

RECHERCHE LITTÉRAIRE
LITERARY RESEARCH



Winter 2006 Volume 23 Number 45-46

The collection of material for and preliminary editing of contributions to this issue
of

Recherche Littéraire / Literary Research

were done by

Philippe Daros

Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)

Lúcia Sá Rebello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brazil

Appreciation is expressed to those host institutions for initial support.

The final editing and preparation for electronic publication were done by

Steven P. Sondrup

Brigham Young University

Jenny Webb

Brigham Young University

Erik Larsen

Brigham Young University

Stephen Francis

Brigham Young University

Lisa Van Zwoil

University of Georgia

Appreciation is expressed to the College of Humanities of Brigham Young University
John Rosenberg (Dean) and Joseph Parry (Associate Dean for Research)
and the College of Arts and Sciences at the University of Georgia
Garnett S. Stokes (Dean) for emergency funding that made this electronic edition of
Recherche littéraire/Literary Research
possible.

RECHERCHE LITTÉRAIRE LITERARY RESEARCH

Winter 2006 Volume 23 Number 45-46

Pour accéder à un article que vous voulez lire, cliquez, s'il vous plaît,
sur le titre de ce dernier dans la table des matières.

To access an article you wish to read, please click on the title in the table of contents.

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

Forum

La métamorphose métamorphosée: Mythe, mémoire, intertexte
Manfred Schmeling, *Universität des Saarlandes, Saarbrücken*

Comptes rendus d'ouvrages / Books Reviews

Charles W. Scheel. *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques.* Préface de D.H. Pageaux. Paris: L'Harmattan, 2005. 256 pp. (Gerald Gillespie, *Stanford University*)

Albert Lichten. *Le signe et le tableau: Peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture.* Paris: Honoré Champion, 2004. (Bénédicte Letellier, *Paris III*)

Lisa Block de Behar. *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement.* Trans. Albert Bensoussan. Paris: L'Harmattan, 2004. (K. Alfons Knauth, *Bochum Universität*)

Arturo Casas. *Bibliografía sistemática de teoría literaria.* Boletín Galego de Literatura 26. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001. (Jüri Talvet, *University of Tartu*)

Sophia A. McClennen. *The Dialectics of Exile, Nation, Time, Language and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette: Purdue UP, 2004. (Jesús Hidalgo y Campos, *Pontificia Univesidad Católica del Peru*)

Gerald Gillespie. *By Way of Comparison, Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 45. Paris: Honoré Champion, 2004. (Christopher Bains, *Paris III*)

Maria Teresa Maiorana. *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Prologo y cuidado de Martha Vanbiesen de Burbridge. Buenos Aires: Biblos, 2005. (Julissa Cruz, *Universidad Católica Sedes Sapientiae*)

Paola Mildonian. *Alterego: Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001. (Biagio d'Angelo, *Universidad Católica Sedes Sapientiae*)

Danielle Perrot-Corpet. *Écrire devant l'absolu: Georges Bernanos et Miguel de Unamuno*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 53. Paris: Honoré Champion, 2005. (Christophe Annoussamy)

José Montero Reguera. *El Quijote durante cuatro siglos: Lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. (Fernando Rodríguez Mansilla, *Universidad de Navarra, Pamplona*)

Gustav Siebenmann. *Suchbild Lateinamerika: Essays über interkulturelle Wahrnehmung. Zu seinem 80. Geburtstag*. Ed. Michael Roessner. Tübingen: Niemeyer, 2003. (Lila Bujaldón de Esteves, *Universidad de Cuyo, Mendoza*)

Monica Savoca. *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*. Firenze: Olschki, 2004. (Matteo Lefèvre, *Università di Roma "La Sapienza"*)

Paola Sica. *Modernist Forms of Rejuvenation: Eugenio Montale and T.S. Eliot*. Olschki, 2003. (Paolo Prezzavento)

José Jiménez Borja. *José Jiménez Borja: Critico y maestro de la lengua*. Ed. Carlo Eduardo Zavaleta. Lima: Fondo UNMSM-UCSS, 2005. (Sandra Pinosco Espinoza, *Universidad de Lima*)

Ouvrages collectifs / Compilations

Biagio d'Angelo, ed. *Confluencias e intercambios: La literatura comparada y el Perú hoy*. Lima: Editorila Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005. (Rauf Neme, *Universidad Católica Sedes Sapientiae*)

Sophia McClennen and Earl E. Fitz, eds. *Comparative Cultural Studies and Latin America*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2004. (Alexandra Hibbeth, *Pontificia Universidad del Perú*)

Daphne Patai and Will H. Corral, eds. *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia UP, 2005. (Dolores Romero López)

Assumpta Camps, ed. *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2004. (Lila Bujaldón de Esteves, *Universidad de Cuyo, Mendoza*)

Alain Montandon, ed. *Les baisers des Lumières*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. (Henri Garric, *E.N.S. Lyon*)

Actualité des recherches comparatistes / Current Comparative Research

CANADA

Comparative Literature's Cultural Turn: A Review of New Interdisciplinary Journals in Canada (James Cisneros, *Université de Montréal*)

INDE

Actualité Comparatiste Commentée Depuis la France

Pramila Batra. *Charles Dickens and Premchand: Novelists with a Social Purpose*. New Delhi: Prestige, 2001.

Sisir Kumar Das. *Indian Ode to the West Wind: Studies in Literary Encounters*. New Delhi: Pencraft International, 2001.

C.R. Visweswara Rao and R.K. Dhawan, eds. *Comparative Indian Literature: Essays in Honour of Prof. A.V. Krishna Rao*. New Delhi: Prestige, 2001.

Mohit K. Ray, ed. *Studies in Comparative Literature*. New Delhi: Atlantic, 2002.

(Didier Coste, *Université de Bordeaux*)

MAROC

Synthèse du Colloque: « Traduction et Littératures comparées », organisé par la CCLMC, Maroc, 4–7 Juillet 2005. (Abdelmajid Mekayssi, *Faculté des Lettres, Rabat*)

MACÉDOINE

Actualité des études et recherches comparatistes en Macédoine (Vladimir Martinovski, *Université de Skopje*)

La métamorphose métamorphosée

Mythe, mémoire, intertexte

Manfred Schmeling
Universität des Saarlandes, Saarbrücken

*La Chenille
Le travail mène à la richesse
Pauvres poètes, travaillons !
La chenille en peinant sans cesse
Devient le riche papillon.
—Guillaume Apollinaire*

MOTIF LITTÉRAIRE marqué par la mythologie, la métamorphose décrit les transformations de la vie et de la matière, du temps et de l'espace—sans se soucier de savoir si ce processus est réel ou plutôt rationnellement possible ou impossible. Ovide se trouve là à l'origine d'une évolution littéraire qui s'empare explicitement du thème dans le cadre d'une conception globale du monde. Au XIX^e siècle surtout, mais aussi déjà dans les premières ébauches du *Faust* se fondent des aspects de l'alchimie (ou de la magie), de la science et de la métamorphose dans la question plus générale de l'évolution biologique et intellectuelle de la vie. Question à laquelle se rattachent les problèmes philosophiques et scientifiques de chaque époque (par exemple la théorie de l'évolution des espèces de Darwin). Cette tradition du questionnement scientifique ou pseudo-scientifique se poursuit jusqu'à la postmodernité, mais au XX^e siècle, elle est souvent insérée dans le problème plus général de l'aliénation de l'homme d'aujourd'hui.

De telles métamorphoses de la métamorphose sont loin de s'accomplir seulement au niveau thématique. D'Ovide à Ransmayr et à Rushdie, nous réalisons quelle ampleur prend l'intérêt pour la métamorphose poétique : pour les nouvelles expérimentations littéraires, pour les entrelacs intertextuels ou pour les explorations

narratologiques. C'est cette dimension poétologique de la métamorphose qui devra être particulièrement prise en compte dans les réflexions qui vont suivre.

Dire que le thème de la métamorphose engage notre mémoire culturelle peut sembler comme une vérité de Lapalisse. Mais vu sa complexité herméneutique et structurelle qui touche également la méthodologie comparatiste, cette affinité vaut la peine d'être problématisée.

Les discussions sur la mémoire culturelle se sont développées aujourd'hui, en particulier dans une perspective théorique, au point de devenir un domaine important de la recherche humaniste. Cependant, dans la théorie comparatiste, elles jouent tout au plus un rôle implicite, bien que la comparaison en tant que processus se réfère toujours à la dialectique du souvenir et de l'oubli. C'est ainsi que les formes de la réception productive, par exemple l'adaptation cinématographique d'un roman, renvoient toujours à un travail de la mémoire. De même la sélection ou le refus de biens culturels sont associés à la mémoire et à l'oubli. Cette dialectique comporte forcément une dimension temporelle, car c'est dans le processus de la transmission littéraire que se matérialise la relation entre le passé et le présent. A cette dernière sont liées certaines représentations du changement, de la nouveauté, de la transformation—même si des notions comme le « canon », l'« imitation » ou la « reproduction » suggèrent d'abord autre chose, quelque chose de fixe.

Ce travail de la mémoire est donc d'abord l'occasion de poser des questions de méthode. Il n'est pas nécessaire de souligner à quel point la littérature, et dans ce cas la littérature comparée, vit de la mémoire culturelle des auteurs et de leurs textes. Elle se réfère volontiers, de façon manifeste ou invisible, aux relations génétiques entre les différentes productions littéraires, entre les différents arts. Les théories modernes de l'intertextualité recherchent toujours davantage le dialogue avec les théories de la mémoire, et inversement. Ainsi on pourrait situer dans cette relation un livre influencé par la lecture de Freud comme *The Anxiety of Influence* d'Harold Bloom (Bloom, 1973) qui découle plus de stratégies défensives que d'une réception productive et qui analyse les rapports entre un père poète et plein de force et son fils d'un tempérament plus débile. La comparaison qui reconstruit une génétique repose sur la théorie évolutionniste que chaque texte est à la fois sujet et objet d'une métamorphose aussi bien intellectuelle que

matérielle. Pour reprendre une phrase d'Ulrich Plenzdorf dans *Les Nouvelles Souffrances du jeune W.* (Paris, 1975) : Qui a lu *Robinson Crusoe* a lu *toutes* les œuvres. C'est là aussi l'aspect mystique du processus de la métamorphose intertextuelle. Mais il est tout aussi clair que nous partons ici de l'idée purement théorique d'un réseau « infini » dont nous ne pouvons pas en pratique prouver l'existence. Un titre comme celui de Kafka, *La Métamorphose*, qui rappelle naturellement les *Métamorphoses* d'Ovide peut être lu certes, dans le contexte global d'une « transformation du motif », comme une métamorphose de l'œuvre d'Ovide, mais c'est absolument impossible à prouver. Peut-être faudrait-il tout simplement ne pas essayer, mais au contraire partir d'un état des lieux attestant d'une complexité de significations enrichie par l'abondante préhistoire de la métamorphose ainsi que de la dispersion du sens que cette complexité peut provoquer. Et c'est justement cette absence d'identité textuelle qui serait le destin de la littérature, dit Renate Lachmann dans son livre *Gedächtnis und Literatur* (Lachmann, 1990 : 7), une littérature qui jusqu'à l'époque moderne devient plus que jamais une sorte de réservoir mnémonique : « La mémoire du texte est son intertextualité » (Lachmann, 1990 : 5, traduction par moi-même).

Cette formule est valable tant qu'on réduit le travail mnémonique au procès de la production. Il est clair que—et les discussions sur l'intertextualité vont dans tous les sens—que la mémoire du lecteur est forcément impliquée dans l'acte de la reconstruction ou de l'association d'autres textes : c'est mon savoir culturel qui filtre ma lecture. Dans la perspective poststructuraliste, déjà chez Kristeva, tout texte est, par définition, intertextuel, dépendant d'autres textes—que ces traces soient visibles ou non. Ces notions de l'intertextualité « large » vont à l'encontre de la conception positiviste et évolutionniste de la littérature : un des théoriciens de la littérature comparée, le Slovaque Dionýz Ďurišin, avait dans les années soixante, plaidé pour une conception plutôt restreinte de notre discipline qui est principalement basée sur le « contact » entre les cultures (Ďurišin, 1976). Ce contact peut se réaliser d'une façon plus ou moins directe. Une traduction, une citation, une parodie etc. sont l'expression d'un contact direct au niveau du texte (« contact interne »). Mais ces formes intertextuelles n'existeraient pas sans contexte social, spirituel, culturel, esthétique etc. préalable, c'est-à-dire sans que des conditions extérieures soient favorables à ce processus. Aujourd'hui on parle beaucoup, surtout

dans les recherches interculturelles, des « médiateurs de la culture », parce qu'on s'est rendu compte de l'importance que prennent les institutions, les maisons d'édition, des médias en général, mais aussi les personnalités intellectuelles qui soutiennent ou pratiquent ce transfert interculturel.

Đurišin avait, en reliant le génétique au contexte esthétique, social, psychologique etc., indirectement anticipé sur la théorie de l'intertextualité dans la mesure où celle-ci établit une différence de principe entre une intertextualité basée sur une référence concrète à un texte individuel et une intertextualité qui fait appel au *système* de la littérature : chaque texte est le reflet d'un genre ; chaque texte évoquant un motif concret rappelle toute une tradition du même motif ; chaque texte jouant sur les relations avec la peinture se situe par rapport au concept « *ut pictura poesis* », etc.

Ce qu'il faut retenir pour notre sujet, c'est que ces théories travaillent avec des notions structurelles, qui font apparaître le texte comme un processus, qui soulignent sa dynamique interne et externe. Dans cette perspective l'intertextualité est présentée comme un « déplacement », comme une « transformation », un « glissement », une « dissimulation » ou une « conservation » du sens. Nous pourrions observer plus tard que les conceptions de la métamorphose reposent sur la même relation paradoxale de la transformation et de la conservation. Ainsi la transformation devient finalement (déjà chez Ovide) un phénomène sans fin. La différence entre trois modes de connexion intertextuelle (participation, résistance et transformation) s'avère au contraire moins évidente dans la pratique parce que le texte concret offre très rarement cette différenciation (Lachmann, 1990 : 39).

Depuis la réflexion révolutionnaire de Michail Bakhtine sur le dialogue et la dialogicité, la recherche sur l'intertextualité fait de plus en plus de place à la notion de « texte étranger ». Mais la catégorie de l'altérité est rattachée presque exclusivement à un « autre » abstrait caractérisé par un langage, un style ou une poétique, éventuellement par une entité sociale différente et non à des phénomènes transculturels. Cependant à un point de vue comparatiste, la mémoire culturelle y gagne en complexité croissante en intégrant souvent le texte dans des processus interculturels, c'est-à-dire en combinant l'altérité et ce qui appartient à la culture d'origine. Les perspectives herméneutiques (celles d'un écrivain, d'un protagoniste, mais aussi celles d'un critique) qui vont au-delà des frontières culturelles impliquent toujours un

travail de « traduction » du souvenir, « traduction » aussi dans un sens métaphorique. Aujourd'hui ce travail occupe une place nouvelle. C'est tout simplement un fait historique que les textes, étant donné l'accroissement de la masse de l'information dû à la mondialisation, sont devenus non seulement « plus intertextuels », mais aussi « plus interculturels ». Les formes de la rencontre culturelle, de la circulation culturelle, de l'inclusion et de l'exclusion culturelles comme Jan Assmann les décrit (Assmann, 1997 : 130 ff.) sont discutées, surtout dans la critique postcoloniale, à un niveau théorique, mais la littérature, elle aussi, thématise ces relations.

Dans presque tous les romans postcoloniaux, les romans de Salman Rushdie, de Mario Vargas Llosa, d'Assia Djebar et de bien d'autres qui traitent des relations politiques et/ou intellectuelles entre les cultures, qui sont eux-mêmes l'expression esthétique d'une telle relation, on constate un nouveau degré de conscience, de réflexivité en ce qui concerne la mémoire culturelle. Voici ce qu'on pourrait dire : le franchissement des frontières culturelles ainsi que les formes d'hybridisation culturelle imposent à la métamorphose de nouvelles stratégies et une complexité visiblement toujours plus grande du réseau de significations. Ce n'est pas un hasard si des écrivains modernes comme Salman Rushdie imbriquent les mythes de la métamorphose dans des processus interculturels. Car l'existence personnelle entre les cultures détermine un mode d'écriture qui se nourrit du souvenir.

Je me permets de résumer les réflexions méthodiques en quelques points :

1.) La transformation se présente comme un phénomène auquel la dialectique de la mémoire et de l'oubli est la première, d'une certaine façon, à insuffler de la vie. Je m'interroge donc sur l'évolution de la culture et de la littérature assurée par la mémoire et sur ses matérialisations, par exemple sous la forme de l'intertextualité. Je considère le transfert du savoir et de l'art au-delà des limites d'une culture individuelle comme une prestation particulière de cette mémoire. Ce n'est que sur la base d'une mémoire *transculturelle* que s'ouvrent des perspectives comparatistes.

2.) Si la « transformation » nous intéresse ici en tant que problème théorique, comme une sorte de lien entre le souvenir et l'oubli, elle apparaît aussi elle-même, avec une régularité historique, en tant que thème de la littérature. Dans ce cas, le terme de « métamorphose »

qui évoque le caractère substantialiste d'un « motif » peut sembler plus adéquat.

Je désire parler de textes qui, dans la mesure où ils racontent des métamorphoses, témoignent aussi en même temps de la capacité de transformation des thèmes et des formes littéraires au cours de l'évolution historique. Je souhaite donc essayer de transférer le *concept* de la transformation au niveau des médias et de l'associer à la mémoire littéraire. Les histoires de métamorphoses sont en même temps les *allégories* de leur propre processus de création. Cette relation à la création littéraire se trouve déjà chez Ovide, mais chez les modernes elle prend de plus en plus la forme de techniques et de raffinements intertextuels. La tendance moderne et postmoderne à la réflexivité (par exemple dans *Le Dernier des mondes* de Ransmayr) octroie à la mémoire culturelle un profil bien particulier en tant que *jeu* avec la tradition des métamorphoses.

Généralement les exploitations du thème reposent sur un élargissement allégorique et ainsi sur une polyfonctionnalité du concept de métamorphose. La métamorphose d'un homme en âne ou en insecte ou en voiture, constitue certes des modèles concrets de métamorphose dans le cadre de la réalité représentée, qui peuvent être lus pour eux-mêmes (particulièrement lorsqu'ils présentent des traits fantastiques), mais en même temps ils renvoient à l'image d'un autre, de quelque chose de général, d'abstrait, à une idée. A cause de la structure caractéristique de la métamorphose, aucun domaine n'est épargné, qu'il s'agisse de la politique, de l'idée de l'aliénation ou de l'hybridisation culturelle. Y a-t-il quelque chose qui ne se transforme pas ? Nous trouvons souvent dans le même texte aussi bien les métamorphoses concrètes que la réflexion sur le concept de métamorphose lui-même. C'est pourquoi il s'agit de bien distinguer les différents stades de la réception historique qui nous permettront de parler de la métamorphose de la métamorphose.

II

Le texte qui me servira de point de départ est celui des *Métamorphoses* (*Metamorphoseon libri*), œuvre écrite entre 1 av. J.-C. et 10 après par le poète latin Publius Ovidius Naso né en 43 av. J.-C. Le texte ne raconte pas une histoire bien composée dans le sens aristotélicien, il

se passe de héros central et même d'une intrigue qui se développerait dans la continuité. Toutefois, grâce au thème de la métamorphose, qui ne concerne pas exclusivement les métamorphoses mythiques de figures divines ou héroïques mais fait de la métamorphose un événement universel, l'ensemble se présente en une sorte de chronologie : de l'origine du Cosmos jusqu'au siècle d'Auguste. C'est ainsi que la transformation s'accomplit d'abord au niveau des phénomènes naturels (avec des observations quasi scientifiques, par exemple sur le changement des saisons ou la métamorphose de la chenille en papillon) ; elle constitue en second lieu un instrument de l'arbitraire mythique—ou bien une action punitive (des structures anthropomorphes donnent naissance à des animaux, des plantes, des pierres etc. ou vice-versa) ; en troisième lieu, la transformation s'accomplit dans une perspective historique avec pour arrière-plan l'époque augustéenne, couronnement de l'évolution. Et, quatrième, la transformation, en tant que concept universel, englobe aussi l'univers de la narration car Ovide, au moins thématiquement, n'invente rien de nouveau : il fait des variations, ludiques, sur des éléments transmis par la tradition, existants. Si « la variabilité et la permanence [...] sont les principes paradoxaux de l'univers des *Métamorphoses* » (Kern, 2005 : 56, traduction par moi-même), alors rien n'empêche d'appliquer ce paradoxe—je préférerais parler de dialectique—aux processus littéraires de la métamorphose.

