est au comparatiste qu'il appartiendra de souligner cette présence et de l'exploiter. […] son attention est mise en éveil par l'apparition d'un mot étranger, d'une présence littéraire ou artistique, d'un élément mythologique (Brunel, 1989 : 29).

14 C'est là, dit Pierre Brunel, le « gibier du comparatiste ». Cette définition peut, certes, faire un peu sourire, voire scandaliser, par sa vision d'une *pureté* du texte, tout comme par le positivisme apparent (dont Brunel s'excuse par avance) avec lequel il classe et catégorise l'apparition de ces éléments étrangers dans un texte français, tantôt sous une forme « émergente », tantôt sous une forme « irradiante »… tout en avertissant qu'« il convient d'agir avec beaucoup de précautions et de s'entourer de certaines garanties » (51). On ne peut pas faire n'importe quoi avec le fait comparatiste. C'est que j'appelle volontiers, mais avec sympathie, la « littérature comparée à la papa » (j'aime tout ce qui est *vintage*, bien que ce ne soit pas ainsi que je l'ai pratiquée pour ma part). Et d'ailleurs, de ces faits, Brunel donne une série d'exemples d'une très grande richesse, et souvent beaucoup plus audacieux que ne le laisse supposer sa présentation. Surtout, on trouve au détour d'une phrase une formule que je trouve très frappante :

> Il nous a semblé que se formait dans le texte une sorte de texte second (ou premier, si l'on pose le problème en termes de genèse), constitué des éléments étrangers divers qui y affleurent (45).

15 Ce « texte second », Brunel l'entendait donc un peu comme « centon » ou répertoire des références, citations, allusions, etc., tout en précisant qu'il ne servait à rien de se contenter de les dénombrer. Je propose, pour ma part, d'appeler texte second, non pas celui qui répertorierait tous ces éléments étrangers, mais *celui que nous constituons* lorsque nous commentons ce rapport qui s'appelle « fait comparatiste » dans la terminologie *old school* de la littérature comparée et ce, y compris lorsque nous inventons le fait en question, lorsque rien, selon cette définition canonique, ne nous permet de le justifier. Dans tous les cas, nous inventons un « texte second » non pas celui qui serait « charrié » dans le texte premier, visible, émergent ou irradiant, mais en créant un commentaire. Certes, on peut dire cela de tout commentaire : il s'agit toujours d'un texte second. Mais en l'occurrence, dans la perspective d'un commentaire « comparatiste », c'est un commentaire qui va créer un *fait* là où il n'y en avait pas auparavant. Et quand je dis « que le fait existe ou pas », c'est pour la commodité de l'expression, car il y a bien entendu tous les degrés possibles dans la probabilité de mon « fait ».

16 *Mais quel est ce texte possible ?* Quand je vois deux personnages de Dostoïevski qui se baladent dans *Le Jardin des plantes* de Claude Simon, où ils n'ont pas grand-chose à faire – surtout que le narrateur les voit dans un espace américain – c'est facile. C'est bien ce

qu'on appelle un « fait » au sens traditionnel — enfin un fait minuscule, qui ne va pas apporter grand-chose à la connaissance positive des deux auteurs : pourtant, de cette présence incongrue, de ce « gibier du comparatiste », il ne résulte rien tant que je n'en fais pas quelque chose, que je n'invente pas mon texte possible à partir de là. *Mais quel est ce texte possible ?* Je ne considère pas, pour ma part, qu'il consiste en une forme de fiction critique ou de critique interventionniste : pas, comme certains l'ont déjà pratiqué pour d'autres textes, par exemple « le texte que Claude Simon aurait pu écrire », ou celui que « Dostoïevski aurait pu écrire ». Non, je dirais c'est le texte que j'ai envie, humblement, d'inventer – d'écrire – tout simplement, à partir de là, mais qui devient, à partir du moment où je l'ai écrit, le véritable « fait ». Il existe un *nouveau fait*. Comment la présence des personnages des *Démons* donne un sens au voyage de Simon en URSS raconté dans ce même *Jardin des Plantes*, comment – trajet dans les deux sens — la vision que le narrateur en a au beau milieu de la plaine américaine rappelle ce moment un peu oublié des *Démons*, le voyage en Amérique de Kirillov et Chatov, et l'utopie qu'ils ont partagée. Il en va de même pour les vers de T. S. Eliot ou de l'histoire du Colonel Chabert dans le roman de Javier Marias : le fait comparatiste, même s'il part d'un élément « visible », c'est celui qu'on va créer en établissant, commentant, rêvant sur ce fameux rapport, là où auparavant il n'existait pas. Il consiste peut-être, en somme, à donner une forme à cette admiration justement, que j'évoquais plus haut, celle des auteurs entre eux, comme celle du commentateur qui vient après, et qui veut faire entendre *sa voix*. Une histoire d'admirations croisées, en somme. Je reviens ici à Schlanger : admirer rapproche, écrivait-elle, mais admirer « sépare » également et donne envie de créer :

> Admirer revient à se reconnaître une moindre existence et un statut marginal. La génération qui admire se pose comme celle qui vient après dans le temps [...]. Elle voudrait (pourtant et d'autant plus) exister aussi (Schlanger, 2008 : 92).

17 Bien sûr, Schlanger parle à ce moment du rapport entre les classiques antiques et ceux qui sont venus après eux, mais elle précise, et il me semble que cela vaut aussi pour ce qui nous intéresse :

> Je parle dans les mêmes termes (car c'est le même désir à jamais adolescent) du désir personnel, intime, du désir de la voix qui renaît perpétuellement avec la naissance même de chaque nouvelle voix [...] et du désir, tout aussi profond et tout autant renouvelé, d'une génération, d'une époque, d'une communauté, d'une nation (*Ibid*.)

18 Ce désir de « gagner le mémorable » qui est celui des écrivains, des générations et des nations, qui viennent après d'autres, peut être aussi celui qui nous pousse à créer ce fait comparatiste, ce *désir de comparer* qui part d'une commune admiration, d'un désir de la faire exister dans un texte – sans pour autant, avoir la prétention de s'égaler, plus humblement certes. Je ne sais pas si, en ce qui nous concerne, on peut encore parler de « désir adolescent », mais en tout cas, s'il est absent, il est probable que l'exercice comparatiste ne sera plus qu'une ennuyeuse collection de « faits » (au sens classique) et de dates, fondé uniquement sur le critère de « comparabilité ».

19 *Fait imaginé*. Cependant, avec les exemples que j'ai évoqués rapidement, on est toujours dans le cas d'un fait qui a aussi le sens ancien, le sens Brunel, qui est aussi constatable. Même si j'*invente* quelque chose à propos des personnages de Dostoïevski chez Claude Simon, ils sont bien « là ». On peut prendre d'autres exemples. Si dans les obscurs souvenirs d'enfance d'un obscur écrivain russe du XIX^{ème} siècle, Serge Aksakov (1846), je trouve l'image d'une « lacune », d'« une tache sombre ou un coin effacé dans [le

tableau] de [son] passé », ou encore celle du « [tableau] de [son] passé, effacé à certains endroits par le temps (Aksakov, 1957) », cela peut me rappeler furieusement la célèbre image de la « fresque » du Camposanto de Pise, de la fresque « dont de grands morceaux seraient tombés (Stendhal, 1983 : 644) » utilisée à plusieurs reprises par Stendhal dans la *Vie de Henry Brulard*. Si j'y pense, en réalité, c'est que la traductrice d'Aksakov, elle, a employé le mot « fresque » là où il y a tableau (*kartina*). Effet classique de « fait comparatiste » illusoire créé par la traduction. Mais ce n'est pas non plus à négliger, cette idée qui est donnée par la traduction. Elle suffit à commencer à imaginer ce fait (tout à fait impossible, factuellement, historiquement) … et ce texte possible : non pas, là encore, celui que Stendhal aurait pu écrire s'il avait un peu connu la littérature russe, ou que Aksakov aurait pu écrire en ayant lu Stendhal par exemple, ou en étant allé au Camposanto… mais celui que cette rencontre *fortuite* me donne envie d'imaginer. Soit que je décide qu'a existé le fameux « tiers absent », une image qui a existé chez d'autres et dont on pourrait chercher la récurrence à travers la littérature (et j'en ai trouvé d'autres exemples bien sûr), soit que je décide que l'image est d'une grande banalité, et qu'il s'agit d'un pur hasard, *dans tous les cas* j'ai besoin de stipuler un rapport — fantôme, en creux —qui me donne envie d'écrire à ce sujet et qui, à partir de là, constituera *un nouveau fait*. C'est un appel en somme à mon « imaginaire comparatiste ». Lequel peut d'ailleurs être sollicité avec d'apparentes très bonnes raisons (autre cas de figure), qui amènent à même créer un fait contre-auctorial (contre l'affirmation de l'auteur qu'il n'y a pas de fait) – comme dans le cas du Ka du roman de Pamuk, *Neige*, où j'ai envie de rêver sur cette arrivée nocturne dans un village plein de tellement de neige, malgré les démentis de l'auteur.