La transformation ne se concrétise pas seulement dans d'innombrables histoires, elle porte aussi beaucoup de noms. Le terme de métamorphose (*metamorphosis*), bien qu'utilisé dans le contexte mythologique des légendes sur la vie des dieux, connaît aussi chez Ovide de nombreuses variantes. Dans la mesure où j'ai lu avec attention : dans le texte latin original lui-même, ce terme est introuvable. Dès le début des *Métamorphoses*, dans le prooemium, on trouve des formes de « mutare » : « mutatas », « mutastis ». On pourrait avoir l'impression que ce terme se soumet lui-même à la transformation dont il parle (Nicklas, 2002 : 13). D'autres variantes : « transformare » (Ovide, 1961 : 93 [XIV, 74]), « homines imitatur » (Ovide, 1961 : 24 [XI, 638]), « corpora vertuntur » (Ovide, 1961 : 128 [XV, 215]), « vertitur in lapides » (Ovide, 1961 : [XV, 134]), « fluere » (« Cuncta fluunt omnisque vagans formator imago ») (Ovide, 1961 : 126 [XV, 178]).

Il est question plusieurs fois de l'art de la métamorphose : « Excitat artificem simulatoremque figurae Morphea » (Ovide, 1961 : 24 [XI,

635]). Les traductions et les adaptations dans les langues européennes offrent des variations tout aussi nombreuses. Dans la traduction française de l'édition de 1961 (Ovide, 1961), « mutatas » est traduit par « métamorphoses » (« Je me propose de dire les métamorphoses » (Ovide, 1961 : 7 [I, 1])), le motif central du poème, par contre, « Omnia mutantur, nihil interit » (Ovide, 1961 : 126 [XV, 165]) par « Tout change, rien ne périt ». Le traducteur de mon édition française d'Ovide use généreusement du terme de « métamorphose » dans le texte lui-même alors que « metamorphosis », chez Ovide, n'apparaît que dans le titre. L'expression poétique « fluunt » (voir plus haut) est rendue par « tout passe ». Dans la littérature allemande, il existe une certaine prédilection pour le mot « *Verwandlung* » (« métamorphose ») quand il s'agit des relations thématiques ou mythologiques (cf. Kafka). Des termes comme « Wandel », « Umwandlung », « Gestaltwandel », « Umgestaltung », etc., qui présentent clairement des connotations technologiques, sont attestés tout aussi souvent alors que « Wandel » (en français : « transformation ») semble remplir une fonction sémantique plus générale. Les variantes dans le champ sémantique de transformation—comprimées dans le chapitre des *Métamorphoses* intitulé « Pythagoras » (Pythagore)—doivent être lues attentivement et traduites avec soin car elles sont significatives dans leur conception en tant qu'expression d'une conception du monde. Lorsque « fluere » est traduit en français par « passer » et en allemand par « alles fließt » (Ovide, 1961 : 126 [XV, 178]), non seulement cela sonne mieux en allemand, de façon plus poétique, mais encore la métaphorisation suggère en même temps la structure infinie et dynamique de la transformation, un aspect qui, dans la traduction française ne s'exprime que partiellement.

Dans le *Robert* nous trouvons pour le terme « métamorphose » la définition suivante : « Changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable » (*Le Grand Robert*, 2001 : 1407).

Dans ce cadre de l'histoire des mots, il est intéressant de se demander quelle est la relation entre l'état d'origine et la métamorphose : s'agit-il d'un processus fermé, est-ce que l'état originel transparaît encore, est-ce qu'il a des répercussions, laisse des traces ... ? C'est d'abord un problème de la transposition poétique du thème et des structures qui en découlent et on ne peut pas donner de réponse de principe à ces questions. Ovide évoque la relation entre l'âme et la métamorphose,

l'un des deux pôles, l'âme, restant toujours le même (Ovide, 1961 : 126 [XV, 158 et sq.]). Cette distinction, qu'on trouve dans le discours de Pythagore, entre le corps et l'âme (« métempsychose »), selon Schmitz-Emans, ferait concurrence au modèle de la 'métamorphose' réalisé dans les récits des livres I-XIV :

Il y a avant tout une raison de ne pas pouvoir lire l'enseignement du Samier comme une clé philosophique de grand complexe des *Métamorphoses*. Dans les légendes ou Ovide nous raconte des métamorphoses, il s'agit sans exception de transformations physiques—qui ont le plus souvent pour effet que le sujet de la métamorphose s'exprime fortement sous une nouvelle apparence extérieure. Il n'existe pas de migration des âmes au cours de laquelle on abandonnerait un corps, vieille guenille vide, pour en chercher un nouveau. (Schmitz-Emans, 2005 : cf. 392, traduction par moi-même)

Néanmoins, les mythes de la métamorphose qui font trembler l'observateur devant la radicalité de l'« autre », du « nouveau » dans l'apparence physique, laissent dans ce domaine des questions ouvertes. Jupiter transformé en homme, en taureau ou en cygne, n'est-t-il pas toujours un dieu ? Et n'est-ce pas justement cette métamorphose permanente qui est le signe de sa divinité ? Ou bien, qu'advient-il d'Arachné ? Araignée, ne continue-t-elle pas de tisser ? Ou bien, pourquoi Apollon est-t-il amoureux du laurier ? Seulement, bien sûr, parce qu'il sait que Daphné métamorphosée continue d'être elle-même sous sa forme d'arbre. Les formes métamorphosées incarnent toujours aussi le souvenir de ce qu'elles étaient avant.

On peut poursuivre cette discussion à un autre niveau : Si l'on considère les aspects poétologiques de la métamorphose, auxquels ont réfléchi la plupart des auteurs, la définition du Robert— « l'objet [tel qu'il était avant la métamorphose] n'est plus reconnaissable » —s'avère problématique. Si la transformation de la forme prend la valeur d'un principe de vie, alors cela concerne l'art tout autant. Comment se présenter la relation entre l'hypertexte et ses hypotextes ? La transformation, dans ce cas, ne laisse-t-elle pas de trace de l'état antérieur de l'objet transformé ? Nous allons voir que les *Métamorphoses* d'Ovide reposent sur les modèles fournis par des prédécesseurs, modèles qui, une fois transformés, font apparaître l'œuvre, au moins partiellement, comme une imitatio.

Il serait certes excessif de vouloir prêter à un Ovide ou à un Kafka dans leurs *Métamorphoses* des intentions de théorie littéraire ; cepen-

dant on peut soutenir l'idée que les écrivains comprennent aussi leur mise en forme individuelle du thème de la métamorphose comme une métamorphose littéraire de textes mémorisés, comme la modification des structures littéraires en général, comme une métamorphose de la métamorphose. On peut attester ce double processus dans les *Métamorphoses* d'Ovide. La recherche a clairement documenté le lien du texte avec ceux de ses prédécesseurs. C'est ainsi que l'œuvre d'Ovide passe non pas pour une imitation abrégée de l'*Enéide*, mais pour une sorte de « déconstruction » de l'œuvre de Virgile. L'élan critique résulte du détournement de sens de la pensée virgilienne qui imagine une préfiguration mythique de la période augustéenne. Tandis que Virgile voit se réaliser le renouvellement de la *Respublica* grâce aux vertus romaines, les *Métamorphoses* sont dominées par le vice et la passion : l'« âge d'or » que Virgile voit revenir avec le gouvernement d'Auguste ne revient pas chez Ovide. « A sa place, les histoires des dieux nous parlent d'amour et de crimes » (Holzberg, 1988 : 15, traduction par moi-même).

Mais la confrontation avec Virgile passe aussi par l'instrument que constituent les « variations ludiques de l'épopée ». Ovide braconne tout autant dans les genres les plus divers pour les assimiler à sa stratégie transformatrice (Holzberg, 1988 : 12). L'intertextualité mène à la réflexivité, à une prise de conscience esthétique. De tels éléments réflexifs trouvent leur expression ponctuelle dans le topos du chanteur ambulant. Le travail du chanteur et des Muses est inclus à l'intérieur de la fiction dans des considérations structurelles ou poétologiques. L'idéologème central de la cosmogonie ovidienne (« Tout passe ... » ; en latin : « cuncta fluunt ... » (Ovide, 1961 : 125 [XV, 178]) se reflète dans la fonction du chanteur en tant qu'intercesseur dont le *carmen perpetuum* tout à la fois conserve et métamorphose. Je fais exprès d'emprunter ma citation à l'édition allemande qui anticipe dès le *prooemium* l'image de l'eau courante qui apparaît plus tard souvent dans le texte d'Ovide : « mein stetig fließendes Lied » (Ovid, 2004 : 27 [I, 3] (« mon chant qui coule sans arrêt »). Ici, le modèle dynamique de la métamorphose se présente effectivement lui-même comme le « principe poétique » (Nicklas, 2002 : 66) qui maintient la poésie « à flot » entre la permanence et la transformation. Le « *flot* », dans le livre de Pythagore (Livre XV des *Metamorphoses*), constitue une métaphore de la transformation au cours du temps (« Le temps lui-même s'écoule d'un mouvement continu, ni plus ni moins qu'un

fleuve » (Ovide, 1961 : 127 [XV, 180])). D'autres passages reflètent le côté incommensurable des mythes et rappellent l'antique formule : Tous les poètes mentent. Les événements mythiques, dans le mouvement auto-critique du texte d'Ovide, s'avèrent un sujet pour le poète, c'est-à-dire un univers du mensonge : « noms sans réalité, matière à poésie, périls d'un monde imaginaire » (Ovide, 1961 : 126 [XV, 154]).

Dans *La République* de Platon, le problème de l'imagination poétique (« des contes mensongers ») est mis également en corrélation directe avec l'idée de la transformation. Mais ce qui chez Ovide se lit plutôt comme une contradiction interne, car son œuvre vit justement de la magie de la métamorphose, c'est-à-dire du « mensonge » poétique, gagne en systématique dans les questions de Socrate. Le fait que dans les poèmes (Homère, Hésiode) les dieux modifient leur forme irait à l'encontre de l'exigence de vérité qui caractérise la poésie :

Crois-tu que Dieu soit un magicien capable d'apparaître insidieusement sous des formes diverses, tantôt réellement présent et changeant son image en une foule de figures différentes, tantôt nous trompant et ne montrant de lui-même des fantômes sans réalité ? (Platon, 1958 : 72)

Lorsque Platon évoque ici la transformation de l'apparence extérieure, c'est donc toujours dans une intention critique. Ce qui est « bon » (comme le divin) n'a aucunement besoin de métamorphose (Platon, 1958 : 78).

Vis-à-vis de la position de Platon, plutôt statique—Platon intègre l'art dans son idéal de permanence—celle d'Ovide apparaît au moins plus ouverte. La constance et la transformation sont indissolublement liées l'une à l'autre. La poésie est le lieu privilégié du rappel à la vie de vieilles histoires, le lieu de la mémoire culturelle : pour les Muses, « les divinités tutélaires des poètes [...], le passé lointain n'a pas [...] de secrets » (Ovide, 1961 : 141 [XV, 622]), peut-on lire dans les *Métamorphoses*. Cette pensée est reflétée, au niveau de la transmission du récit, par l'existence d'un fort réseau intertextuel (Homère, Virgile) qui, ainsi que nous l'avons suggéré, insère la totalité du texte dans la dialectique du canon et de la transformation formelle. L'association du travail de la mémoire et de la thématique de la métamorphose débouche finalement sur la métaphore de la « cire malléable » :

La cire malléable, qui reçoit du sculpteur de nouvelles empreintes, qui ne reste point telle qu'elle était et change sans cesse de forme, est

toujours bien la même cire ; ainsi l'âme, je vous le dis, est toujours elle-même, quoiqu'elle émigre dans des figures diverses. (Ovide, 1961 : 126 [XV, 169-72])

Ce n'est pas seulement chez Ovide que le souvenir et la métamorphose appartiennent à un même type de pensée. L'image de la cire qui se transforme vient du réservoir traditionnel de la métaphore de la mémoire. Nous en prenons conscience, certes grâce à d'autres indices herméneutiques, chez Platon comme chez Freud. Dans le *Théétète* de Platon, la métaphore de la cire apparaît dans le cadre d'un dialogue entre Théétète et Socrate sur la relation entre l'âme, d'un côté et, d'un autre côté, le savoir, la conscience et la connaissance. Socrate compare l'âme à « une coulée de cire à laquelle on peut imposer une empreinte ». Ce n'est pas par hasard qu'il nomme cette construction « un cadeau de la mère des Muses, Mnémosine ».

Et ce dont nous voulons nous souvenir parmi ce que nous avons vu ou entendu ou nous-même pensé, nous l'imprimons dans ce moule [...]. Ce qui reste imprimé, nous nous en souvenons et nous le connaissons aussi longtemps que son image est présente. Mais si celle-ci s'est effacée ou n'a pas pu être imprimée, alors nous oublions la chose et ne la connaissons plus. (Platon, 2004 : 191C-192A, traduction de l'allemand par moi-même)

La recherche moderne sur la mémoire en la personne d'Aleida Assmann a examiné avec soin la valeur des descriptions métaphoriques du travail de la mémoire (Assmann, 1999 : 149 sq.). Il en résulte dans ce cas que le développement, la transformation au cours de l'évolution historique des médias réels de la mémoire constituent l'origine concrète de l'invention de la métaphore : « Il existe des interrelations entre les médias et les métaphores de la mémoire. Car les images qui ont été trouvées par les philosophes, les savants et les artistes pour désigner les processus de la mémoire suivent à chaque époque les systèmes matériels de l'écriture et les techniques de conservation des textes » (Assmann, 1999 : 149, traduction par moi-même).

Il se peut qu'Assmann aille chercher un peu loin les raisons de cette imbrication chronologique des médias et de la métaphore, toutefois sa systématique est, de par son principe, très utile. Effectivement la métaphore de la cire n'est que l'une des nombreuses métaphores de la mémoire. Les métaphores de l'écriture, de l'espace et du temps évoquent sous des formes différentes l'enregistrement du savoir ainsi que la dialectique de l'oubli et du souvenir. Comme elle peut garder

des empreintes, la tablette de cire fait d'abord partie de la métaphorique de l'écriture. Elle a en même temps une dimension dans le temps, en particulier lorsque l'on considère l'utilisation ovidienne de la métaphore dans le contexte de sa conception universaliste de la transformation qui inclut une dimension temporelle. L'idée fondamentale de la métamorphose repose chez Ovide, plus exactement : dans le discours de Pythagore, sur la théorie selon laquelle rien ne disparaît véritablement, mais tout se transforme toujours de nouveau. La métaphore de la cire exprime ce paradoxe. Le « Wunderblock » (le bloc magique) de Freud sur lequel on peut toujours écrire de nouveau, mais qui laisse des traces durables dans ses invisibles couches de cire—de décrire les processus inconscients dans l'espace de la mémoire—symbolise de manière comparable cette simultanéité de l'effacement et de l'enregistrement, une sorte d'« Aufhebung »—la « conservation du dépassé »—dans le sens hégélien. Le *palimpseste* lui aussi est devenu une métaphore de la mémoire très appréciée. Encore une fois expression du paradoxe, il s'agit là de la métamorphose qui « abolit » pour passer d'une écriture ancienne à une nouvelle car, dans ce cas aussi, le processus de transformation se concrétise sous forme de « traces ». La conception selon laquelle un texte porte les traces de textes plus anciens qui peuvent être reconstruits, au moins partiellement grâce à des efforts scientifiques (herméneutiques) a mené par exemple Genette à désigner métaphoriquement l'hypertextualité par le terme de palimpseste.

Avant de suivre la métamorphose intertextuelle du thème de la métamorphose à l'époque moderne, je voudrais encore une fois revenir à la relation entre « médias » et métamorphose chez Ovide. On peut considérer aussi qu'il s'agit de rapports autoréflexifs, d'une confrontation de l'art avec lui-même.

III

Les métamorphoses peuvent être d'un genre naturel ou artificiel. Dans *La République*, Platon, comme nous l'avons suggéré plus haut, a déjà signalé cette distinction fondamentale dans le contexte de sa critique de la métaphore. Si la métamorphose est un « art », comme Ovide le souligne toujours de nouveau, alors cet art a dès l'origine une face sombre et une face claire. Les artistes créateurs de métamorphoses

peuplent les *Métamorphoses* d'Ovide dès les premiers vers : Eucalion, fils de Prométhée, rappelle son père, le créateur de l'homme. Il voudrait « créer des peuples nouveaux avec l'art de mon père » (Ovide, 1961 : 20 [I, 363]). Après la destruction par Jupiter de l'espèce humaine que le dieu des dieux accuse de mener une vie décadente, Deucalion entreprend de former avec de la terre un nouvel homme. Ovide décrit très exactement comment il le forme et le métamorphose, de la même manière que, beaucoup plus tard, il montrera à l'œuvre Pygmalion qui, à l'aide de Vénus, éveille à la vie la femme artificielle qu'il a sculptée dans l'ivoire. Les talents de Dédale pour la métamorphose sont également évoqués : Pasiphaé, follement amoureuse du taureau peut s'unir à ce dernier en se glissant dans une vache imitée à s'y méprendre par Dédale. Le résultat, le Minotaure, corporellement hybride, est un exemple parfait de la problématique morale des arts de la métamorphose qui, en tant qu' « ignotas artes » ont depuis Homère leur valeur anecdotique et qui ont été transmis en tant que tels jusqu'à l'époque moderne (cf. Joyce). Là où la métamorphose est associée à un amour honnête, profond, comme dans le cas de l'accession à la vie de la statue dans le mythe de Pygmalion, l'art montre son côté idéaliste. Dans le monde des dieux par contre, la morale n'est vraiment pas une catégorie fiable. D'un côté les métamorphoses ont pour objectif de punir les êtres qui ne reconnaissent pas la supériorité des dieux (Arachné) ; d'un autre côté Ovide nous rapporte des histoires scandaleuses, jusqu'à des incestes, et fait apparaître ainsi un univers divin qui ne brille pas par sa qualité morale. Que les arts de la métamorphose soient « bons » ou « mauvais » est une affaire de perspective. Ovide contourne le problème de la valorisation de la métamorphose par des techniques narratives. On entend sa propre voix, mais souvent il fait parler le chanteur qui, de son côté fait parler les protagonistes, qui, selon leur place dans la hiérarchie du monde mythologique, représentent des intérêts divergents. Jupiter, le plus grand des magiciens de la métamorphose, est caractérisé dans certains récits, par un comportement de voyou mené par sa libido (pour assurer ses succès amoureux, il se transforme en taureau, en cygne, en Amphitryon etc.), comportement qui se trouve en parfaite contradiction avec la divinisation d'Auguste, nouveau Jupiter (cf. la fin des *Métamorphoses*).

L'art de la métamorphose n'a pas que de bons et de mauvais côtés, il inclut aussi des formes très diverses de la création. Pallas organise un concours de tissage pour apprendre la crainte à Arachné.

Et Arachné, qui ne se soumet pas, sera transformée en une hideuse araignée. Or elle fait en tant qu'araignée exactement ce qu'elle faisait en tant qu'Arachné : elle tisse. En somme l'art des tisseuses est la métamorphose du fil de laine en une surface structurée, le tissu, le mot tissu étant issu de « textus ». « Textitur » souligne sans conteste la dimension esthétique de la métamorphose. Le processus du tissage s'assimile clairement chez Ovide au processus de la narration, c'est-à-dire d'une métamorphose qui produit des histoires. Car il ne s'agit pas seulement du comment, de décrire la technique précise du tissage, mais aussi des histoires représentées sur le tissu : les dieux, les paysages, les métamorphoses. Nous nous trouvons ici en présence de ce qu'on pourrait nommer, d'une façon un peu compliquée, mais exacte, une mise en abyme intermédiaire. Car l'art d'Arachné consiste entre autre à transférer à l'univers de l'image quelques-unes des histoires de métamorphose les plus caractéristiques ou, plus exactement, « une suite de métamorphoses déshonorantes pour les dieux » (Lafaye dans Ovide, 1961 : T.II, p.5, rem.6). Le motif du tissage répète à la fois visuellement et de manière exemplaire ce qui caractérise les récits des métamorphoses mythiques dans le texte d'Ovide : l'arbitraire des dieux. Le concours présente en même temps deux directions artistiques opposées :

Dans l'œuvre de Pallas Athena règne l'ordre. Un grand tableau central est entouré par quatre plus petits. Le rôle des chiffres est clair : douze dieux, quatre motifs en coin. La tendance stylistique est qualifiée par Ovide lui-même d'« *augusta gravitas*, grave noblesse. [...] Il s'agit ici d'un art hiératique, officiel, citadin. Il met l'accent sur la dignité des dieux. (Albrecht, 2000 : 82, traduction par moi-même)

Au contraire Arachné se consacre surtout aux aventures érotiques des dieux et aux réactions de leurs victimes. Pallas doit considérer cela comme une provocation. Elle déchire d'abord la tapisserie et transforme Arachné en araignée avant que celle-ci puisse mourir par pendaison, de la libre mort de l'artiste. D'un côté elle la punit pour une représentation irrespectueuse, mais accomplit des mythes de la métamorphose en transformant l'auteur de cette métamorphose (motif de la jalousie de l'artiste), d'un autre côté elle choisit le moindre mal, la transformation d'un être humain en animal.

Alors qu'à travers les motifs de la tapisserie, l'histoire d'Arachné présente la relation à l'art comme un acte de métamorphose, l'histoire de Pygmalion établit un rapport entre la métamorphose et la création

par l'intermédiaire du media qu'est la statue. Dans les deux cas il s'agit ainsi de la thématization de la métamorphose en tant qu'acte *médiatisé* : la tisseuse, le sculpteur, le poète sont des créateurs. On voit donc apparaître déjà chez Ovide un processus qui est constitutif de la littérature moderne : « Il existe depuis le début de la modernité une affinité particulière entre le penseur initiateur de la métamorphose et la réflexion sur les médias de la représentation et de la communication du savoir comme de la mise en forme esthétique » (Schmitz-Emans, 2004 : 115, traduction par moi-même).

Le mythe d'Arachné est particulièrement intéressant à cause de la structure dualiste qui lui est inhérente. Le récit nous confronte à deux dimensions différentes du motif de la métamorphose : l'une esthétique et l'autre anthropologique-évolutionniste ; aucune des deux n'existant indépendamment de l'autre. Dans un même personnage, Arachné, se recourent les processus d'une métamorphose des médias et d'une métamorphose de la nature. Nous avons déjà trouvé cette distinction chez Platon et—dans la mesure où l'acte de métamorphose se réalise grâce au travail de la mémoire—on pourrait aussi faire une distinction entre la mémoire artificielle (médias) et la mémoire naturelle (par exemple à travers la tradition orale). Cette distinction devient particulièrement explicite dans les adaptations modernes du texte d'Ovide. Le roman de Christoph Ransmayr, *Le Dernier des mondes* (1989), offre tout un répertoire où se matérialise la mémoire culturelle. Depuis l'oralité de la narration, en passant par différentes formes d'écriture jusqu'aux médias visuels.

IV

On trouve dans la recherche d'un côté des orientations philosophiques et théoriques qui, dans l'interrogation interdisciplinaire d'aujourd'hui, vont jusqu'à s'intéresser aux modèles culturels du changement (Assmann A. et J. (éds.), 2006) et d'un autre côté des tentatives pour étudier clairement les fonctions herméneutiques et poétologiques de la métamorphose. Dans ce cas, il s'agit souvent, au premier plan, d'un mythe concret et de sa « signification » (Brunel, 1974). D'une certaine manière cela reflète les deux tendances que nous avons pu grossièrement observer chez Ovide et qui se poursuivent dans l'étude dont plus tard le thème a été l'objet jusqu'à la postmodernité :

la coexistence, la simultanéité du concept et de la substance, de la transformation structurelle et matérielle, de l'idée et de l'exemple, du principe de nature et du récit etc. La critique a attiré l'attention sur le fait que les formes discursives du récit concret et la réflexion philosophique chez Ovide sont séparées par un gouffre. « Il serait surprenant [...] que les déclarations d'un poète sur l'être humain dans le cadre d'un mythe polythéiste et celles d'un philosophe soient identiques, avec une même définition de la nature [...] » (Schmidt, 2006 : 235, traduction par moi-même). C'est pourquoi on ne pourrait pas non plus faire appel aux sciences de la nature de Pythagore pour expliquer les histoires de métamorphoses. Ovide et Pythagore ne parlaient pas de la même chose. La transformation de la jeune fille aimée en un laurier a bien sûr provoqué l'amour d'Apollon pour l'arbre, mais « le récit poétique de cette métamorphose ne nous dit pas si un jour peut-être les lauriers disparaîtront » (Schmidt, 2006 : 236, traduction par moi-même).

Il est certainement vrai que l'imagination mythique et les sciences de la nature ne se complètent pas pour expliquer le monde. Cependant l'ensemble est imprégné du grand thème de la création. C'est d'abord en tant que processus de création, en tant que modalité de la mise au monde que la transformation apparaît.

Nous sommes partis de l'idée que la réception littéraire du thème de la métamorphose implique la mémoire culturelle dans un double sens. D'un côté la dialectique de la mémoire et de l'oubli détermine le *processus artistique* de la réception et de la transmission dans sa totalité ; d'un autre côté, cette dialectique est inhérente au *motif* de la métamorphose. Il faut ajouter encore ceci : le mythe ne peut être appréhendé dans son ensemble que sous la forme d'un souvenir maintes fois filtré, c'est-à-dire modifié. Pour s'exprimer de manière plus ovidienne : il se comporte avec ses avatars comme l'âme avec le corps. Bien que le mythe ait toujours été soumis à la réception, c'est-à-dire à la métamorphose—« Même les plus anciens des mythologèmes qui nous soient parvenus sont déjà le produit d'un travail sur le mythe » (Blumenberg, 1979 : 133, traduction par moi-même)—, il contient tout de même des éléments répétitifs : « pas de sélection (« mythomorphose ») sans duplication partielle (conservation partielle du mythe) » (Kern, 2005 : cf. 60).

C'est à ce paradoxe herméneutique de la simultanéité du souvenir et de l'oubli, de la préservation et de la métamorphose qu'Ovide nous confronte, de façon plutôt allusive lorsqu'il s'agit de l'art, par

exemple à la fin des *Métamorphoses* lorsqu'il évoque l'immortalité du poète (de son nom) au cours des siècles (Ovide, 1961 : 150 [XV, 875]) ou bien sous la forme de digressions métanarratives, ou bien encore indirectement en liaison avec le mythe de l'artiste et de ses métamorphoses.

Les écrivains modernes, dans ce domaine, se meuvent à un autre niveau de réflexion. La métamorphose cesse d'être « naïve », elle ne se contente plus de fournir l'occasion de travailler sur un motif fascinant, non, elle donne un profil plus clair et plus net à tout ce qui la concerne : savoir théorique et esthétique sur le thème, sur les structures, les concepts, les utilisations.

C'est pourquoi la forme, les aspects de la médiatisation de la métamorphose deviennent de plus en plus souvent un contenu car ce qui est métamorphosé passionne moins les écrivains d'aujourd'hui que le « comment » de la métamorphose.

Dans ce qui va suivre, je souhaite montrer de façon exemplaire, sur la base de la réception d'Ovide, comment le thème de la métamorphose se reflète dans la littérature moderne. Je passerai sous silence un grand nombre d'exemples dans lesquels l'idée de la création artificielle prend une autre direction, celle d'une science mythique (Goethe, H.G. Wells, Bulgakov, etc.) et je me concentrerai plutôt sur la question de la métamorphose poétique. On pourrait reprendre l'image de la « tapisserie » pour éclairer de plus près, dans cette optique, les entrelacs intertextuels qui se sont tissés entre l'antiquité et la littérature européenne moderne. En ce qui concerne la méthode, il serait certainement risqué d'oser une comparaison directe entre des romanciers aussi différents que Christoph Ransmayr et Salman Rushdie ; mais si nous envisageons la mémoire culturelle qui leur est commune, au moins partiellement (et nous verrons que chez Rushdie elle s'élargit à travers le contact avec l'orient), la comparaison peut s'avérer productive.

Sur la quatrième de couverture d'une édition allemande du roman de Christoph Ransmayr *Die Letzte Welt* (1996), nous lisons un extrait d'une discussion portant sur ce roman et publiée par Salman Rushdie dans *The Independent* : « Ils peuvent détruire les artistes, mais pas leur art—voilà le sens de la parabole que Christoph Ransmayr nous raconte ». Ce n'est pas un hasard si Rushdie s'intéresse justement à ce roman : en effet l'exil du poète Ovide que Ransmayr nous raconte en détail doit avoir particulièrement fasciné un écrivain dont l'existence entre plusieurs cultures a été source de contraintes et d'aliénation. *Les*

Versets sataniques du romancier Salman Rushdie sont tout autant, à leur manière, une parabole de l'existence nomade de l'écrivain. Les romans de Rushdie et de Ransmayr ont été édités la même année (1989) ; le destin qui s'est abattu sur Salman Rushdie à la suite des *Versets sataniques*, la clandestinité, a peut-être contribué à parer d'une nouvelle actualité la thèse de la survie de l'art—un topos que nous trouvons déjà, comme nous l'avons dit, dans les derniers vers des *Métamorphoses* d'Ovide.

Les deux romans traitent de métamorphoses, les deux auteurs dialoguent avec Ovide à coup de citations, même si Ransmayr thématise l'hypotexte antique sur un front plus large que ne le fait Rushdie. Tandis que l'un poursuit thématiquement le texte antique, en fait des variations et des jeux de réécriture, l'autre instrumentalise le thème de la métamorphose en vue d'une prise de conscience post-coloniale et de la théorie de l'hybridisation culturelle qui s'y rattache. Les deux écrivains, en outre, exploitent les caractères structurels de la métamorphose non pas dans la téléologie d'un schéma ordonné, non pas dans le sens d'une évolution, mais sur la base de la contingence, de l'arbitraire, des ruptures historiques et du plaisir ludique de la postmodernité.

Parlons maintenant du *Dernier des mondes*. Si ce roman peut justement passer pour une allégorie de la mémoire culturelle, c'est bien parce qu'il présente explicitement comme une recherche de mémoire la reconstruction d'un manuscrit—celui des *Métamorphoses*—et celle de la vie de Publius Ovidius Naso. Cotta, biographe et poète se transforme en investigateur, déchiffre les indices du souvenir. Ce qu'il apprend sur l'auteur disparu—allusion au théorème postmoderne de la disparition de l'écrivain ?—, il ne l'apprend pas par un contact direct, mais par des médias, les intermédiaires que sont les souvenirs, les récits, les comptes-rendus et les bruits qui courent parmi les habitants de Tomi. Dans la mesure où il s'agit ici de personnages qui appartiennent à l'arsenal mythique des *Métamorphoses*, qui s'organisent autour de la figure historique de Publius Ovidius Naso (et beaucoup de détails biographiques dans le roman sont le résultat de sérieuses recherches sur les sources historiques), la réalité et la fiction, le monde naturel et le monde textuel deviennent pratiquement interchangeables. Il en va de même pour les descriptions de lieux ou de métamorphoses qui, elles aussi, découlent du manuscrit disparu des *Métamorphoses* pour intégrer et prolonger la réalité de Cotta. Ce n'est pas sans raison que

Ransmayr fait réapparaître de tels mythes qui peuvent fonctionner comme « des allégories de différentes formes de médiatisation et de représentation » (Schmitz-Emans, 2004 : 117) : Echo et Fama incarnent la narration orale, Pythagore, le serviteur d'Ovide, l'écriture, Arachné, sourde et muette, les arts plastiques, Cyparis, le propriétaire du cinéma ambulant (un anachronisme parmi bien d'autres), le film etc. Il faut y ajouter les menhirs avec leurs inscriptions (les quinze menhirs renvoient aux quinze chapitres d'Ovide), les étoffes recouvertes de noms et de fragments d'écriture, écritures partiellement effacées ou recouvertes de saleté ou des traces de toutes sortes d'animaux : images du souvenir et de l'oubli. La philosophie et la poésie s'interpénètrent : Pythagore et Cotta prennent des « notes », produisent des textes. A partir des souvenirs que racontent les protagonistes se met alors en route le processus interne de la reconstruction de la vie et de l'histoire de l'œuvre d'Ovide : « C'est seulement une semaine après son arrivée que Cotta tombe sur des souvenirs qui lui disaient quelque chose » (Ransmayr, 1989 : 13). Avec Pythagore, Fama, Terée, Arachné, Écho etc. (« Tous trois se souvenaient bien. Nason, c'était le Romain, le banni, le poète qui habitait avec son valet grec à Trachila » [Ransmayr, 1989 : 12 f.]), il s'en tient visiblement à des personnages qui, en tant qu'intercesseurs et interprètes, confirment plutôt notre conception moderne du « narrateur infidèle ». Entre l'aliénation mentale (Pythagore), l'épilepsie (Terée), les ragots (Fama), la surdité et le mutisme (Arachné) ainsi que l'aphasie (Echo), Cotta doit apprendre à lire et à interpréter les souvenirs. Ainsi, à l'aide de sa mémoire et de ses techniques, le monde de la métamorphose ne sera pas « imité », il ne renaîtra pas non plus de sa cendre comme le Phénix, mais il sera au moins modulé et reconstitué de manière (apparemment) hautement contingente. La structure du roman ne suit aucune logique causale ; au contraire, les espaces, le temps et les textes sont soumis à la loi d'une métamorphose qui, dans chacun de ses mouvements, aurait pu être autre. Le travail de création littéraire, le poète lui-même sont, aussi bien chez Ovide que chez Ransmayr, une part du processus de la métamorphose. Si Ovide, dans les derniers vers de son texte s'est demandé comment « la plus noble partie de moi-même » (Ovide, 1961 : 150 [XV, 875]), comment son nom œuvrerait encore au-delà de la mort (« mon nom sera impérissable »), Ransmayr, lui, prend directement la suite de ce topos lorsqu'il écrit :

Des années encore après la grande réception de San Lorenzo, Cotta garda dans sa mémoire cette image étrangement transfigurée de Nason, l'image immuable, et comme à jamais prise au temps, du poète, et c'est à l'aune de ce souvenir de cristal qu'il mesurait en secret le déclin progressif et les métamorphoses du Nason vivant et vieillissant, l'étiollement de sa gloire, et aussi la profondeur de sa chute (Ransmayr, 1989 : 104).

Mais Ransmayr ne serait pas un écrivain moderne si dans le même souffle il ne prenait pas ironiquement le contre-pied de cette forme de protection du souvenir, de même que le thème de la métamorphose semble se transformer tout entier en un cliché pétrifié. La devise centrale d'Ovide, plusieurs fois citée dans le roman, « Rien ne garde son apparence » (Ransmayr, 1989 : 105), poursuit Cotta : « Cette vérité qui avait envahi sa conscience (...) d'une douleur universelle aussi pathétique que pubertaire » (Ransmayr, 1989 : 105).

Ransmayr n'a pas écrit un roman philosophique mais une œuvre poétologiquement cohérente qui sonde moins les modalités internes des *Métamorphoses* que ses modalités structurelles. Et c'est là qu'il se trouve à l'aise, dans le tourbillon des ambivalences. Passé et présent, début et fin, apparence et réalité, raison et folie, univers textuel et univers naturel, création et destruction, durée et passage ... s'interpénètrent jusqu'à l'indiscernable. Des mythes de la métamorphose comme Fama, Echo et Arachné gagnent dans ce contexte la valeur de mythes structurels parce qu'ils incarnent le *processus* de la métamorphose. Echo dépeint par exemple la dimension apocalyptique d'une pétrification prophétisée par Nason et Cotta en transcrit la narration :

Echo allait à ses côtés, fatiguée comme si, dans cette restitution hurlée des prophéties du banni, elle avait perdu non seulement toute la force de sa voix, mais aussi toute celle de sa mémoire, fatiguée comme si à communiquer ainsi l'apocalypse elle avait, jusqu'au dernier mot, accompli sa destinée et s'enfonçait maintenant de nouveau dans son univers sans parole. (Ransmayr, 1989 : 158)

En même temps Echo éveille la conscience poétique du poète (dont elle a été la maîtresse pendant une nuit) : « seule Echo aurait été en mesure de comprendre et de faire comprendre à son tour au Romain que pour la tisseuse sourde-muette une tapisserie n'avait de valeur qu'aussi longtemps qu'elle grandissait et restait tendue entre l'ensouple et le rouleau du métier » (Ransmayr, 1989 : 181).

Entre l'idée d'une fin et le mouvement infini, la structure reste finalement ouverte ; et le titre du roman de Ransmayr, qui évoque un « dernier » monde renvoie ironiquement à lui-même. Pour parler de façon plus poétologique : la mémoire littéraire continue de tisser, le roman de Ransmayr ne reste nullement l'incarnation d'un dernier monde : après lui et après Salman Rushdie, nous serons toujours surpris par de nouvelles métamorphoses de métamorphoses.

V

Les Versets sataniques de Salman Rushdie ne sont pas un roman ovidien ; toutefois c'est un texte qui brode systématiquement sur le thème de la métamorphose. Si on choisit une perspective historique et sociale, il s'agit alors d'un roman sur l'exil et la migration, sur la société multiculturelle, sur les idéologies religieuses et politiques dominantes, sur les modèles d'un ordre occidental ou islamiste. Sur un plan philosophique, il s'agit de la lutte entre le bien et le mal, de la question de la vie après la mort, des différents aspects de l'identité du moi. Et c'est pourtant aussi un roman qui incorpore la littérature, la transforme et la renvoie comme un écho. L'œuvre de Rushdie fait partie des hypertextes les plus complexes et les plus difficiles du siècle dernier, comparable structurellement (et pas seulement structurellement) avec un roman comme *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Il n'est guère d'œuvre de la littérature mondiale qui n'ait trouvé sa place dans le réservoir culturel de l'auteur : du Coran en passant par les *Métamorphoses* d'Ovide, par *Othello* de Shakespeare, *Paradise Lost* de Milton, *Faust* de Goethe, *Le Maître et Marguerite* de Bulgakov jusqu'à Beckett et aux postmodernes. Le répertoire qui se cristallise ici fait apparaître une thématique cohérente : la problématique du bien et du mal se transmet à travers des personnages dont la personnalité se dédouble comme dans *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson ou *Der Steppenwolf* de Hesse. Le thème de la métamorphose, déjà inhérent à ces œuvres, se potentialise en quelque sorte en nous renvoyant, via l'intertextualité, à une littérature philosophique ou théorique. Des réminiscences ovidiennes voisinent avec des discussions sur les thèses de Lucrèce ou de Darwin.

Le thème de la métamorphose imprègne tous les domaines dont nous avons parlé, et avec toute la légèreté que lui octroient ses

caractéristiques structurelles. Une fois encore il représente la simultanéité de la permanence et du changement et sur cette base il devient l'incarnation d'une pensée unificatrice lorsqu'il s'agit du mélange culturel, de la réincarnation, du rêve, de l'hybridisation éthique ainsi que de la métamorphose littéraire etc. Esthétiquement, le roman suit tout à fait la tendance postmoderne à la décentralisation discursive (narrative) et à une réflexivité accrue. Plus la mémoire culturelle de l'auteur est intense, plus celui-ci fait preuve de réflexivité à l'intérieur de l'œuvre, souvent même vis-à-vis de l'objet littéraire qu'il est en train de produire. Le texte ironise sur lui-même en prenant Joyce comme référence : « J'ai lu *Finnegans Wake* et je manie bien la critique postmoderniste de l'Occident, par exemple que notre société n'est capable que de pastiche : un monde « aplati » » (Rushdie, 1999 : 341). Le romancier crée des univers qui avouent eux-mêmes qu'ils appartiennent au rêve et à la narration. Les héros, c'est-à-dire Gibreel et Saladin, en fait un seul personnage à la double identité, archange et démon, composé du meilleur et du pire, se meuvent à travers des histoires, des temps et des espaces comme seul l'esprit, l'intellect du poète peut le faire : « il comprend maintenant à quoi doit ressembler l'omniprésence, parce qu'il se déplace dans plusieurs histoires à la fois » (Rushdie, 1999 : 590). Le narrateur auctorial délègue sa voix en quelque sorte à ce double rôle. L'acte narratif lui-même est comme contaminé par cette lutte entre le bien et le mal, par ces états hybrides qui caractérisent le cosmos du héros : « Il avance en luttant dans ses nombreuses histoires » (Rushdie, 1999 : 591).

Notre point de départ, comme chez Ransmayr, est encore une fois la structure endogène et la structure exogène de la métamorphose : d'un côté la capacité de l'homme et de la nature à se métamorphoser et, de l'autre, la métamorphose poétique de cette métamorphose. Rushdie nous confronte, comme nous l'avons souligné, à une problématique complexe de la métamorphose. Rien ne demeure inchangé. Au centre de la matière romanesque se trouvent les personnages de Gibreel et de Saladin, à la fois anges et démons, revenus sur terre sous une nouvelle apparence, après l'explosion d'un avion provoquée par des terroristes. L'auteur décrit la métamorphose en démon avec les moyens de l'exagération satirique ; d'ailleurs l'idée de la métamorphose en tant que telle tend vers l'absurde par l'intermédiaire de la satire et de l'ironie : face au sadisme d'une administration londonienne de

l'immigration, l'Indien anglophone et anglophile Saladin Chamcha devient un monstre :

En se couvrant de poils, ses cuisses étaient également devenues anormalement grosses et puissantes. Les poils s'arrêtaient sous les genoux, et ses jambes s'amincissaient en mollets durs, osseux, presque sans chair, se terminant par deux sabots fendus et brillants, comme ceux de n'importe quel bouc. Saladin fut surpris également par la vue de son propre phallus, énormément grossi et honteusement en érection, un organe qu'il avait bien du mal à reconnaître comme le sien. (Rushdie, 1999 : 210)

Rushdie fait savoir à son lecteur que l'aspect satirique de la métamorphose a un prédécesseur, *L'Ane d'or* d'Apulée : « Moi qui ai été autrefois une chouette, quelle magie, quel contrepoison me rendra mon véritable moi? » (Rushdie, 1999 : 247). La citation d'Apulée doit en même temps rappeler la métamorphose de Lucius en un âne qui faisait l'amour avec une riche veuve—et associer cette réminiscence au destin du personnage de Saladin Chamcha tombé peu à peu dans une décadence mélancolique (Rushdie, 1999 : 247). La présence de l'antiquité et le jeu avec le personnage du diable interfèrent : Cependant Sufyan lui proposa une compensation apuléenne supplémentaire.

Dans le cas de l'âne, pour renverser la métamorphose, il a fallu l'intervention personnelle de la déesse Isis, dit-il en souriant. Mais les temps anciens sont bons pour les vieilles badernes. En ce qui vous concerne, jeune homme, la première chose à faire, c'est peut-être de manger un bol de bonne soupe chaude. (Rushdie, 1999 : 319 f.)