20 On pourra m'objecter qu'il n'y a pas de spécificité méthodologique, dans ce que je décris ici, du rapport à l'étranger ; les étudiants pourraient m'objecter qu'ils ne voient toujours pas pourquoi ils ne pourraient pas créer un nouveau fait à partir de la comparaison de Hugo et de Baudelaire. Il semble cependant que ces « faits » qu'on a envie d'inventer, il soit beaucoup plus facile d'en justifier l'existence à l'intérieur d'une même littérature (ils n'étaient pas forcément inexistants, ils étaient juste, parfois, pas connus de moi ou oubliés de tous), les tiers absents, les relais culturels, institutionnels (lectures scolaires, connaissance par ouï-dire, lecture anthologique…), sont bien plus faciles à trouver. Il faut bien reconnaître aussi qu'ils ne sont pas *toujours* différents : pour reprendre un exemple que j'évoquais plus haut, malgré l'étrangeté constitutive (et toute relative d'ailleurs) de Conrad, relever la référence au *Cœur des Ténèbres* et celle au *Voyage au bout de la nuit* dans *L'Acacia* de Claude Simon ne mobilise pas des réflexes (ni même des compétences) fondamentalement différents. Sans doute un peu davantage, si, au fond de la forêt russe, j'invente un Aksakov stendhalien ou même proustien (il y a aussi beaucoup d'arguments en ce sens, mais je vous les épargnerai).

21 *Précision pour finir*. Je pourrais donner l'impression, ici, de m'intéresser uniquement à des formes de comparaison à deux termes, cette autre vieille lune des comparatistes, les « parallèles ». Comparer, est-ce uniquement lire un texte à travers *un autre* ? Ce « désir de comparer » peut-il être suscité aussi par de vastes corpus, pour étudier la circulation d'une forme (le sonnet…), d'un genre (le roman historique…), d'une scène (la confession), d'une image (les « étoiles nouvelles » …), d'une lettre (le K), et où là encore, l'invention du « fait », ou de « faits » multiples d'ailleurs, peut se substituer à son existence ? Dans une telle étude, n'est-on pas amené, non seulement à relever des faits, mais aussi à en inventer un peu, comme lorsque Elias Canetti proposait une histoire littéraire fondée sur des « contre-influences », des « contre-exemples (Canetti,

1989 : 1295) » ? Sans même parler de corpus gigantesques à la Moretti (2000), la circulation dans la littérature mondiale semble parfois relever plutôt de l'histoire de la littérature, des formes, des idées… est-ce encore comparer ? Il me semble cependant qu'il y a toujours un moment où au milieu du réseau d'images, de citations, d'objets qu'on étudie, on est obligé de lire un *seul* texte à travers un autre et de se demander quel effet cela produit, quel texte fantôme apparaît, et d'en tirer un texte second. Ce « texte second » sera peut-être un peu différent – peut-être plus « fondé » historiquement finalement, laissant plus de place à la « comparabilité » et moins à l'« admiration », mais pour qu'il fonctionne, il faut bien qu'à un moment, à mon sens, il y ait eu place pour cette lecture de proximité.