Le retour à l'état premier n'est pas finalement un théorème de l'idée de métamorphose en général. Rushdie joue ici certainement avec les questions de la théorie de l'évolution, de la sélection et de la dégradation telles que nous pouvons les trouver après Darwin dans d'autres paradigmes, par exemple chez Franz Kafka.

Si dans les exemples cités, la métamorphose en diable est nettement au service d'une transformation carnavalesque de la littérature, elle vise en même temps la problématique idéologique du pouvoir religieux et politique exercé sur le peuple :

Sympathy for the Devil un coup de fouet pour un vieux succès. Les gosses dans la rue portaient des cornes de diable en caoutchouc comme quelques années auparavant ils avaient porté sur la tête des boules roses et vertes, qui se balançaient au bout d'un ressort. [...] Le symbole de

l'homme-bouc, son poing levé commença à apparaître sur les banderoles des manifestations politiques. (Rushdie, 1999 : 373 f.)

Cette thématique suit l'élan critique de la confrontation de Rushdie avec la situation globale de ceux qui migrent entre les cultures comme entre les religions; elle ne peut pas être davantage explorée en tant que telle dans le contexte de questionnement que nous nous sommes fixé (cf. Brennan : 143 ff.). Par contre nous avons déjà suggéré la signification structurelle de la métamorphose pour la problématique plus abstraite, philosophique, de l'identité en général. L'auteur—malgré les remarques satiriques sur les « vieilles badernes »—suit le chemin des modèles antiques. Ce que Pythagore et Ovide représentent pour Ransmayr est représenté pour Rushdie par Lucrèce et Ovide. Les récits mythiques d'Ovide trouvent de nombreux pendants concrets dans les histoires de métamorphose de Rushdie. Dès la première page du roman, nous sommes submergés par des images analogues :

[d]es dieux devenant taureaux, des femmes araignées, des hommes loups. D'hybrides créatures de nuages se pressaient contre eux, des fleurs gigantesques avec des poitrines humaines pendaient sur des tiges charnues, des chats ailés, des centaures, et Chamcha, dans sa demi-inconscience fut saisi par l'idée que lui aussi était d'essence nuageuse, capable lui aussi de métamorphose, hybride, comme s'il devenait la personne dont la tête nichait entre ses jambes et dont les jambes entouraient son long cou patricien. (Rushdie, 1999 : 18)

Dans de telles images se mêlent différents niveaux et différentes manifestations de la métamorphose. Le fait que les deux formes qui tombent du ciel se fondent l'une dans l'autre dans une sorte d'hybridité peut être lu comme un indice poétologique de la structure d'ensemble du roman. D'autres passages reviennent toujours de nouveau sur le passé d'acteur de Chamcha—et ce motif, comme tant d'autres permet à l'auteur d'intégrer dans sa pensée le film comme media et comme forme de la métamorphose esthétique. Cette stratégie rappelle les procédés équivalents (intermédiaux) dans le roman de Ransmayr. De toute façon l'acteur éprouve « une obsession des avatars, comme Vichnou maintes fois métamorphosé. [...] La résurrection : c'est un truc de Dieu, aussi » (Rushdie, 1999 : 31).

Chez Rushdie, la poétique de la métamorphose repose essentiellement sur des procédés d'associations. Des *Métamorphoses* d'Ovide à l'acteur, de l'acteur à l'idée de réincarnation, de la réincarnation à l'expérience de l'hybridité culturelle. Une situation devient la métaphore d'une autre

situation. Le point commun est la question implicite des conditions structurelles et ontologiques de la métamorphose : métamorphose avec ou sans situation finale, métamorphose représentant l'espoir du « nouveau », porteuse d'évolution ou de sélection etc. Le texte lui-même, dans un abondant étalage de paradigmes de métamorphoses issus des civilisations antiques, musulmanes et chrétiennes, parle du « chaos de nombreuses représentations » (Rushdie, 1999 : 91).

Comme chez Ovide dont le livre XV des *Métamorphoses* constitue une sorte de continuatio philosophique de la narration, comme Ransmayr qui construit sur cette base littéraire ses conversations entre Cotta et Pythagore, Rushdie s'intéresse à la « malléabilité du sujet » en s'appuyant sur une confrontation du *De Natura Rerum* de Lucrèce et des *Métamorphoses* d'Ovide. Chamcha formule ainsi la contradiction entre les deux : « Soit j'accepte Lucrèce et j'en conclus qu'une mutation démoniaque et irréversible a lieu au plus profond de moi, soit je parie sur Ovide et je reconnais que ce qui apparaît maintenant n'est que la manifestation de ce qui se trouvait déjà là » (Rushdie, 1999 : 361). L'image de la cire, qui expliquait chez Ovide la mutation des âmes est elle aussi familière aux protagonistes. Rushdie reprend cette métaphore parce que, entre autres raisons, elle lui permet de décrire l'existence nomade entre l'est et l'ouest—adaptation extérieure d'une substance qui reste la même. Cette discussion sur la relation entre la constance et la transformation est sujette à de nombreuses variations, en particulier dans le contexte de la réflexion sur le bien et le mal. Lorsque Gibreel incarne les qualités de l'ange et Chamcha les attributs du démon, le narrateur se demande si cela n'est pas illusoire : « De telles distinctions, fondées comme il se doit sur une idée du moi (idéalement) homogène, non hybride, « pur », une notion totalement illusoire !—ne peut pas, ne doit pas suffire. Non ! » (Rushdie, 1999 : 553).

Mais la littérature a ses propres lois. Rushdie n'est pas plus que Ransmayr un écrivain qui attache une importance essentielle à l'exactitude historique et à la cohérence philosophique. Les œuvres de fiction semblent en effet fondamentalement inadaptées pour écrire l'histoire et pour tenir lieu de théorie. Rushdie s'amuse, se livre à des expérimentations esthétiques sur l'idée de la métamorphose et ses théories, de même qu'avec son arrière-plan mythique, même lorsque le problème de la nomadisation des cultures, la question post-coloniale de l'« identité » des migrants peut lui fournir un contexte réel. La continuité des discussions théoriques se poursuit à l'occasion d'une comparaison

entre Darwin et Lamarck qui permet d'interpréter le thème de la « mutation » (Rushdie, 1999 : 328) comme une forme définie—définitive ?—de la plus extrême métamorphose. Rushdie situe ainsi son « monstre » Saladin Chamcha en partie par rapport à la théorie de l'évolution, en partie par rapport à l'histoire littéraire : le mythe de la créature qui se révolte contre son créateur (cf. Amartin-Serin, 1996) ou, pour se situer dans le domaine scientifique, la mutation à rebours, nous apparaît ici une fois de plus sous une forme satirique après avoir été traité déjà par des écrivains comme Mary Shelley (*Frankenstein*), R. L. Stevenson (*L'Etrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), ou H. G. Wells (*L'Ile du docteur Moreau*) :

Que la lente et grotesque métamorphose de Saladin Chamcha fasse de lui une sorte de mutant de science-fiction ou de film d'horreur, une espèce de mutation hasardeuse que la sélection naturelle éliminerait bientôt—ou qu'elle le fasse évoluer vers un avatar du maître de l'enfer—ou vers quoi que ce soit d'autre, le fait est [...] que les deux filles du Hadji Sufyan l'avaient pris sous leur aile et s'occupaient de lui comme seules des Belles peuvent s'occuper de la Bête. (Rushdie, 1999 : 368)

Quelles que soient les théories concrètes, les paradigmes littéraires de notre mémoire culturelle qui puissent servir de base à l'idée que se fait Rushdie de la métamorphose, un théorème contemporain de l'écriture du roman produit encore une fois une nouvelle variation sur le thème. Il est issu de la postmodernité et de la discussion théorique qui lui est consubstantielle sur le postcolonialisme, théorie selon laquelle ont disparu la substantialité et la clarté, la stabilité et l'immutabilité de la signification, l'identité du signe (et par conséquent l'identité de l'histoire, de la culture, du texte etc.). A leur place, c'est le règne de l'ouverture, de la décentralisation et de l'hybridisation. Rushdie use de ces termes nouveaux avec une certaine distance ironique, mais en même temps son roman concrétise exactement le cours de cette pensée postmoderne. A côté du changement dans le sens d'une nouvelle identité clairement définie ou bien dans le sens d'un processus de continuité interne (par exemple sous la forme d'une migration de l'âme), l'auteur nous présente des transformations paradoxales, c'est-à-dire des identités qui sont à la fois une et multiples. Le soi rentre en soi-même en se transformant en un autre. La structure du roman, les incompatibilités logiques, la disparition de la cohérence spatiale et temporelle (même la ville de Londres mue en une sorte de mélange

de métropole et de paysage tropical), les identités du protagoniste, changeantes et en même temps imbriquées les unes dans les autres, les interférences des mythologies ou des religions orientales et occidentales, le combat entre le bien et le mal—tout cela est au service d'une logique « In-between » qui s'attaque à l'épistémologie familière du « ou bien ... ou bien » et qui se défend contre la domination idéologique et culturelle. Mais ce combat entre les différentes positions reste au moins pour Rushdie un problème ouvert : « Nous ne résoudrons pas ici la question de savoir si Nous sommes multiforme, pluriel, représentant l'union-par-hybridation des contraires [...] ou si Nous sommes pur, unique, extrême » (Rushdie, 1999 : 416).

Notre perspective comparatiste s'appuyait sur la théorie de la mémoire culturelle en général, et en particulier sur celle de la mémoire littéraire qui se concrétise par des connexions intertextuelles. La réception de l'« autre » texte se produit, dans nos exemples, dans le cadre d'un transfert interculturel dans la mesure où des textes grecs et latins, modernes et antiques, orientaux et occidentaux, en langue allemande et en langue anglaise se mêlent les uns aux autres. La métamorphose, avec son abstraction, sa structure, ses processus s'est avérée l'un des moyens de prédilection des écrivains pour véhiculer et exprimer aussi dans le domaine esthétique le souvenir ou, plus exactement, la dialectique de la mémoire et de l'oubli, de la constance et de la transformation. Les textes ainsi « métamorphosés » se groupent en même temps autour d'un noyau thématique commun : le thème de la métamorphose. Inversement on peut considérer la métamorphose comme un modèle herméneutique qui se prolonge dans une forme (mythique ou évolutionniste) (cf. Schmeling, 1999). Pour exploiter encore une fois l'idée de la métempsychose que nous avons rencontrée dans nos textes (ou l'image de la cire qui se laisse former à volonté et qui reste pourtant de la cire) : apparemment l'innovation littéraire finit par se heurter à ses limites là où se trouve l'« âme » de la littérature : dans les structures archétypiques, les constantes anthropologiques, les myèmes etc. Même si le processus de création cherche à s'affirmer comme un processus de métamorphose, il ne peut pas faire comme si la mémoire (culturelle) n'existait pas.

RÉFÉRENCES

- Albrecht, Michael von. *Das Buch der Verwandlungen, Ovid-Interpretationen*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2000.
- Amartin-Serin, Annie. *La Création défiée: L'homme fabriqué dans la littérature*. Paris: Presses Univers. de France, 1996.
- Assmann, Aleida et JanAssmann (éds.). *Verwandlungen*. Paderborn: Fink, 2006. [Coll. Archäologie der literarischen Kommunikation, IX].
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1997.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford UP, 1973.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1979.
- Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York : St. Martin, 1989.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris : Colin, 1974.
- Đurišin, Dionýz. *Vergleichende Literaturforschung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.
- Fausser, Markus. *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2003.
- Glaser, Horst-Albert. « Prometheus als Erfinder des Menschen », in: Dülmen, Richard van (éd.). *Erfindung des Menschen, Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien: Böhlau, 1998, pp.15–37.
- Holzberg, Niklas. « Einführung », in: *Ovid: Metamorphosen*. Zürich: Artemis, 1988. 5–24.
- Kafka, Franz. *La Métamorphose*. Saint-Lambert-des-Bois: Authentica, 1988.
- Kern, Manfred. « Mythomorphose. Ästhetische und theoretische Aspekte der literarischen Arbeit am Mythos », in : Coelsch-Foisner, Sabine und Michaela Schwarzbauer, (éds.). *Metamorphosen. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum und der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung (Zell an der Pram, 2003)*. Heidelberg: Winter, 2005. 55–71.
- Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russische moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Nicklas, Pascal. *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*. Hildesheim: Olms, 2002.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Tome I-III. *Texte établi et traduit par Georges Lafaye*. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- Ovid. *Metamorphosen: Aus dem Lateinischen von Erich Rösch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Platon. *Œuvres Complètes*. Tome IV. *La République. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Robert Baccou*. Paris: Garniers Frères, 1958.
- Platon. *Sämtliche Werke I-III*. Erich Loewenthal (ed.). Darmstadt: Wiss. Buchges., 2004.
- Plenzdorf, Ulrich. *Les Nouvelles Souffrances du jeune W*. Trans. Paris: Seuil, 1975.
- Ransmayr, Christoph. *Le Dernier des mondes*. Trans. Paris: Flammarion, 1989.
- Rushdie, Salman. *Les Versets sataniques*. Trans. Paris: Plon, 1999.

- Robert, Paul (ed.). *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Tome 4*. Paris: Le Robert, 2001.
- Schmeling, Manfred. « Bauen, fliegen, verwandeln.... Zur postmodernen Gewinnung narrativer Strukturen aus antiken Mythen. » in: *Der Deutschunterricht: Themenheft Sagen & Mythen* 151.6 (1999): 41–50.
- Schmidt, Ernst A. « Verwandlung und Identität in Ovids Metamorphosen », in : Assmann, Aleida et Assmann, Jan (éds.), *Verwandlungen*. Paderborn: Fink, 2006. 225–44. [Coll. Archäologie der literarischen Kommunikation, IX].
- Schmitz-Emans, Monika. « Schreiben, nach Ovid : Zur Thematik, Poetik und Textur der Lyrik-Anthologie *After Ovid* (1994) im intertextuellen Zusammenhang moderner Metamorphosendarstellungen », in: *Anglia* 122.1 (2004): 109–40.
- : « Metamorphose und Metempsychose: Zwei konkurrierende Modelle der Verwandlung im Spiegel der Gegenwartsliteratur », in: *Arcadia* 40.2 (2005): 390–413.

Comptes rendus d'ouvrages / Reviews

■ Charles W. Scheel. *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*. Préface de Daniel-Henri Pageaux. Paris: L'Harmattan, 2005. Pp. 256. ISBN 2-7475-7835-6.

Since the magisterial work of Jean Weisgerber and the Centre d'étude des Avant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles in the late 1980s, we have not seen an effort with this scope and complexity couched in French, which Charles Scheel now brings as a worthy successor. He uses the continental French corner for the advantage of enjoying a workplace of relative critical neutrality in that setting because of its not having yet been flooded with tracts on magic realism such as poured out in English and Spanish in recent decades. This is an excellent position from which to interrogate the vast proliferation of theoretical statements washing about in the world today and to attempt to return to the more demanding task of analyzing actual works of art in illustration of generic traits and contemporary impulses. Dr. Scheel is in search of the hallmarks of a so-called realism magic and/or marvellous; he aspires to outline the poetics which inform both kinds, but which also in certain cases distinguish one kind from the other. He insists on observing poetic practice as it has occurred and still occurs in real-world situations, at the hands of writers in a diverse variety of cultural environments and moments.

We have already rapidly reached the stage where discussion of "magic realism" resembles the development of critical interest in the "baroque" over the course of the twentieth century. It took an

enormous amount of debate to sort out the possibilities of phases in the spread of style impulses, and their back-loopings, mixtures, and spurts in new directions, in the late Renaissance in several arts, including literature. Eventually we were left with a richer nuanced vocabulary of terms that pertained to more circumscribed fields, even if they overlapped in many instances—e.g., manneristic, meta-physical, conceptualist, rococo, etc. Scheel steps forward to increase our capacity of discrimination in this more recent display of critical enthusiasm by propounding the thesis that there are indeed two realms such as the title of his book names, though often casually lumped under one label, on the international scene. And his ambition is to pull the evidence together to demonstrate that, although they can intermingle, the two realms deserve to be studied in a more rigorous formal manner in their own right. Indeed, the startling finding for him is that only baby steps have been ventured so far to do for “RM” what responsible criticism is always obligated to do when it pins down the literary habits and laws at work.

There can be no doubt about Scheel's credentials for undertaking this goal as a global comparatist. His appended “Bibliographie chronologique par domaine” encompasses the German, Italian, Dutch-Flemish, Spanish, British, French, Polish, Hungarian, Latin-American, Atilles, North American, inter-American, African, Asiatique, and Australian-New Zealand cultural zones, anglophone world literature, and the plethora of theoretical and comparatist publications. He goes through the good-faith work of reviewing the whole saga of the appearance of critical terms in several waves from Franz Roh down to the present. He meticulously sorts through the resultant *theories* in part 1. But his crucial contribution is that he then confronts these theoretical notions with the literary works (an extraordinarily rich selection from around the world) to arrive in part 2 at the *poetics* of both a magical and a marvellous. This demands a serious exercise in applying all our best philological tools—narratological and semiotic evaluation of texts, etc.

Scheel's critical strength enables him to break through to an exciting insight grounded on the evidence of the sometimes similar, sometimes differing subject matters, rhythms, patterns, and expressed forms of consciousness in actual works. The reviewer will oversimplify this finding in order to underscore how important it is for a sounder discourse on the question in comparatist circles. (It is likely

that some critical practitioners will go on repeating inadequate clichés in their own compartmentalized circles, but international comparative studies will definitely have to pay attention to the Scheel thesis.) In essence, Scheel uncovers for us a massive case of cultural imperialism. It consists in the constant pressure imposed especially by New-World (and fundamentally post-Rousseauian, rejectionist, anti-European) advocates of cultural studies to impose an ideological basis for understanding a host of literary practices, before any adequate attention has been paid to the evidence, and to treat the complex flows of cultural influences among continents and populations with ambivalence and obfuscation at best. “L’embrigadement du réalisme magique dans un engagement culturaliste me semble décidément regrettable et curieusement rétrograde à l’heure du village global” (30).

Those who find comfort (as does the reviewer) in summary diagrams can look up the all-important result on page 105, where Scheel boils down to three textual criteria the “Définition du mode narratif *réaliste-merveilleux*.” It is justifiable to regard his third point, the infiltration of the narrative discourse by the exaltation of an authorial voice, as having wider significance. This feature may allow us to draw linkages to privileged moments in modernist works that otherwise do not belong under one of the two labels “marvellous” or “magic” (e.g., better appreciate, in a larger context of world writing, Bloom’s evanescent towering fantasy of the archetype of the Virgin Mary in “Oxen of the Sun” in Joyce’s *Ulysses*). Scheel is a first-rate guide in reading authors, and the reviewer does not want to pre-empt here the excellent examples he adduces from so many fine authors to highlight the distinctions between the “marvellous” and the “magical” strains.

Scheel has done a great service in showing the way past a “lecture idéologique réductrice” to an analysis more solidly based on “fonctionnement narratif”. Surely the time is here to heed his cautionary words: “*Baser une poétique sur une notion ‘d’hybridité’ culturelle post-coloniale relève de la mystification plutôt que de la littérature générale*” (34). International comparatists are called to rechart the much larger map of the territories and pathways of these fascinating literary strains.

Gerald Gillespie
Stanford University

■ Albert Lichten. *Le signe et le tableau: Peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture*. Paris: Honoré Champion, 2004. Pp. 292. ISBN 2-7453-0977-3.

La réflexion d'Albert Lichten, présentée dans *Le signe et le tableau*, vise à rendre compte de quelques impérialismes conceptuels qui tendent à réduire les peintures contemporaines à des images et des messages plus ou moins lisibles et pertinents aux yeux d'un large public. Suite au constat amer d'une sémiotisation prégnante et sclérosante, voire académique, de la peinture contemporaine, l'auteur s'interroge sur la relation entre peinture et signe : « La peinture peut-elle entretenir une relation ouverte avec le signe ? » (40). Outre le fait qu'on ne peut manquer d'être charmé par les fines analyses de quelques tableaux ainsi que par le cheminement théorique proposé au regard de diverses tendances de la peinture, on retiendra ici la pensée du philosophe, esthéticien et peintre, riche et convaincante en ce qu'elle est la synthèse d'expériences professionnelles distinctes. Cette pensée réhabilite la plastique non seulement dans le processus de production d'un tableau mais aussi dans son « processus de circulation » (7).

Dans son introduction, A. Lichten commence par présenter les « présupposés de l'art contemporain » qui limitent la définition de la peinture à une « perception stéréotypée » (6). Il précise bien que son propos « est de chercher à déceler—approximativement, [il] y insiste—les causes structurales d'un état de fait : la disparition d'une certaine idée de la peinture, dans le public et dans la critique. Afin de ménager à la peinture une chance de survie » (17).

A travers la figure d'un premier quadrilatère, l'auteur met l'accent sur les pôles dominants qui font de la peinture contemporaine le « parent pauvre des arts et techniques du spectacle de masse » (11). L'image et le message, éléments fondamentaux du paradigme culturel contemporain, contribuent à gommer le référent au profit d'un réalisme optique qui veut tendre à la perfection et d'un méta-discours qui vise à expliciter (et orienter) le plaisir du récepteur. Face à cette obsession de l'image en tant que substitut presque parfait de la réalité, les peintures contemporaines ont répondu par un surplus de messages : la manipulation des images dans la peinture moderne est ainsi présentée comme un second regard, comme une « réaction » critique à l'égard du monde visible saturé d'images. Enfin, dernier versant du quadrilatère initial, le bricolage désigne cette tendance à

l'hybridité, au mélange et, pour Albert Lichten, « cela s'appelle: faire n'importe quoi » (17). Ainsi ne parle-t-on plus de peintre, ultime coup de grâce portée à la pratique picturale, mais d'artiste, terme qui désigne tout et rien.

Dans un second schéma quadrilatéral, l'auteur montre l'impact du réalisme optique dans le champ de la perception. Puis un troisième tour du schéma lui permet d'interroger les concepts ou théories qui cautionnent l'exigence du message au détriment de l'exigence plastique. D'où vient ce fétichisme du message ? D'une part, d'un mauvais héritage du surréalisme lui-même fortement influencé par les thèses de Freud. D'autre part, d'un parti pris dans la lecture des thèses de Lévi-Strauss. Dernier tour : le message, ainsi sacralisé, aura alors d'autant plus d'efficacité qu'il sera manipulé en vue d'un encodage de la jouissance. Cette « tentation d'allier la puissance manipulatoire de la science à l'hédonisme ambiant » (35) fait disparaître le corps et le référent derrière un substitut, l'image. Contrairement à cette tendance, A. Lichten affirme que « le peintre doit opérer un retour au corps sentant et percevant » (35).

La première partie, plutôt succincte, est une étape fondamentale dans la réflexion de l'auteur dans la mesure où elle présente une redéfinition des notions de signe et de signifiant dans le champ de la peinture. A l'inverse de l'idéologie linguistique, selon laquelle l'existence indépendante des choses est un pur fantasme, A. Lichten affirme que « la parole est signifiante et référentielle [qu']elle a un contenu et un référent. Mais son rapport aux choses, son référent, est indirect, et c'est pourquoi il passe souvent inaperçu des spécialistes » (48). Ainsi, considère-t-il le signifiant comme le point de départ du peintre en ce qu'il est non représentatif et qu'il appelle un procès de signifiante, c'est-à-dire une opération entre l'œil et la main, entre la réception et l'expression. De même que la réception suppose une vision, l'expression suppose une voyance, définie comme le champ où « s'élance, ce qui pour le peintre, est trace » (67). L'acte poétique pictural donne donc à voir la rencontre d'un désir et d'un référent du monde perçu. Il ouvre sur du sens, ou mieux de la signifiante. Barthes et Derrida peuvent bien rendre la notion de présence caduque, A. Lichten, lui, soutient que l'épaisseur du signe et sa matérialité se font nécessairement l'expression de tout un ensemble de mouvements corporels qui participent au travail de l'imagination.

Dans une deuxième partie, « La querelle de l'image », le signe plastique est remplacé dans le champ de l'imaginaire. En comparant les réflexions du cubiste Albert Gleizes, de Lacan et de Merleau-Ponty, l'auteur insiste sur le mouvement, la simultanéité, la frontalité du support-surface et l'ouverture à l'Autre. L'imaginaire n'est donc pas à entendre dans le sens d'une réserve d'images statiques de portée universelle et encore moins d'images-miroirs. L'intervention du peintre sur ce qu'il voit est mue par des « invites » du monde visible ainsi que par un désir de « porter le visible à la jouissance » (122). Loin de restituer une cohérence du réel, le peintre donne à voir la « manière dont il tourne autour du réel », c'est-à-dire son propre « maniement de l'imaginaire ». Il doit cependant tenir compte des exigences du plan. Sa vision prend naissance sur le plan : elle est « saisie intuitive de la totalité du plan », ce que A. Lichten appelle « simultanéité » (120). En dernière analyse, l'auteur propose une comparaison, d'une part, avec les peintures de la Renaissance et, d'autre part, avec la peinture tridentine, pour montrer l'évolution du rôle de l'image dans la peinture.

La troisième partie est intitulée « Référentiel et contenu ». Si A. Lichten préfère parler de signe plutôt que d'image c'est notamment parce que le signe suppose un référent et non un modèle. De même, le motif sera préféré au référent, terme annexé et indexé par la sémiotique. « Le motif, c'est le réel qualifié, rencontré ici et maintenant » (160). L'opération du peintre consiste à convertir le motif en signifiant sans pour autant que le motif ne disparaisse. Ainsi transformer et restituer sont deux actes qui pour A. Lichten ne s'opposent pas. Ils se conjuguent. Et la peinture dite « abstraite » est référentielle dans la mesure où elle restitue nécessairement la rencontre du peintre avec un motif. L'essentiel, dans la peinture, n'est pas le signe mais le signifiant qui restitue cette rencontre.

Quant au contenu, il est « la réponse du peintre à ce qui là, dans le visible, s'indique comme un appel, comme une invite » (185). En retraçant quelques grandes étapes de l'histoire de la peinture et de l'esthétique, A. Lichten montre que la notion de contenu est étroitement liée aux questions du langage et de la vérité. Mais, il y a là quelques impasses dangereuses pour la peinture et notamment celle d'une déconsidération vis-à-vis de son statut plastique. Pour finir, A. Lichten ajoute un troisième élément, distinct du motif et du contenu : le sujet, et en dénonce l'effacement dans le champ de la peinture.

Enfin, « Métaphore et temporalité » définissent le processus même de l'acte pictural tel que A. Lichten, en qualité de peintre, a pu l'observer. Si, d'un point de vue étymologique, la métaphore signifie le « transport du sens propre au sens figuré » (234), alors tout tableau figuratif est bien une métaphore. A. Lichten insiste ici sur le mouvement du devenir qui doit rester ouvert à de l'Autre. « Nous devons, écrit-il, nous fier à l'intuition en acte, car si nous voulons ouvrir le visible, nous devons reconnaître qu'il n'est pas imitable » (244).

En référence aux écrits de Gleizes, de Matisse, de Picasso et de Klee, il juge nécessaire d'« introduire la temporalité dans la figuration » (251). A priori paradoxale, cette exigence plastique advient lors d'un travail répété sur le motif et le tableau. Cela revient, et c'est là le peintre qui parle, à « restituer la manière dont nous sommes immergés dans le réel » (255). Ainsi le peintre donne à voir, par le mouvement de son corps, sa propre « intériorisation du successif », la simultanéité de sa présence en plusieurs endroits sur un seul plan.

Voici réaffirmée l'autonomie de la peinture vis-à-vis de l'image et du mot. En somme, l'auteur propose de penser la peinture contemporaine comme un modèle intuitif où l'information, au sens philosophique, renverrait au mouvement qui donne forme à (et partant qui donne à voir simultanément) un sentir. Ainsi la peinture porte en elle-même un regard qui est saveur avant d'être savoir.

Bénédicte Letellier

Paris III

■ Lisa Block de Behar. *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*. Trans. Albert Bensoussan. Paris: L'Harmattan 2004. Pp. 222. ISBN 2-7475-6504-1.

Le livre de l'uruguayenne Lisa Block de Behar est un dialogue critique et créatif avec l'œuvre de Jules Laforgue. La densité et la tonalité de ce dialogue sont bien rendues dans la traduction d'Albert Bensoussan. Il s'agit de la version amplifiée d'un essai publié en 1987 à Montevideo à l'occasion du centenaire de la mort de Laforgue qui naquit dans cette ville, baptisé du nom de Julio (16). La version de 1987, accompagnée d'une anthologie de Laforgue traduite en espagnol, était adressée à un public uruguayen qui venait d'échapper à une dictature des plus nationalistes et qui était prêt à se ressourcer à une culture transnationale, telle que la proposait l'œuvre de Laforgue, auteur français aux origines uruguayennes et à l'esprit universel. La

version de 2004, en revanche, est une sorte de réimportation en France d'un auteur franco-uruguayen, enrichie par les échos d'une réception uruguayenne très forte et adressée, en premier lieu, à un public français plus sensible que jamais à la dimension transculturelle de sa propre culture. Par ces divers déplacements—la double 'traduction' de Jules Laforgue en espagnol et sa 'retraduction' en français—le livre de Lisa Block de Behar configure la métaphore de son titre. Il forme un chiasme interculturel exemplaire.

Les métaphores du déplacement offre une lecture déconstructiviste de l'œuvre de Laforgue, dans la mesure où celle-ci est interprétée—avec une pertinence étonnante—comme « déconstructionniste *ante litteram* » (61), plus particulièrement comme une « déconstruction sauvage » et savante à la fois, que le poète a mythifié par la figure de Pan, d'un Pan *pun*linguistique et calibanésque (121–23), inaugurant la *moralité légendaire* d'un art 'éternel,' 'tautologique,' et totalement transgressif.

Le point de départ des réflexions de Lisa Block de Behar est biographique : Jules Laforgue est conçu comme la « figure littéraire » du déplacement (51), d'un déplacement géographique d'abord, par les multiples voyages du poète entre l'Amérique et l'Europe ainsi qu'à l'intérieur de l'Europe, puis d'un déplacement linguistique par les interférences fréquentes entre les langues, notamment le français et l'espagnol, mais aussi, entre autres, l'anglais et l'allemand (chap. « Un Français précaire »). Un des résultats les plus remarquables de l'étude de Lisa Block de Behar est d'avoir mis au point la 'question de la langue' de Julio/Jules Laforgue, d'avoir dégagé les mots espagnols sous les mots français et d'avoir déterminé avec plus de précision l'*originalité* de cette écriture dissonante, en lui découvrant un important substrat espagnol. L'auteur qualifie ce phénomène du terme d'« *origi(natio)nalité* » (199). Cette *origi(natio)nalité*, pourtant, ne relève pas d'un patriotisme latent, car la binationalité et le bilinguisme du poète ne servent que de *passage* à un déplacement incessant, une différence et une errance des mots dans et entre les différentes langues. Ainsi, l'*idiome* en tant que tel finit par perdre son identité et sa *propriété* (étym. 'idiome') ; il est soumis à un double procès de 'désidiomatization' et 'désautomatisation.' Par conséquent, l'œuvre de Laforgue se révèle comme une démonstration anticipée de la formule bivalente que Derrida a lancée pour définir le concept de la déconstruction dans *Le monolinguisme de l'autre* : « plus d'une langue ».

Le déplacement linguistique se réalise essentiellement à travers la poésie. Le principe poétique développé par Laforgue, à en juger par le chapitre homonyme (mis entre parenthèses significatives) est bien la poésie comme principe. L'écriture poétique est considérée comme la vraie origine, pourtant toujours différée et destinée à une naissance infinie (32, 202). Cette origine est marquée par la faute originelle du signe que Laforgue désigne par l'heureuse métaphore « Ma Vipère de Lettre » (*Complainte du pauvre Chevalier-Errant*), un des leitmotivs de l'étude de Lisa Block de Behar (61–65, 186, 191–92, 208). La métaphore « Ma Vipère de Lettre », qui implique celle de la 'langue de vipère,' verbalise le déplacement sémiotique de la *langue* orale vers la *lettre* écrite, amplifié par la division de la langue bifide en bilinguisme, hétéroglossie et métalinguisme. La culpabilité—*felix culpa!*—liée à ce procès sémiotique est fortement ressentie par Laforgue, ce qui ressort de l'image du « rachat » inscrite au « crachat » des mots et de l'encre proféré par la vipère.

L'image de la vipère évoque également celle de l'ouroboros et de la circularité de l'écriture (63, 65) : les mots et les textes sont réitérés, tout en étant différés, inlassablement. L'auteur consacre plusieurs chapitres au recyclage poétique et au déplacement du sens qui lui est inhérent (« Les lectures i(II)imitées », « Pour qui redoublent les mots », « Répétitions différentes », « La mémoire est redondante »). Le déplacement va jusqu'à la contradiction et à l'ironie (chap. « L'ironie est possible »), comme l'exprime la *Complainte de Lord Pierrot* : « Le semblable, c'est le contraire ». La formule préfigure de très près la *Logique du sens* de Deleuze (cité dans un autre ouvrage de Block de Behar, *Dos medios entre dos medios*, 92) : « seul ce qui se ressemble diffère » et « seules les différences se ressemblent ». L'auteur démontre que Jules Laforgue nous aide à comprendre l'ironie fondamentale du langage en tant que tel. Comme « l'ironie est la figure du langage », elle considère Laforgue, lui, comme « la figure de l'ironie » (119).

Le paroxysme de l'ironie laforguienne est atteint dans la coïncidence du tout et du rien, incarnée dans la figure 'tautologique' de Pan, recyclé dans les *Moralités légendaires*. Lorsque celui-ci se présente à Syrinx, il décline son identité par ces mots-clé : « Je suis Pan (...) je suis tout, je suis le tout, s'il en fut (...). Non, je ne suis rien ». Pour ce jeu du « tout ou/et rien », de la répétition et de la différence, le traducteur a trouvé une formule qui renchérit sur le texte original :

« En répétant, il (sc. Laforgue) ne confirme pas : *il réitère ou retire* (c'est nous qui soulignons) ce qui a été dit » (119).

Tout comme le tout et le rien se confondent, le passé et le futur sont co-présents dans l'espace textuel. Les « littérateurs » anciens et modernes, aussi bien que postmodernes, évoluent dans un recyclage incessant, s'imitent dans des « lectures i(II)mitées » (cf. le chap. homonyme). Ils créent un espace-temps atopique et achronique où tous les déplacements anachroniques et anatopiques sont possibles (92, 134), comme il arrive notamment dans la *Complainte de certains temps déplacés* et dans les *Moralités légendaires* (chap. « Complainte sur des lieux déplacés », « La parabole du palais »). Grâce au principe du « temps déplacé », pratiqué par Laforgue et théorisé par Borges (78) et Derrida (32), Laforgue peut se positionner comme contemporain de Borges et de Derrida, entre autres, et Lisa Block de Behar peut adopter les théorèmes de Borges et de Derrida pour interpréter Laforgue, faire dialoguer ce dernier directement avec les premiers. Le littérateur antérieur et les littérateurs postérieurs, par l'intermédiaire de leur interprète, 's'informent' mutuellement.

L'essai de Lisa Block de Behar, dont on n'a esquissé ici que quelques principes, termine par un portrait de cet étrange « étranger » (206) qui s'est proposé de « transporter les cités » d'effectuer une *translatio* littéraire et linguistique entre l'Amérique et l'Europe de ses rêves, ce Laforgue *hispanique* et calibanesque¹ qui a osé revendiquer son « droit de cité » moyennant le « droit de citer » dans la « Cité des Lettres » (207) et qui, en conséquence, a acquis le statut de citoyen « pré-postmoderniste » (79).

K. Alfons Knauth
Université de Bochum

■ Arturo Casas. *Bibliografía sistemática de Teoría literaria*. Boletín Galego de Literatura 26. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001. Pp. 320. ISSN 0214-9117, ISBN 84-9750-021-0.

The growing impossibility of having a complete overview of everything written in our field of studies is probably a fact most of us have been

1. Le côté calibanesque de Pan-Laforgue n'est que frôlé par l'auteur (p. 125). Il mériterait d'être développé davantage, car il appuie la thèse de l'américanisme profond de Jules Laforgue.

forced to admit, at least, tacitly. Modern technology has explosively expanded the amount of printed information, not to mention the knowledge spread over the internet.

Against this background, the great effort made by Arturo Casas, from the Spanish (Galician) University of Santiago de Compostela, deserves a special attention. On more than 300 pages of a monothematic number of the journal *Boletín Galego de Literatura*, Casas provides an extensive systematized bibliography of literary theory produced during the twentieth century in all major Western languages. There are about 6000 entries in the bibliography in Spanish, French, Italian, Portuguese, English and, to a somewhat lesser extent, in German. Of Slavic and East-European literary scholarship, books translated into Western languages are mentioned.

The user of the bibliography should by no means be discouraged by the fact that its framework—a short introduction by Arturo Casas—is written in Galician. Casas makes it explicit from the beginning that the bibliography is by no means targeted exclusively at literary theoreticians, but is rather meant to be used by scholars of literature in the widest possible sense, professors and researchers, graduate as well as doctoral students.

On pages 13–15 Casas provides a thematic structure of his bibliography. There are seven major chapters, under the following titles: 1. *Deslindes* (Demarcations); 2. *Historia da Teoría literaria* (History of Literary Theory); 3. *Elementos* (Elements); 4. *A poesía* (Poetry); 5. *A narrativa ficcional* (Fictional Narrative); 6. *O teatro* (Theatre); 7. *O ensayo* (Essay).

All the chapters provide in alphabetic order the names of the authors of treatises in the relevant field of research, e.g. Dilthey (1983), Fish (1995), Fokkema (1993), Gadamer (1983), etc. To find a full title and complete bibliographic data about either a book or an article, one has to find the same key name with respective year in the general bibliographical list, arranged likewise alphabetically (*Referencias bibliográficas*). In a compressed type and small font, the latter occupies pages 105–319.

Even before the a reader gets acquainted with the material of the seven above-mentioned chapters, Casas presents a useful section of general sources (*Recursos e fontes xerais*, pp 17–20) where information about compilations and readers, literary dictionaries, manuals and methodological treatises, historical-panoramic works, anthologies as well as existing bibliographies can be found.

The introductory chapter "Deslindes" gathers information about treatises dealing with the ontology and epistemology of (theoretical, generalizing) literary research. Casas presents its material in a number of subsections, which also contain data about monographic numbers of magazines dedicated to the subject: 1.1. Epistemological questions: problems and methods; 1.2. The field of literary studies; 1.3. Traditional sub-disciplines of literary studies: literary theory, literary history, literary criticism and comparative literature; 1.3.1. Object, methodologies and basic problems of literary history; 1.3.2. Object, methodologies and problems of literary criticism; 1.3.3. Object, methodologies and basic problems of comparative literature; 1.4. Literary theory in relation with other disciplines of humanities and social sciences; 1.5. Historical and cultural variability and pluridimensionality of the notion of literature. Literature and the new media; 1.6. Literature among the arts.

The second chapter, "Historia da Teoría literaria," is constructed chronologically, embracing subsections about poetics and rhetoric of classical Greece and Rome, the Middle Ages, the neoclassical period, Enlightenment, romanticism and the nineteenth century, while twentieth-century material is presented under three headings: formal-structural and semiotic (2.6), sociological, Marxist and systemic (2.7.), and, finally, post-structuralist and phenomenological-hermeneutical (2.8).

While the generically inspired chapters "A poesía," "A narrativa ficcional," "O teatro," and "O ensayo" leave little room for doubts in determining their content, the large chapter 3, "Elementos," calls for some commentary. Its subdivisions run as following: 3.1. "Representation and fiction"; 3.2. "Oral and written expression"; 3.3. "Literary work: text, literary system and social fact"; 3.4. "Aesthetic-linguistic essence of a literary work"; 3.5. "Literary work as a discourse"; 3.6. "Epistemology of a literary work, Author and reader, Forms of reading"; 3.7. "Intertextuality and translation"; 3.8. "Literary work as ideological and cultural sign"; 3.9. "Interpretation of a literary work"; 3.10 "Literary typology, Literary genres"; 3.11. "Dialogue and Dialogism"; 3.12. "Narration and the narrational"; 3.13. "Description;" 3.14. "Argumentation."

It is difficult to summarize the richness of Casas's bibliography. We may argue about the purposefulness of some of its subdivisions or detect some topics which are either absent or difficult to find

(e.g., the grotesque, travel essay, etc). However, one has to pay a high tribute to Arturo Casas's great work in assembling the quintessence of literary thought of the twentieth century in a wonderfully prepared book. I have no doubts that it should be made accessible to professors, researchers, and students at any centre where literature is studied and taught.

Jüri Talvet
University of Tartu

■ Sophia A. McClennen. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette: Purdue UP, 2004. Pp. 252. ISBN 1-55753-315-6.

In order to discuss and point out which dialectics constitute the tragic experience of the exile, Sophia McClennen focuses on three writers: Juan Goytisolo (Spain, 1931), Ariel Dorfman (Argentina, 1942), and Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941). In spite of the fact that the kinds of exile suffered by these three writers were very different, it is possible to find some characteristics shared by them all. Throughout the book, the author employs a dialectical method of analysis in order to clarify these common features. McClennen lists a certain number of concepts that are essential to understand fully the writing of an exiled creator. For example, it is usual to find a contraposition between a nostalgic, regional, and doleful literature and a cosmopolitan, modern and festive one. In this sense, the investigators tend to emphasize these poles. However, the author shows us that both tendencies can be mixed without any contradiction in terms. The exiled writer tries to rewrite the history of his own land but at the same time represents other ideas of community not predicated in that country.

According to McClennen, many commonplaces reappear in many exiled texts in spite of the differences in historical and geographical contexts. What she means is that fundamental tensions are never brought to an end. That is why these clichés never stop reappearing in changeable ways and scales. The author's opinion is that these tropes are always related with the cultural identity of a community and that investigators should not only determine but also interpret them.

The representation of time is also analyzed in the book. For the author, there are three forms representing time in the Hispanic literature: pre-modern, modern and post-modern.