22 *Et pourquoi ne devrions-nous pas*. Je me demandais pour commencer pourquoi nous devons comparer. Je ne sais pas si j'ai vraiment la réponse. *C'est fatiguant, mais c'est sympa.* Parce que c'est une façon, parmi d'autres, d'exprimer son admiration pour le trésor, de faire entendre sa voix. Certes, il y en a d'autres, plus directes, mais celle-ci en est une. En tout cas je ne vois pas au nom de quoi nous ne devrions pas le faire. Et si je termine sur cette note inquiète, c'est qu'au fond, comme le roman de Patrice Jean le mettait en scène de façon caricaturale, cette façon de pratiquer l'admiration peut aussi trouver ses détracteurs, différents de ceux qui formulaient, aux origines de la littérature comparée, des accusations de cosmopolitisme, inverses même : qu'est-ce donc que cette façon de s'emparer des œuvres des autres, d'*inventer* des faits et des textes possibles à leur propos ? Si j'ai envie de danser (n'étant pas ourse moi-même) avec les ours de l'Alaska, seront-ils toujours d'accord ? Ne vaudrait-il pas mieux que chacun reste *chez soi*, dans sa propre littérature, celle à propos de laquelle il est légitime de s'exprimer, celle dont on possède la langue et l'histoire ? Sans doute n'est-ce là qu'une limite extrême de la notion d'appropriation culturelle, par où celle-ci rejoint le *À quoi bon ?* par lequel je commençais. Comparer, c'est aussi s'approprier, sans toujours en avoir le « droit », et en se trompant quelquefois… mais sans prise de risque, qui aurait le désir de comparer ?

BIBLIOGRAPHIE

AKSAKOV, Serge (1957). *L'Enfance de Serge Bagrov* (Sylvie Luneau (trad.)). Paris : Gallimard. (1846)

BRUNEL, Pierre (1989). *Précis de Littérature comparée*. Paris : PUF.

CANETTI, Elias (1989). *Le Territoire de l'homme. Ecrits autobiographiques* (Armel Guerne (trad.)). Paris : Albin Michel. (1947)

ETIEMBLE, René (1973). *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris : Gallimard.

GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. Paris : Seuil.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

HADDAD, Karen (1999). « Enseignement de la littérature comparée et mariages de raison », *in* Ballestra-Puech, Sylvie et Moura, Jean-Marc (éds.). *Le Comparatisme aujourd'hui*. Lille : Presses universitaires de Lille.

LAVOCAT, Françoise (2012). « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Voix Poetica*, en ligne : https://vox-poetica.com/t/articles/lavocat2012.html

JEAN, Patrice (2021). *La Poursuite de l'Idéal*. Paris : Gallimard.

JOUVE, Vincent (éd.) (2010). *La Valeur littéraire en question*. Reims : L'Improviste.

MORETTI, Franco (2000). « Conjectures On World Literature », *New Left Review* n°1, pp. 54-68. Traduction française : Moretti, Franco (2001). « Hypothèses sur la littérature mondiale (R. Micheli (trad.), J. David (éd.) », *Études de lettres,* n°2, pp. 9-24.

SCHLANGER, Judith (2008). *La Mémoire des Œuvres*. Lagrasse : Verdier.

STENDHAL (1983). *Vie de Henry Brulard*, chapitre IX, *Œuvres intimes*, tome II, (Victor del Litto (éd.). Paris : Gallimard.

NOTES

1. « Cette action en retour autorise et justifie tous les 'anachronismes' chers à Borges, car si la rencontre, disons de Browning et de Kierkegaard, n'existe qu'en fonction de cette résultante ultérieure qui est l'œuvre de Kafka, il faut parcourir à l'envers le temps des historiens et l'espace des géographes : la cause est postérieure à l'effet, la 'source' est en aval, puisque la source, ici, est une confluence. Dans le temps réversible de la lecture, Cervantes et Kafka nous sont tous deux contemporains, et l'influence de Kafka sur Cervantes n'est pas moindre que l'influence de Cervantes sur Kafka. » (Genette, 1966 : 131.)

RÉSUMÉS

La littérature comparée, comme discipline institutionnelle, se définit par la nécessité de travailler sur des œuvres étrangères. C'est cette nécessité qui est interrogée ici. Créer et commenter un rapport entre des textes, même quand il n'y en a pas, c'est une façon de créer un « texte possible », ce qui est une nouvelle définition de la notion traditionnelle de « fait comparatiste ».

comparative literature, as an institutional discipline, is defined by the need to work on foreign works. This very necessity is questioned here. Creating and commenting on a relationship between texts, even when there is none, is a way of creating a "possible text", which is a new definition of the traditional French notion of "comparative fact".

INDEX

Mots-clés : littérature comparée, textes possibles, littérature étrangère, commentaire
Keywords : comparative literature, possible texts, foreign Literature, commentary

AUTEUR

KAREN HADDAD

Université de Paris-Nanterre
karen.haddad[at]sfr.fr