If a fascist-authoritarian regimen regresses to pre-modern conceptions of time and existence through a myth that consolidates its authority, the exiled writer reacts by giving a new, opposite sense to this myth. The author explains that by being contrary to the official version of history exposed by the dictatorial system, the exiled writer can report a more realistic history: he or she can also defy the concept of modernity, because of the sensitivity this writer has in order to capture the manipulating authoritarian discourse. Dictatorships always exhibit a patriarchal system that constrains cultural identity. On the other hand, the exiled literature describes ours as “postmodern times,” that means that time is neither linear nor circular, but absent and worthless.

Another important point is that the author considers that one of the great matters of literature is language, which gives rise to even more conflict when the exiled writer must live in a country that speaks a foreign tongue. In this sense, the well known expression “to be or not to be” is the premise that illustrates the conflict between the creator and his language, which is used to reformulate and note down a past experience of life. However, on the other hand, a writer can use language to destroy it because of his or her experience with a language as manipulated by the authoritarian discourse. Brilliantly McClennen elucidates that, due to their knowledge of a dictatorial and repressive ideology, exiled authors tend to have a remarkably intense rapport with the topics of authorship and authority.

Another usual topic used by exiled writers is geography in terms of assuming the nation as landscape. However, as the nation’s geography is imperfect, it is mixed with the representations of other communities and social structures. In this case, a dialectic method demonstrates that there is no opposition between the depiction of space as confined and restraining or open and infinite. Also, it is possible to show that the borders between an utopian and dystopian configuration of the space are not clear. For this reason much binary opposition still used by many scholars continue to be limited.

The three authors here reviewed share an historical moment of exile, which is the beginning of postmodern theory. Exile was seen as a metaphor of an unregulated, deterritorialized existence, but the kind of exiled literature analyzed in this study shows us that these ideas were naïve, as writers in exile can also face up to the concept of nation through a critical position. An important thesis in this book is that exiled literature is a practical refutation of ludic postmodern theories,

which are basically originated because of an intense reservation about all methodological images of cultural identity (i.e. language, history, nationalism, ethnicity, class, gender, etc). For these exiled writers, it is not viable to be a "postmodern nomad," since exile is grounded inside a political historical time that causes the circumstances of exile, which are significant to the investigators for being the best example of subjectivity without restrictions. The contradiction may seem to be that the universe that an exiled creator produces can not be exempt of political restrictions. According to McClenen the writing from these types of authors emphasizes the tension between practical and symbolic ways of recounting the condition of exile.

Goytisoló, Dorfman, and Peri Rossi reveal a self-reflexive worry about the literature's crisis after 1960. They keep on relating committed stories about social troubles (globalized capitalism, authoritarian systems, exclusion of the "other") worsened by the exile. Their writing demonstrates that the division of the modern and the postmodern should be revised. Furthermore, it is very difficult to label their compositions within the traditional literary genres as a result of their diverse, and sometimes contradictory, strategies of representation, which are a consequence of the conditions of exile.

Jesús Hidalgo y Campos

Pontificia Universidad Católica del Perú

■ Gerald Gillespie. *By Way of Comparison, Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 45. Paris: Honoré Champion, 2004. Pp. 280. ISBN 2745309390.

Gerald's Gillespie's latest book, *By Way of Comparison, Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*, concerns itself with several critical issues related to the practice of comparative literature today, especially within the context of the American university setting. His text charts the transactional space of comparative literature within the matrix of literary, interdisciplinary, and ideological discourses confronting the critic. Rather than producing a dry statistical report on the discipline, Gillespie addresses the intellectual status and currency of the discipline: its ideologies, ramifications, and projections. Gillespie makes not only a plea for preserving a place at the university banquet table for comparative literature, but also

for literary studies in general, challenged by the rise of alternative academic and cultural value systems.

Gillespie puts the critic on guard against misprisions that exaggerate the importance of any one area of critical reflection: the text itself, as well as contexts of textual production and reception. If this recommendation does not seem to be radical in its statement, it is subversive in practice. Calling upon a wide range of materials, he proceeds to question critical programs that seek to provide global answers or universal methodologies for comparative criticism. Materialist and positivist readings of history and mentalities cannot come to terms with the subjective epistemology of romanticism, a movement which Gillespie regards as both integration and resistance to empiricist worldviews. He sees deconstructive notions of trace as a palimpsest of textual doubleness in the romantics, Mallarmé, and Joyce. In addition, Gillespie provides a reasoned defense of literary history against the charge that it cannot inform our understanding of history.

Gillespie's readings take us deep within an expanding hermeneutic circle: the beginning, the end, the part, the whole; all is perfectly related to some larger meaning or context. Rethinking the well-known case of interdisciplinary influence between *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*, Gillespie argues that Coppola's film is neither an ill-fated attempt to recuperate Conrad's novel, nor a rejection of it, but a careful reweaving of mythical and literary narratives while remaining "tailored to the film medium and the epochal setting" (94). In his micro-readings of the poetic collaboration, *Renga, A Chain of Poems* (Octavio Paz, Charles Tomlinson, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti) and its subsequent translations, Gillespie skillfully erects instances of poly-systemic translation against a backdrop of issues concerning identity, nationality and originality. In the best sense of comparative literature, he broadens the limits of textual and contextual relationships:

The English, French, Italian, and Mexican co-authors who claim to write depersonalized, denationalized poetry when they "translate" back and forth between the structural idiom of the tanka and sonnet certainly are aware that, besides Japanese models, they have European predecessors (in the troubadours) [...] who occasionally wrote poems with each strophe in a different Romance tongue and capped in the international binding idiom of Provençal. (131)

One could be disappointed by the relatively few chapters devoted to specific texts such as *Heart of Darkness* and *Renga*, but Gillespie

has other things on his mind, his focus being on making the larger point: the need for “pragmatic engagement,” or holistic readings of texts within and between cultural systems.

Without a doubt, Gillespie's argumentation can be polemical when applied to the practice of literary studies. Drawing upon his considerable experience in the field of comparative literature and as president of the International Comparative Literature Association, he laments the fact that feminist studies and diversity programs have looked at certain populations at the ideological expense of others (Gillespie is Emeritus Professor of German Studies and Comparative Literature at Stanford). At the national and international level, he identifies historical and political pressures such as changing patterns of immigration that have resulted in an intra-American focalization on immigrant and indigenous literatures. As for those who disbelieve the modernity of the printed word, Gillespie points to the persistence and renewed possibilities of text in digital media. His different analyses and opinions combine a rare behind-the-scenes look at the discipline with honest concerns about the future topography of comparative literature.

I shall now turn my attention to his particular suggestions for the discipline of comparative literature that cannot leave the reader indifferent. Gillespie writes:

It is our duty to ourselves not to allow destructive critics to damage our own response to and appreciation of literary works. (13)

I take my stand as an international comparatist conscious that I am working inside the complicated cultural flows and interchanges on the global plane. When I resituate things in this context, the highly tilted models and concepts of Theory promoted inside specific countries such as the United States take on quite a different complexion from that which their proponents often presume or assert. (262)

Gillespie is on extremely sound intellectual footing when demonstrating the cultural specificity of theory. One might interject, however, that Gillespie gives theory a short shrift in terms of the discipline, placing most theoretical programs as the agenda of left-leaning “destructive critics.” He makes little mention of the excitement generated for the field by critical theory since the turn of modernism—its historically significant role in the development of literary studies in North America and on the Continent. If critical schools fade in much the same way

as artistic movements—in a dynamic of exhaustion—this fact does not take away from their historical influence (which includes, of course, the reaction against them). Gillespie's chapters often remind us that few ideas in criticism are demonstratively new; but critical ideologies, in their rightness or wrongness, represent a link from the past to the present, rereadings as it were; and to reject ideologically driven criticism as a practice is arguably to deny our own cultural and historical perspectives.

Gillespie's remedies for comparative literature include: reading foreign texts in their original language, examining how literary life interacts with other arts, and reading texts that have entered one cultural system from another as well as reading texts foreign to our own cultural background. While these are certainly commendable goals (three of four propose more reading), one might question whether an appreciation of the foreignness of other cultures and a return to the rigorous "days of old Comparative Literature" (267) will do enough to right the persistent malaise in many university literature programs, the causes of which are as much cultural and economic as they are institutional. Going even further, one might ask Gillespie: Is his advocating of a supranational "literariness" not firmly rooted in ideology? Does his "pragmatic engagement" represent paradoxically an ideological meeting place of "nonideological" readings, a utopia of literature, culture, and history? Where and on what terms does Gillespie's vision of comparative literature engage a post 9/11 world? These are questions that merit books in their own right, which is probably why Gillespie only alludes tangentially to them.

Wherever one stands on the ideological plane of literary studies, Gillespie's book represents an informed self-reflexive look at the discipline. Rich, complex, and at times polemical, it seeks to correct deficiencies in the practice of literature studies in a comparative context, while concomitantly providing a felicitous example of the criticism that we can strive for. Indeed, Gillespie's skilled readings across a multitude of texts and culture systems bring to light the unbounded possibilities of meaning-based comparative criticism. I would argue that his ideological engagements make his book all the more meaningful.

Christopher Bains
Paris III

■ María Teresa Maiorana. *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Prólogo y cuidado de Martha Vanbiesem de Burbridge. Buenos Aires: Biblos, 2005. Pp. 653 ISBN 950-786-499-7.

In Latin America, comparative studies are being developed ever more intensively with the passage of time. The flourishing of today's comparative literature certainly comes from the pioneering hard work of a small group of critics interested in and engaged with comparatist research. In Argentina's particular case, it is not possible to talk about comparative literature without mentioning María Teresa Maiorana, author of many fine works, the most remembered being *Rubén Darío et le mythe du centauro*, her doctoral thesis in which she establishes a series of links between French poets and the leader of Latin American modernism, Rubén Darío; *Cuatro estudios de literatura comparada*, in which she confronts Argentinean and European writers; and *Pia de Tolomei: de Europa a América*, a posthumous publication that studies the influence of the Dante's Pia (briefly portrayed in the *Purgatorio*) in many different writers, painters and musicians. Furthermore, the founder of the Centro de Estudios de Literatura Comparada, which has borne her name since 1984, was also the author of a book of short stories, *La docena del fraile*, presented during the II Coloquio Internacional de Literatura Comparada. However, her research work is not limited to these aforementioned texts, but rather amounts to numerous essays which appeared mainly in the journals *La Prensa* and *La Nación*. It is these uncollected texts that are part of the extensive content (exactly 162 essays) of *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*, presented during the beginning of the III Coloquio Internacional de Literatura Comparada. The diverse essays are grouped thematically into the five following sections: "Literatura comparada," "Literatura," "Filosofía," "Reseñas bibliográficas," "Arte," and "Viajes." It is important to indicate that these essays were written in Spanish and French, languages which Maiorana handled with magnificent mastery. In the first two sections, "Literatura comparada" and "Literatura," Maiorana *studies* writers of many different backgrounds, such as Ezra Pound, Baudelaire, Anatole France, Rubén Darío, Garcilaso, Victor Hugo, Ungaretti, Azorín, and Shakespeare, to mention but a few. These sections are definitely proof of Maiorana's eagerness to establish connections between different literary traditions, which are always the objective of the comparatist; at the same time, they demonstrate the high intellectual level and vast knowledge of

the author. On the other hand, in “Filosofía,” Maiorana approaches, many times based on meetings and interviews, the proposals of some of the most important contemporary philosophers: Bergson, Berger, Bastide, among others. “Reseñas bibliográficas,” are not only simple book reviews, but can be counted as brief and interesting studies of the author of the reviewed text. The section “Arte,” proposes, from the Maioranean viewpoint, an account of different art museums (for example, Museo Británico, la Casa-museo de Fader, etc.) and the main works within them; also she *reflects* on different architectonic sites and on many artists, principally sculptors, such as Bourdelle and Rodin. “Viajes,” the last section, summarizes Maiorana’s impressions of different countries that she visited; the descriptions of the landscapes are characterized by a delicate and, at the same time, intense poetic language, showing her deep sensitivity. To conclude, it is worth mentioning that this book includes a thematic and a onomastic index—always an important guide for the reader—and that it is soberly and impeccably designed.

For the first time, we have in *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista* a detailed collection that reflects the dedication, passion and abundant investigations of Maiorana. Thanks to the excellent effort of her disciple, Martha Vanbiesem de Burbridge, this book represents a great contribution to the understanding of Maiorana’s work; furthermore, it reminds us of the fact that all comparatistic work entails an ample variety of knowledge and, for that reason, enhances and deepens the understanding of our own cultural heritage.

Julissa Cruz

Universidad Católica Sedes Sapientiae Lima- Perú

■ Paola Mildonian. *Alterego: Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001. Pp. 264. ISBN 88-317-7758-0.

S’il est vrai, comme le soutenait Borges, que la traduction peut être lue comme l’introduction d’un texte dans un autre contexte, et si, comme le soutient Guillén, un acte de traduction est « la tentative de comprendre une langue distincte de la sienne, attendu que les significations, les allusions, les intonations, les rythmes changent inexorablement » et qu’ « une lecture complète requiert la compréhension d’un monde verbal qui diffère du nôtre »¹, alors c’est un devoir cognitif de importance fondamentale de traduire ce volume pour

1. Claudio Guillén, *Entre l’un et le distinct. Introduction à la littérature comparée*. Barcelonne, Editorial Crítica, 1985, p. 346

les lecteurs hispanophones et lusophones d'Amérique Latine. Sans crainte de tomber dans des exagérations, la publication de *Alterego* de Paola Mildonian, professeur de littérature comparée à l'Université de Venise et une des personnalités les plus batailleuses et passionnées pour cette discipline, nous paraît représenter un défi et une occasion importante de renforcer et promouvoir le comparatisme dans le continent latino-américain, en favorisant en même temps la connaissance philosophique et la rencontre avec des cultures et *weltanschauungen* de provenance idéologique diverse.

Le volume ici présenté est en lien, pour plusieurs raisons évidentes et comme on le perçoit dans ses immenses coordonnées bibliographiques, avec les cultures les plus disparates : de la latino-américaine à l'orientale, de la grecque classique à la russe du grand roman du XIXe. Pourtant, ce lien se ramifie en un discours dialectique, allégorique, dramatique, qui répond à des interrogations culturelles angoissées qui continuent à proliférer au sujet de la question si débattue identitaire. Passant de la spéculation philosophique à la production textuelle, dans un dialogue qui constitue la nature véritable du discours littéraire, Mildonian surprend par sa vaste connaissance qui touche quelques-uns des nombreux textes qui expérimentent l'écriture de fiction et les replis plus intimes du moi lyrique en recherche de la connaissance de soi. Seulement quelques exemples : les très belles pages sur *Un héros de notre temps*, le roman de Mikhaïl Lermontov, curieusement construit selon le modèle de l'écriture « à matriochka » (si on peut le dire ainsi)—un conte qui contient un autre conte, et alterne entre divers narrateurs qui figurent un personnage unique. Pour Mildonian, ce sont des représentatives de toute une époque qui vit les contradictions du sujet moderne : « le narrateur fait de la littérature, peut-être est-ce le pire double de l'auteur ; certainement assume-t-il la tâche d'une parodie meta-littéraire que nous pouvons lire entre les lignes » (106) ; « le voyage pour lequel Pechorin veut partir (...) n'est pas la quête du héros en recherche de délivrance, mais le mouvement sans but vers des espaces inconnus où l'annulation soit garantie, où le sujet ne puisse retrouver aucun trait, aucun fragment de son identité antérieure et où la mort puisse l'atteindre dans l'anonymat et l'aliénation complète » (109).

Un autre exemple est l'étude minutieuse et intrigante de la narration du japonais Jun'ichirô Tanizaki, dont les romans *Journal d'un vieux fou* et *Le goût des orties* sont lus par Mildonian comme de réflexions inquiétantes sur le sexe et ses aspects psychologiques,

cachés, énigmatiques. Dans *La clef*, par exemple, « grâce à la forme journalistique, la manipulation s'exerce au niveau de l'écriture et, en même temps, des faits que l'écriture peut déclencher. Là aussi le jeu est apparemment découvert : l'écriture a pour but de produire chez l'autre les effets désirés » (207).

Finalement, l'auteur italien tente un exemple dans l'écriture journalistique—les formes du doute et de l'hésitation jusqu'à l'expérience tragique de l'individu et des cultures vecue—par José María Arguedas. Mildonian offre quelques-unes de ses pages les plus significatives, révélant chez le narrateur péruvien de « Les fleuves profonds » et de « Le renard d'en haut et le renard d'en bas », l'impossibilité d'une médiation entre vie et écriture : « il n'y a ni acte ni mot qui puisse relier l'écriture à l'exclusion. Il est illusoire de croire que le poète ou l'anthropologue pourrait prendre part à un monde autre » (237).

Mildonian centre son débat sur la dynamique du journal, le percevant comme l'un des thèmes du langage meta-scripturaire les plus fructueux et stimulants philosophiquement, tel que l'on peut observer dans les pages d'Elias Canetti que la chercheuse italienne pose comme base critico-théorique de sa réflexion.

Canetti représente de fait, à partir de la lecture de *La langue sauvée* et de *La conscience des mots*, l'écriture magmatique qui révèle une expérience singulière qui met en question les pages et l'histoire : « dans le journal on se parle à soi-même ... (Le journal) possède l'avantage absolu de nous connaître dans tous nos replis » (13-14). Peut-être qu'en dehors de Montaigne, dont la matière des essais coïncidait avec sa propre expérience et la construction d'une identité personnelle à travers ses lettres, les écrivains critiques sont-ils peu nombreux dont la perspective et la méthodologie de travail avancement consciemment d'un angle expérimental.

Mildonian suscite une curiosité amicale qui naît de son point de vue personnel original à l'intérieur de sa « passion intacte », paraphrasant Georges Steiner, pour la culture et l'écriture comme domaine d'une recherche de l'identité qui se découvre consubstantiellement activités de réflexion existentielle du sujet, et qui se dépasse (si cette recherche puisse parvenir à une conclusion) seulement dans l'« événement » de l'œuvre artistique.

La recherche de l'accomplissement du moi, que les écrivains et les individus vivent dans leur ample et mystérieuse dimension, s'ouvre,

dans les pages de *Alterego*, à une logique qui domine la littérature et avec elle défie les textes flottants, inter-communicants, et perdus dans la recherche pas exclusivement d'un territoire géo-historique, mais d'un dialogue qui représente, comme Bakhtine l'a amplement défendu, l'ontologie du discours littéraire.

L'opération comparative qui ressort des pages de Mildonian peut, indubitablement, contribuer la meilleure manière à enlever les obstacles et les distances entre expérience individuelle et phénomène esthétique, et à réunir les précarités et multiplicités du moi, au moyen de questionnements intellectuels et personnels que nous partageons tous : les œuvres littéraires—paraît nous prévenir l'auteur de *Alterego*—élèvent et prolongent les plus nobles inclinations des hommes, et surtout reflètent, comme dans un journal, l'angoisse de l'homme moderne, conscient de sa fragmentation existentielle et de la nostalgie pour sa réunification.

Biagio D'Angelo

Universidad Católica Sedes Sapientiae Lima, Perú

■ Danielle Perrot-Corpet. *Écrire devant l'absolu: Georges Bernanos et Miguel de Unamuno*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 53. Paris: Honoré Champion, 2005. Pp. 496. ISBN 2-7453-1102-6.

Au sein de cet ouvrage, version remaniée d'une thèse soutenue en 2000, Danielle Perrot-Corpet invite à repenser les rapports fluctuants du christianisme et de la modernité, refusant de voir entre ces deux termes pur et simple antagonisme un. Pour ce faire, elle propose un fructueux rapprochement du parcours et de l'œuvre de Georges Bernanos et de Miguel de Unamuno, posés d'emblée comme « deux grandes figures catholiques de la littérature européenne au vingtième siècle ».

L'antinomie entre les deux auteurs n'est en rien niée. Danielle Perrot-Corpet met ici à profit la méthode du parallèle—dont un récent numéro de la *Revue de littérature comparée* (n° 298, avril-juin 2001), auquel elle contribua, a proposé depuis de précieux prolongements théoriques et méthodologiques—pour montrer, en revanche, qu'elle n'a rien d'insurmontable, et qu'elle permet tout au contraire d'étudier les sinuosités et les spécificités de « deux écritures devant l'absolu », plongées dans les affres de la modernité : « les deux écrivains, écrit-elle, se rejoignent en effet dans l'expérience d'une cassure du monde, cassure qu'abolirait seule l'épiphanie d'une

éternelle Présence » : après s'être interrogée : « Dans quelle mesure une conception chrétienne de l'homme peut-elle prendre en charge, par les moyens de l'expression artistique ou littéraire, le sentiment d'inachèvement, de dispersion et d'éclatement des représentations du monde qui caractérise la conscience moderne ? » En d'autres termes, poursuit l'auteure, « comment la référence à l'Absolu qu'est le Dieu chrétien peut-elle trouver sa place, en littérature, dans le « monde sans Dieu » des consciences modernes ? »

Deux parcours spirituels : Une étude comparée de la biographie des deux auteurs ouvre le champ de l'investigation. L'enfance est dans les deux cas envisagée comme l'époque désormais révolue d'une expérience de l'absolu, « source originelle » de la personnalité et des aspirations fondamentales des deux auteurs, jusqu'à prendre l'aspect singulier « d'un fondamental contre-champ mythique au calvaire spirituel de l'adulte », quand l'adolescence laisse poindre, en revanche, l'antagonisme de leurs professions de foi. Si Bernanos prend alors pleinement conscience « de sa vocation de témoin laïque du Christ », Unamuno, quant à lui, perd la foi au nom de la raison. C'est le journalisme qui leur permet à tous deux d'exprimer leur engagement politique, mais s'ils commencent par adhérer aux grandes lignes d'un programme, maurassien pour l'un, socialiste pour l'autre, l'originalité de leurs points de vue apparaît pourtant déjà proche de la dissidence, et révèle d'irréductibles incompatibilités entre leurs positions personnelles—qui s'affirment déjà comme spirituelles—et le contenu doctrinal du mouvement auquel ils prétendent adhérer.

La crise de 1897 et la première guerre mondiale constituent pour Unamuno et Bernanos un profond bouleversement, mais le regard diffèrent que chacun porte alors sur la foi catholique creuse entre eux une divergence fondamentale qui informera aussi la suite de leur existence et de leur œuvre. Quand l'expérience des tranchées est l'occasion pour Bernanos « de vivre son sentiment d'appartenance au Corps mystique du Christ », la crise de 1897 plonge Unamuno, non pas dans la foi, « mais dans un doute métaphysique qui formera la substance de son *agonía* » : à la « foi théologale » de Bernanos s'oppose ainsi le « vouloir croire » (*querer creer*) d'Unamuno. Cette double « épreuve des ténèbres » les voue néanmoins tous deux à la lutte à travers l'écriture, désormais perçue comme le « moyen privilégié d'une quête existentialiste et métaphysique qu'aucun programme politique ne saurait plus satisfaire ». Leur engagement contre la dégradation

qui affecte, selon eux, les valeurs collectives nationales, et qui donne un sens nouveau à leur quête de l'absolu, doit être, dès lors aussi, envisagé en fonction de leur appartenance respective à deux générations différentes, celle des « hommes de 98 », en Espagne, et celle de « la seconde génération de l'entre-deux-guerres », en France.

Mais Unamuno, en 1914, et Bernanos, après sa rupture publique avec l'Action française, en 1932, affirment leur position de « francs-tireurs » et revendiquent leur indépendance de jugement. Cet engagement « qui, dans la temporalité de l'histoire, vise l'éternité », permet de relier chez ces deux « patriotes mystiques » la quête de l'absolu et l'attention portée au présent historique. L'exil (Unamuno est exilé pour six ans à partir de 1924 à la suite de ses campagnes de presse contre la dictature militaire de Primo de Riveira, Bernanos quitte la France en juillet 1938 face aux compromissions des démocraties européennes avec le fascisme), puis le renoncement au monde apparaissent alors comme les « reduplications » de l'exil métaphysique et existentiel.

Deux poétiques romanesques : C'est le genre romanesque qui apparaît, dans le cas des deux œuvres envisagées, comme le moyen privilégié d'élucidation du rapport problématique qu'entretient l'individu « avec les réalités et les fictions de la vie intérieure ». Comme le montre Danielle Perrot-Corpet, il s'agit, à travers le roman, de « montrer à l'œuvre une vérité religieuse que l'écriture polémique ne pouvait, quant à elle, qu'affirmer », en usant, pour ce faire, du renouvellement de l'esthétique romanesque au début du vingtième siècle. Sur le terrain de la poétique romanesque, Danielle Perrot-Corpet s'intéresse, dans les deux œuvres, au souci de la vraisemblance, à la question du point de vue, à l'art de la composition et aux personnages, afin de cerner quelques divergences majeures entre les deux écrivains.

Ainsi Unamuno, dont l'œuvre est issue d'une révolte contre le naturalisme et contre le scientisme (dans le contexte du symbolisme et du *modernismo* espagnol), apparaît-il comme un théoricien du roman moderne, rejetant le pacte de lecture réaliste au profit d'une vérité « poétique », faisant varier au sein de ses récits les modalités de la narration, aboutissant à une dissolution de l'intrigue au profit d'une composition caractérisée par sa musicalité. Remplacé dans le contexte du « nouveau « roman catholique » », au seuil des années trente, Bernanos, quant à lui, s'attache avant tout à rendre à l'œuvre littéraire une valeur morale, se désintéressant de la théorie esthétique :

il se pose en cela, comme d'autres (*Thérèse Desqueyroux* paraît en 1926, et *Adrienne Mesurat*, le second roman de Julien Green, en 1927), contre la génération de la « crise du roman », qui « avait assumé la prise en charge, par la forme romanesque, de la liquidation des valeurs esthétiques, scientifiques et spirituelles héritées du dix-neuvième siècle ». Dans ses romans, le maintien de l'illusion référentielle lui permet notamment de suggérer l'épaisseur fondamentale, d'après lui, d'une réalité « surnaturelle », mystère qui accentuent également les modalisations, le traitement des personnages et la composition d'ensemble des romans.

Les deux écrivains assignent à la fiction, une nouvelle « scène sous le regard de l'absolu », le devoir de dévoiler une vérité qui soit à même de dénoncer les « réalités » de la vie comme autant d'illusions mensongères. On comprend bien dans cette perspective l'importance que Danielle Perrot-Corpet accorde à la thématique du songe et au topos du *theatrum mundi*, « apte à rendre compte des modalités différentes que prend, chez l'un et l'autre auteur, le rapport de l'homme avec Dieu » ; le « bien agir » (à la différence de l'*obrar bien* caldéronien), dans l'univers de la modernité et chez les deux auteurs, apparaissant comme « une loi dont le personnage a perdu le texte ». Mais alors que « dans un acte de foi », Bernanos reconnaît l'incapacité de la langue humaine à « toucher l'Être » et propose dans ses œuvres un simple témoignage de l'existence sur le mode métaphorique, Unamuno *valorise* la conscience linguistique « comme seul lieu de la réalité humaine », en la cristallisant dans un réseau de symboles. Chez les deux écrivains, cependant, la fiction s'accompagne d'une vocation éthique qui appelle à « réveiller l'âme » du lecteur, assoupi dans l'illusion.

Une conscience « moderne » du langage et de la fiction littéraire?

Ce sont les variations, chez les deux écrivains, du rapport « entre l'énonciateur, la vérité qu'il cherche à transmettre et le problème destinataire censé la recevoir », véritable « *passion* de l'écriture », « agonie scripturale », inséparable d'une conscience moderne de la fiction et du langage » que Danielle Perrot-Corpet cherche donc à élucider en dernier lieu.

Elle revient pour commencer, dans cette perspective, sur l'écriture polémique de Bernanos, en montrant comment on ne peut la

réduire au seul genre pamphlétaire. Chez Bernanos, l'« attitude pamphlétaire » contiendrait en elle « la menace d'un désespoir sans rémission », l'espérance portée dans un au-delà du monde sensible se traduisant au contraire par un genre littéraire original, défini comme « hagiomachique » : « dans le temps catastrophique qui entraîne le « monde moderne » vers sa fin, explique Danielle Perrot-Corpet, l'hagiomachie rétablit en quelque sorte le lien rompu entre réalité sensible et réalité surnaturelle—lien qu'énonçait simplement, dans une Chrétienté temporellement installée, l'hagiographie [...] ». C'est dans le roman et par la médiation de la poésie que l'hagiomachie prend corps, la création romanesque comportant pour le polémiste, « impuissant à démontrer, par la seule force de son discours, une vérité surnaturelle que le monde de l'imposture ne veut plus voir », une valeur de « compensation ». Le curé d'Ambricourt, par exemple, permet de réunir les deux figures de l'écrivain et du saint, « jusque-là antithétiques », et touche à la grâce, jusqu'à la dernière œuvre, *Dialogues des carmélites*, où point enfin la sérénité et un singulier renoncement à la polémique.

La mission que s'arroge Unamuno, qui ne versera dans le pamphlet qu'à l'heure de la désillusion, semble tout autre : identifiant le « citoyen » au « chrétien », et le débat politique à la quête religieuse, son discours trouve jusqu'en 1931 un certain écho auprès de la gauche républicaine, et jusqu'à la proclamation de la République, sa pensée est marquée par une « foi » dans l'avenir politique national « qu'on chercherait vainement chez Bernanos après 1926 ». Mais l'ironie, au cœur de sa conscience du langage, « le maintient prisonnier de l'alternative (description « scientifique » ou expression lyrique) que sa « morale de bataille » cherche pourtant à dépasser », seule la forme poétique parvenant à cristalliser une vérité métaphorique où le « vouloir-être » (*querer ser*) trouve son expression privilégiée : aussi Unamuno assume-t-il pleinement la fonction poétique de sa parole, « en faisant naître, de la rupture consommée avec le monde des choses, l'« icône verbale » qu'est le poème ».

« La référence à Dieu : une posture d'arrière-garde ? » Telle est la question que posait Danielle Perrot-Corpet au cours d'un colloque (2003) dont les actes ont récemment été publiés aux Presses Universitaires de France (William Marx, éd. *Les Arrières-gardes au vingtième siècle : L'autre face de la modernité esthétique*. Paris : PUF, 2004). L'ouvrage dont nous n'avons évoqué ici que quelques

analyses d'ensemble lui offrait à vrai dire matière à proposer de arguments solides, permettant résolument d'inscrire Unamuno « dans le champ de la philosophie contemporaine », quand la « modernité » bernanosienne pouvait (et peut encore ?) légitimement sembler plus problématique. Par l'usage rigoureux du parallèle et par son originalité (le rapprochement entre Bernanos et Unamuno étant quasiment inédit), par le profit heuristique qu'il en tire, par le souci constant qu'il témoigne de la recontextualisation (sociale, politique, littéraire), l'ouvrage de Danielle Perrot-Corpet apporte néanmoins, aussi, une pierre précieuse à l'édifice des études bernanosiennes, dont elle éclaire, à la lumière de feux nouveaux, la place dans le siècle.

Christophe Annoussamy

(Publié sur *Acta* le 12 mai 2005)

■ José Montero Reguera. *El Quijote durante cuatro siglos: Lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Pp. 174. ISBN 8484483193.

Montero Reguera, a well-known Cervantist, specializing in the critical reception of Cervantes, presents in his book *El Quijote y la crítica contemporánea* (1997) and many other articles a generally complete introduction to the presence of the *Quixote* through the centuries as well as to its main readings. His work is organized in a diachronic way: every chapter covers one century. Particularly interesting is the chapter devoted to the seventeenth century, in which Montero stresses the reworking of the novel for the Spanish theater (plays by Guillén de Castro and the lost play by Calderón de la Barca) as a result of the popularity of the *Quixote* during this period.

The eighteenth century brought the neoclassic view, which is found in the reception of *Persiles and Sigismunda* or of the spurious second part of the *Quixote* by Fernández de Avellaneda. At the time both were considered superior to the Cervantin *Quixote*. The Spanish scholar Gregorio Mayans was in charge of preparing the first biography of Cervantes for an English edition published in London by J. R. Tonson in 1738. Actually, his *Vida de Cervantes* was the first critical evaluation of the Cervantin opus. During this century, however, the *Quixote* was once again material for the stage: there were plays based on popular episodes of the novel (basically the Camacho wedding). There is a curious contradiction: the critics mostly appreciated

the *Novelas ejemplares* and the other works by Cervantes, but the editions of the *Quixote* enjoyed a great success. In this century, the novel made its first appearance in Spanish literary histories but with a kind of nationalist purpose: “Lo que guía a estos historiadores de la literatura (Andrés, Lampillas, Marchena) es más la defensa de los valores artísticos patrios que no su análisis pormenorizado” (36). An English writer, however, inaugurated scholarly Cervantism: the famous letter of John Bowle to Dr. Percy is the first attempt at an edition of the *Quixote* with philological notes. Bowle’s edition appeared in six volumes in 1781.

Precisely, in the context of the Enlightenment, the term “Golden Age” is offered to the Cervantin novel as the finest product of that entire period. The Golden Age was an invention intended to restrain the supremacy of the French and Italian literatures. In the years of the *Querelle des anciens et des modernes*, the Golden Age aspired to represent the splendor, more historical than recent, of the Spanish literature. The Golden Age was, says Montero Reguera, “una época de nuestra lengua y literatura que podía mirar sin complejos a la antigüedad grecolatina y, al mismo tiempo, a la literatura francesa del *Gran Siècle*” (37). For the inventors of the term Golden Age, it was the Spanish sixteenth century: the *Quixote* and his author were seen as the final result of that century. The eighteenth century ends up with the idea, announced by José Cadalso in his *Cartas marruecas*, of a probable symbolic interpretation of the novel.

The nineteenth century was the most significant for the *Quixote* because of the romantics’ reading. The character of Don Quixote is idealized by the romantics forgoing the satirical purpose of the novel and stressing its symbolism: the *Quixote* is an exploration of the relationship between spirit and reality. This is the synthesis promised in the book *The Romantic Approach to “Don Quixote”* by Anthony Close. The novel was also read as a symbolic autobiography of Cervantes himself. Words such as “Cervantism” and “Cervantist” appeared during this century. These years, moreover, witnessed the rise of the influence of the *Quixote* outside Spain. In Latin America, for example, the publication of the book starts as well as that of novels that have a very close relationship with the *Quixote* such *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1932–1839) by the Ecuadorian Juan Montalvo or *La Quijotita y su prima* (1818) by the Mexican José Joaquín Fernández de Lizardi. At the end of nineteenth century in

the context of Spanish romanticism, the duality don Quixote/Sancho Panza as a metaphor for opposites subsides, and the symbiosis between character (don Quixote) and author arises, thus identifying him as a national paradigm. As a consequence, both Cervantes and his characters were employed in Spanish national discourse, and the works of the painter known as "El Greco" (Domenikos Theotokopoulos) received new attention. Moreover, the nineteenth century saw the growing influence of the *Quixote* on the concept of novel in European literature: Flaubert, Stendhal, Gauthier, Hugo (France); Foscolo, Alfieri, Manzoni (Italy); Pushkin, Gogol, Dostoyevsky, and Turgenev, who in 1860 wrote an essay on the characters of Hamlet and don Quixote (Russia).

The twentieth century for Cervantism starts with Luigi Pirandello's essay "L'umorismo," which is the first essay dealing with "relativity," which is considered a prominent characteristic of the Cervantes's novel. The same concept, with different names and nuances, had a great currency in Cervantin criticism: Américo Castro in *El pensamiento de Cervantes* (1925) talks about "oscillating reality," and Ortega y Gasset in his *Meditaciones sobre el Quijote* (1914) refers to "perspectivism." Another important event during the first decades of the century was the first "transatlantic" edition of Cervantes's complete works undertaken by the scholars Adolfo Bonilla y San Martín (University of Madrid) and Rudolf Schevill (University of California).

One of the main cultural consequences of the Spanish Civil War was the exile of many of the most important Spanish writers and scholars. Castro went to the United States and built his own vision of hispanism at Princeton University. In addition, in Spain, after the Civil War, a symptomatic phenomenon occurs: the critics who stayed in the country scarcely wrote on the *Quixote*. The reason for this intellectual silence is explained by Montero Reguera in two ways. It could be that scholars in Spain believed Castro's *Pensamiento de Cervantes* had been the ultimate approach to the topic; or they may have felt Castro's image of Cervantes as a dissident was inadequate in Franco's Spain. In these years, a division in Cervantin criticism begins to develop, but it was only evident after the publication of Close's *The Romantic Approach to "Don Quixote."* There were (and still are) two kinds of critics: the "soft" who follow the romantic and symbolic reading of the *Quixote*, and the "hard" who are known

for their “anti-romantic reaction.” Both of them maintain dogmatic positions; it is often difficult to negotiate an interpretive space apart from these established views.

The final section comprises almost half the book and studies the criticism at the end of the century: the period between 1975–2000. This section becomes an authentic “Who’s Who” of contemporary Cervantism. It explores the recent approaches to the *Quixote* and the Cervantin leaders: textual criticism by Robert M. Flores, Daniel Eisenberg, Alberto Sánchez, and Francisco Rico, whose critical edition is seen as a superior example; sociologic readings, by Américo Castro, José Antonio Maravall, Anthony Close, and Jean Canavaggio; folkloric readings that begin with Bakhtin’s studies and continue through the French Hispanists in works by Maxime Chevalier, Augustin Redondo, Monique Joly, and Michel Moner; narratologic studies by George Haley, the early Ruth El Saffar, John Weiger, and James Parr; and the psychological readings, mostly developed in North America as launched by Salvador de Madariaga and continued by Carroll Johnson, the later Ruth El Saffar, and René Girard.

The last part of the book offers an evaluation of the “reader’s guides” to the *Quixote*. It begins with the traditional Martín de Riquer’s *Aproximación al Quijote* representing the classic philological approach. *Cervantes* (Peter Russell) and *Miguel de Cervantes, Don Quixote* (Anthony Close), which both represent the “hard” Cervantin approach. Finally are the psychological readings of Luis A. Murillo’s *A Critical Introduction to “Don Quixote”* and Carroll Johnson’s *Don Quixote, The Quest for Modern Fiction*, as well as Stephen Gilman’s *The Novel According to Cervantes*, which studies the Cervantin work as a foundation for the modern novel. In the end, Montero Reguera states that *Introduction to Don Quixote* by Edward C. Riley is the most complete of these guides because it contains all the critical opinions on the *Quixote* and examines them.

This volume represents a rich array of readings—both literary and critical—of Cervantes’s *Quixote*, whose fourth centenary we have just celebrated. It is a brief introduction to the “Cervantin world” and its echoes century after century: from 1605 to 2005 the *Quixote* has inspired numerous authors who brought refreshing readings of the novel and the figure of Cervantes. Montero Reguera’s book is an agile guide that, without falling into excessive bibliographic detail, has all the necessary information for introducing the reader to the

Quixote from an international and comparative perspective, in a never-ending play of experiences and interpretations.

Fernando Rodríguez Mansilla
University of Navarra, Pamplona

■ Gustav Siebenmann. *Suchbild Lateinamerika: Essays über interkulturelle Wahrnehmung. Zu seinem 80. Geburtstag*. Ed. Michael Roessner. Tübingen: Niemeyer, 2003. Pp. 156. ISBN 3-484-52919-9.

The volume consists of fifteen articles—some previously unpublished—which reflect the unity of its author's twenty-five years of research on Latin American intercultural perception. It is not just a European professor's study of Latin American literature and culture, but the search for an area of overlap where both cultures are interrogated. Such is the case with the articles dealing with the European image of Latin America (59–66) and the Latin American image of Europe (67–74), which are based on a deep historical and literary knowledge of both sides of the Atlantic. The author devotes the first articles in the volume to concepts of cultural anthropology like identity, and to a very useful methodology for research on “mental images,” which are the object of study of comparatist imagology.

Also among the first articles, there is one on the various controversial names the region has received through time. In “Is Name an Omen? Or How America became Latin,” Gustav Siebenmann follows maps, chronicles, dictionaries, treatises, and congresses for the fluctuations, foundations and preferences for “South America,” “Iberoamerica,” “Hispanic America,” “Latin America,” ventures the guess that the use of “the Latinos” in the USA for immigrants from areas south of their border could bring to an end the asepsis the name “Latin America” gained with the French in the second half of the nineteenth century (27–32).

Another original contribution can be found in “Die Zentenarfeiern der Entdeckung Amerikas,” where the author discusses the last two commemorations of the discovery of America (1892–1992) as revelations of the change in mental attitudes towards history and “alterity,” especially from the perspective of a European observer (103–112).

The researcher's constant dedication to imagologic questions about the cultural fields he explores (namely, the German and the Spanish-speaking fields) prompts him to pursue new paths, like inquiring about

the image of Latin America found in Spain in the twentieth century, which necessarily fed that of German culture. The exile of Republicans caused by the Civil War; Latin America's literary thematization; the teaching of Latin American literature in Spanish universities; and the impact of the *Boom* are the circumstances Siebenmann chooses to round off and explain the origins of certain German mental images in the article "Observations of Certain Images of Latin America Created by the Spanish Through the 20th Century" (113–26).

Finally, there is the author's bibliography, which commands attention due to its length and originality as well as to the triple fidelity to the German, Spanish, and Latin American cultural fields, sustained through a life-long research. One possible desideratum for Spanish-speaking readers: accessibility through translation to many of his articles, which nowadays can otherwise exist only in German versions.

Lila Bujaldón de Esteves
Universidad de Cuyo, Mendoza

■ Monica Savoca. *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*. Firenze: Olschki, 2004. Pp. 230. ISBN 8822253817.

Il ne fait aucun doute que Gongora représente désormais, pour la culture européenne dans son ensemble, un point de référence dont l'importance dépasse les seules catégories convoquées pour décrire tant son personnage que sa poésie. Quand on fait allusion au poète de Cordoue, ce n'est pas que pour signifier l'essence de la poésie baroque dans sa dimension historique mais c'est aussi pour convoquer une manière, un style de poésie qui a traversé de divers siècles de l'expression lyrique en Occident. Une poétique mettant en valeur toutes les ressources de la rhétorique exploitant les régimes métaphoriques, symboliques et l'intense polysémie propre au texte poétique. En Italie, par exemple, nous savons tous l'importance que les figures, les tropes d'élections de la poésie de Gongora, eurent dans la maturation d'un courant comme celui de l'hermétisme, dont le précurseur évident, reconnu comme tel est, fut Ungaretti. Ungaretti entretient en effet avec l'expression lyrique de l'espagnol un rapport intime tant du point de vue de son inspiration que de celui, plus spécifique, d'une confrontation directe avec ses textes. C'est d'ailleurs la nature de ce rapport qu'analyse tout d'abord l'essai de Monica

Savoca, un rapport amoureux avec l'expression poétique de Luis de Argote y Gongora, tel que le vécut Ungaretti et qui a conduit celui-ci à l'imiter et à le traduire en maintes circonstances.

Pourtant les raisons complexes de cette monographie ne se limitent pas à ce seul constat. Elles sont à chercher dans l'ensemble de la fortune critique de Gongora dans le XXe siècle italien, une fortune dont atteste non seulement la poésie symboliste ou représentative qui se rencontre dans les premières décennies de ce « siècle court » (au sens historique mais aussi, dans un certain sens littéraire), mais encore, et surtout, dans une activité de traduction constante et diversifiée quant à ses présupposés et ses finalités depuis les premières tentatives, plus ou moins occasionnelles, d'Ardengo Soffice en passant par celles de Ungaretti et de Pietro Chiara jusqu'à celles de traducteurs patentés ou des traducteurs philologues, pour reprendre l'expression de Monica Savoca, au premier rang desquels Cesare Greppi, Norbert von Prellwitz, ou Maria Grazia Profeti.

En tout cas, même si cet essai paraît se réclamer clairement de toute une série d'études sur l'« influence » et/ou sur la fortune critique de tel ou tel auteur en fonction d'un contexte historico-culturel et littéraire différent de celui de sa production, les études sur lesquelles l'auteur fournit d'ailleurs précisions et analyses, dans les chapitres 2 et 3 notamment, il suit un parcours original par rapport aux autres études faites au XXe siècle, comme celles d'Arturo Farinelli : *Marinisme et Gongorisme* ou comme les divers essais de Benedetto Croce, Bernardo Sanvisenti, Sergio Solmi et, précisément bien sûr, de Giuseppe Ungaretti. Il inclut en effet les contributions de la part d'hispanistes italiens contemporains—, le travail de glose scrupuleuse d'épisodes éditoriaux, d'enquêtes sur des bibliographies et des catalogues se croise, dans cet essai, avec le regard plus ample du critique littéraire et du comparatiste. De fait, et ce n'est pas un hasard, la partie la plus substantielle du volume est constituée par les analyses de la « manière » et de l'« utilité », c'est-à-dire de l'opportunité des traductions de la poésie de Gongora, en Italie. Celles-ci sont proposées selon une chronologie précise qui fournit les années d'éditions, de révisions, de réimpressions, pour satisfaire les amateurs de statistiques et de classements philologiques mais elles rendent surtout compte des épisodes les plus significatifs de ce parcours de « redécouverte », de cette réappropriation, au XXe siècle, du prêtre de Cordoue qui ne représenta pas seulement une des gloires du « Siècle d'Or » mais

bien un phare pour toute la poésie occidentale ; un phare, comme le rappelle opportunément Mme Savoca—après les siècles d'oubli et d'obscurité : tant ceux des Lumières que du positivisme qui ont condamné cette poésie de Gongora riche et raffinée à l'abandon—dont l'éclat réapparut au XX^e siècle, dans toute sa profondeur, dans toute sa complexité d'écriture et de signification.

Il est bien connu que le mouvement poétique espagnol, appelé la « Génération de 27 »—qui vit en Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Damaso Alonso et quelques autres les représentants les plus accomplis et significatifs de la poésie du XX^e siècle dans son ensemble, sa réferra ouvertement, au moins dans les premières années de leur communauté de sensibilité et d'écriture, à la richesse de la poésie de Gongora, en revendiquant le droit à la solennité, à la difficulté et, parfois même, à l'obscurité, qui sont autant de signatures caractéristiques du *cordobès*.

L'auteur, dans le quatrième chapitre, longuement et minutieusement composé, s'attarde sur différentes traductions ou, plus exactement, sur diverses circonstances et présupposés philologiques qui présidèrent aux premières versions italiennes de la poésie de Gongora. Mais c'est probablement dans la dernière partie de l'ouvrage—significativement intitulée « Gongora à la lumière de Ungaretti »—que l'ensemble des éléments de réflexions précédents trouvent leur accomplissement en faisant l'hypothèse que dans la figure poétique de l'auteur du *Sentiment du temps* se dessine un archétype de la mémoire poétique, de la réception et de réactualisation de la poétique de Gongora en Italie. Ungaretti : les étapes de son parcours de reconnaissance, son innutrition, sa réécriture de Gongora, autant d'éléments qui sont observés avec une multitude de détails éditoriaux et de réflexions critiques fort pertinentes : depuis les « Sept sonnets » traduits en 1932 pour la revue « L'Italiano », revus, corrigés et réédités en 1936, jusqu'aux nouvelles versions, réunies dans l'anthologie *Da Gongora e da Mallarmé* qui trouveront une place éditoriale stable dans le volume *Vita d'un uomo* (1948), jusqu'à l'ultime réédition « du vivant de l'auteur » de ces poèmes en 1961. A la suite de ces références à l'œuvre de Ungaretti et à sa manière de traduire Gongora, une « annexe » clôt l'ouvrage de Monica Savoca : on y trouve, détaillées, les diverses variantes des traductions du poète de *Soledades* et du *Polyphème* réalisées par Ungaretti dressant ainsi un tableau qui, de fait, marque l'étroitesse des relations entre la poésie espagnole et la poésie italienne mais

qui souligne surtout, une dernière fois, la valeur absolue de cette expression poétique dans ses nuances les plus secrètes, sa richesse, son ambiguïté, selon une complexité que des siècles de contacts et de passions ont construit autour du *logos* dans ce vaste univers, organiquement cohérent, de la littérature occidentale.

Matteo Lefèvre

Università di Roma "La Sapienza"

(Traduit de l'italien par Philippe Daros)

■ Paola Sica. *Modernist Forms of Rejuvenation: Eugenio Montale and T.S. Eliot*. Olschki, 2003. Pp. 156. ISBN 8822252543.

We used to think that modernism was a cultural movement that expressed nostalgia for a glorious past while at the same time launching the slogan "make it new" as an imperative for art, literature, and architecture. This volume by scholar Paola Sica makes it easier for us to reconcile these two aspects of modernism by analysing the works of two of the greatest poets of the twentieth century: T.S. Eliot and Eugenio Montale. Beyond the obvious remark that Montale's poetics were also influenced by both his activity as a translator and by Eliot's works, as we read this book we notice some less evident similarities between the poet of "Prufrock," "Gerontion," "The Waste Land," and the "Quartets," and the author of *Le occasioni*, *Ossi di seppia*, and *Finisterre*. In fact, in part one of the book, *Striving for Youth*, Sica argues that in the years when Eliot and Montale were forming themselves as poets, the cultural climate was pervaded by various representations of youth and forms of renewal. This renewal was to be accomplished through the "mythical method" that Eliot envisaged at work in Joyce's *Ulysses* ("Ulysses, Order and Myth") and that he himself used to "steal" the fragments that composed the *Waste Land*. Nonetheless, Sica also reminds us that while Montale always refused to comply with the dominant Fascist ideology and was horrified by the Nazis, Eliot "approved of certain aspects of Fascist ideology" (81). Thus the modernist myth of rejuvenation, this complete renewal of culture and society through myth, assumes dangerous overtones when it shifts to political theory and practice, and we should never forget who wrote *The Myth of the Twentieth Century*, a book which also evoked a glorious past in order to accomplish a kind of "rejuvenation" of Germany. This is certainly one aspect of modernism that has not been studied enough: the rise of some modernist political

ideologies in the twentieth century, Bolshevism included, and their connection to literary modernism.

Indeed, it is not easy to see Montale just as a modernist, especially if we keep in mind all the complexities of his poetics that refused both Pascoli's "fanciullino" (little child) and D'Annunzio vital, erotic and heroic youth, describing himself as a "fanciullo invecchiato" (aged child) in *Ossi di seppia*. Nothing could be further from the exaltation of modern technology of the Futurists and the Fascist rhetoric of "Giovinezza," than the meditative stance of the poet of "Sonatina per pianoforte" or "Merigiare pallido e assorto." Nor can we associate the quest for rejuvenation through myth present in the "Waste Land," which in subsequent work would increasingly assume strong religious overtones, to Montale's poetic search for rejuvenation in *Le occasioni* and after.

True, Eliot showed, at the beginning of his poetic career, an acute awareness that Western civilization had come to an end and tried all his life to cure this kind of "intellectual malady" by getting back to the authority of tradition or to the comforts of religion. By the end of the nineteenth century, Western civilization, as Sica appropriately reminds us, came to be aware that it could die by an abnormal accumulation of that same knowledge that was at the basis of its greatness. In Nietzsche and Spengler, for example, over-civilization becomes an issue, a danger for the West. That is the reason why Eliot's characters are, so to speak, aged adolescents, poetical personae in their youth or middle age who feel oppressed by this intellectual illness in a way similar to Prince Hamlet, but without his greatness. So, in a sense, it would be more appropriate to speak of a poetics of senescence or premature ageing, rather than rejuvenation. J. Alfred Prufrock is a character who is old from the start, the corpse mentioned in "The Waste Land" is not going to sprout, Tiresias is an "old man with wrinkled female breasts," and Gerontion is the incarnation of old age itself. So maybe it would be more useful to speak of a young poet obsessed with ageing, death, and physical decay, as we can see in the early poems "Before Morning" and, again, "Prufrock" ("I grow old ... I grow old"). It is difficult, for example, to find aspects of rejuvenation in the "madman that shakes a dead geranium" in "Rhapsody on a Windy Night."

Certainly it would be impossible to find in Montale that same horror for cosmopolitism ("Chicago Semite Viennese") or disgusted

allusions to a “Protozoic slime” as in “Burbank with a Baedeker, Bleistein with a Cigar.” The term “Polyphyloprogenitive” in “Mr. Eliot’s Sunday Morning Service,” that suggests regeneration, is certainly more an irony than a real hope of rejuvenation. When there is a young person, in Eliot, he/she is always seen in a negative way, such as the “young man carbuncular” in “The Fire Sermon.” Even the sexual act between the young man and the typist has been already “foresuffered” by Tiresias, so that an act that should bring new life reveals to be old and ancient from the start. As Sica points out: “Montale’s *Ossi di Seppia* return to similar symbols of dryness and wetness, and they express the same vision of the world, perceived by the poetic subject as a place of disruption and decay” (244–45). But Montale, even if he could evoke a suspended atmosphere of death and devastation (“il rivo strozzato che gorgoglia,” “la foglia rarsa si accartoccia,” “il cavallo stramazza” in the poem “Spesso il male di vivere ho incontrato”), has never reduced the entire arch of human life to the formula “Birth, and copulation, and death” as Eliot does in *Fragment of an Agon*.

Even at the beginning of “The Waste Land,” we find a natural rejuvenation that is suddenly stopped by the adjective “cruellest” and the images of death and decay (“dead land”) producing a sense of anxiety that we could never find in *Le occasioni*.

In part 2 of the book, “Meditations of Maturity,” the author argues that “Eugenio Montale and T.S. Eliot’s works such as *Ash Wednesday*, *Four Quartets*, *Le occasioni*, and *Finisterre* express a renovating impulse in which maturity, more so than youth, becomes a crucial trope” (79). This phase of maturity marks the difference between the poetics of the Avant-garde and Eliot and Montale’s poetical search which responded in such original ways to the necessity to “make it new.” Maybe a more appropriate term to use in this critical analysis, given the necessity for any modernist poet to “say something new,” would have been those of *poetical* “renovation” or “regeneration.”

Paolo Prezavento

■ José Jiménez Borja. *José Jiménez Borja: Crítico y maestro de la lengua*. Ed. Carlos Eduardo Zavaleta. Lima: UNMSM Fondo-UCSS, 2005. Pp. 338. ISBN 9972-46-274-9.

This book compiles thirty articles by the philologist José Jiménez Borja (Tacna, 1901-Lima, 1982), who was trying to rescue his work

from the obscurity into which it had fallen for years despite his various contributions to literary and linguistic studies during his time as Minister of Education in 1968 and his tenure as director of the Academy between 1979 and 1982.

The first part includes his socio-cultural studies of the territories of Tacna and Arica, both on the southern frontier of Peru with Chile, while the second is derived from his PhD dissertation, "Elogio de Don Luis de Góngora," a subject to which he devoted several years of his life. Jiménez Borja also studied the connections between this sixteenth-century poet and Castilian modernist poetry, such as Rubén Darío, as well as his links to colonial authors such as Juan de Espinosa Medrano, better known as "El Lunarejo."

Nevertheless, he must not be understood as a theoretical comparatist, but as one *ante litteram*, who studied the connections between Peruvian colonial literature and the Spanish tradition searching for common themes. A good example of his views can be found in the article dedicated to Garcilaso de la Vega's *Los Comentarios Reales*, in which he claims that this book contains a baroque spirit close to that of Calderón de la Barca. He quotes the following verses of this author: "Es todo el cielo un presagio / y es todo el mundo un prodigio" (148) noting that they explain perfectly the work of Garcilaso as a warning for the Peruvian country that takes into account all the marvels of the present.

The third part consists of articles on Spanish authors of the *Siglo de Oro*, while the fourth involves Peruvian literature from a synthesized account of the development of literature in the Republic period to articles dedicated to several modern authors such as José María Eguren and Manuel González Prada. In the latter, the critic traces the sources of his work back to the European romanticism and modern literature, such as Goethe, Heine, and other German poets as well as Baudelaire, Alfred de Musset, Byron, and Shelley, but underlines the central influence of Francisco de Quevedo, a contemporary of Góngora, for the Peruvian literary culture development.

The most important work of Jiménez Borja can be seen in the already mentioned comparative samples as well as those works dedicated to recounting the history of Spanish theater from the medieval period till the rise of Lope de Vega, which is another indication of his great ability to synthesize a considerable amount of information in just a few pages. The articles on the literary reception of the works of

Don Luis de Góngora in the European and American world and the diachronic reconstruction of the literary criticism on Don Miguel de Cervantes's *Don Quixote* are other excellent samples of his work.

On the other side of the spectrum are his articles on the multi-lingual reality of Peru, its consequences, and a compilation of the linguistic contributions of Quechua and the other native-American languages to Spanish, based on a study by Ramón Menéndez Pidal, which states the antique Peruvian language is the most important source of Americanisms in Spanish.

However, Jiménez Borja tracked down and organized many words not taken into account by the Spanish philologist, even though he never quite finished the task set out at the beginning of the text, i.e. to analyze the development of the native culture on the basis of the remains of its language in official Spanish. He begins by comparing the level of interaction between these two languages to the one that existed during the Arabic invasion of Spain—although contemporary Spanish still uses many words of Arabic origin—and concludes with the list of words of native origins.

Perhaps the only opinions which show the author as out of date are those related to educational policy, according to which everyone must learn Spanish to reach a state of cultural development, but he fails to contemplate the disappearance of native languages as a great loss. The disputable principle behind these ideas is that Spanish is superior to the native languages.

In conclusion, this book serves both as an introduction to the work of a great essayist and also as an insightful comparative text of high quality; recommended equally to scholars and researchers of the colonial and Republic Peruvian literature and specially to those interested in the poetry, theater, and narrative of the Spanish *Siglo de Oro*.

Sandra Pinasco Espinosa
Universidad de Lima

Ouvrages collectifs/ Compilations

■ Biagio D'Angelo, ed. *Confluencias e intercambios: La literatura comparada y el Perú hoy*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005. Pp. 274. ISBN 9972-9929-4-2.

Tout effort dans le panorama intellectuel ne parvient pas aux succès mérités, pourtant ceci n'est pas le cas de la récente et très jeune Association Péruvienne de Littérature Comparée (ASPLIC), qui suite à des rencontres laborieuses réalisées en novembre 2004 complète son travail de recherche par la publication des actes de l'événement en question.

Confluencias e intercambios est un texte qui reflète la proposition rénovatrice de cette association qui prétend se situer dans le débat culturel d'aujourd'hui, grâce à sa convocation interdisciplinaire et intersémiotique ; intention qui, soit dit en passant, est souvent rendue difficile par l'anachronisme et la fossilisation de certains secteurs qui ne voient pas avec optimisme l'élargissement du débat littéraire et préfèrent la confortable sécularisation d'un discours linéaire et plat. C'est pour cela que ce volume vise à réfléchir sur deux points essentiels : l'actualité de la littérature comparée au Pérou et la relation du discours littéraire avec les autres champs artistiques. Ainsi faisant, c'est une occasion pertinente de pouvoir examiner le contenu de quelques articles notoires qui articulent expressément cette proposition.

Dans l'article de Claudia Costanzo, « Littérature Comparée en Amérique Latine. Modèles culturels et perspectives », se trouvent les raisons pour lesquelles l'on peut considérer comme une possibilité réelle l'avenir de la littérature comparée dans ces régions. La vigueur que peut posséder cette discipline en Amérique Latine, selon l'auteur, peut s'appuyer sur une option de complémentarité, distincte

de la manière de comprendre l'histoire occidentale, où un modèle est remplacé par un autre étant considéré obsolète comme dans le développement d'une technologie quelconque. Octavio Paz avait déjà fait remarquer que le « rupturisme » était un mouvement fréquent dans la tradition occidentale, qui nie à sa manière l'antérieur pour exalter la nouveauté.

Cette exaltation de l'opposition est d'une certaine façon étrangère à notre contexte, car il existe plutôt ici une coexistence de paradigmes, une complémentarité nécessaire, qui selon Costanzo se doit aux différents schémas de lecture que prodigue la cosmovision latino-américaine et qui apparaît dans les œuvres d'auteurs représentatifs de cette tradition comme Jorge Luis Borges par exemple, dont les textes peuvent entrecouper la tradition occidentale de motifs régionaux. De cette façon, les études comparatistes en Amérique Latine peuvent fructifier à partir de ces diverses options de complémentarité.

Hilda Codina réfléchit sur « le Pérou et le Brésil. Coïncidences et divergences de leurs trajectoires littéraires ». Il faut noter que l'auteur choisit de préférence les périodes connues comme Modernisme et Avant-garde dans l'itinéraire de la Littérature Péruvienne et du Modernisme dans la tradition littéraire brésilienne. C'est dans ce panorama qu'elle réalise une série de remarques intéressantes et éclairantes qui nous aide à comprendre comment dans les deux contextes l'influence des mouvements d'Avant-garde européens et la valorisation de ce qui est autochtone et primogène ont engendré une espèce de réactions et de postures face au phénomène littéraire, en plus de diriger l'artiste à une sorte de questionnement sur sa propre activité créatrice et sa relation avec la tradition.

Un article remarqué est le texte de Biagio D'Angelo sur les relations entre littérature et musique dans l'œuvre de l'applaudi auteur argentin Julio Cortázar, référence incontournable dans la littérature latino-américaine. « Variations Cortázar : confluences et échanges entre musique et littérature » est un bon exemple de comment la discipline littéraire peut compléter d'autres espaces discursifs ou vice-versa. Biagio D'Angelo, à partir d'un appareil discursif convaincant, démontre les relations entre le texte de Cortázar et le jazz pour donner forme à une même structure poétique. De cette façon, l'aspect vertigineux du rythme du jazz peut justifier la création d'une forme originale de roman dans *Rayuela*, éloignée de « cette vision linéaire du phénomène littéraire », se proposant ainsi un « roman musical »,

comme l'appelle Biagio D'Angelo. En outre, comme le mentionne l'auteur, la musique n'est pas comme on pourrait le penser un simple accessoire, ce n'est pas une nouveauté arbitraire de la modernité, mais elle appuie aussi le caractère ouvert et polysémique que le texte littéraire s'attribue, comme le signale bien l'auteur,

D'autre part, le caractère interdisciplinaire de l'ensemble se renforce encore dans les textes de Marli Fantini et de Benjamin Abdala Jr, chercheurs littéraires brésiliens qui par leur réflexion apportent une solidité à la proposition de la jeune Association Péruvienne de Littérature Comparée. Marli Fantini aborde l'intertextualité entre le conte « La troisième rive du fleuve », de João Guimarães Rosa, et le roman « Le renard d'en haut et le renard d'en bas » de José Maria Arguedas. À partir des considérations des deux textes, l'investigation conduit à observer le caractère « conflictuel du processus d'insertion à la modernité occidentale ». De la même manière, le fleuve Amazone de l'intense article de Benjamín Abdala Jr sert de symbole pour articuler des questions politico-sociales exposées dans le film *Le journal d'un motocycliste* de Walter Salles, dans le conte « Orientation » de Guimarães Rosa, dans un roman de Jules Verne et dans le long récit « Deux frères » de l'important auteur contemporain Milton Hatoum.

Cette coupure entre littérature et cinéma met à son tour en sur-exposition le caractère de révision de l'histoire que possède l'activité créatrice en Amérique.

Finalement, littérature, cinéma, peinture, photographie et musique sont les champs par lesquels passe le travail réalisé par ces chercheurs au nom d'une meilleure compréhension du phénomène culturel de nos peuples pour parvenir à partir de cela à des conclusions qui puissent servir à la construction d'une nouvelle conscience critique. De cette manière, *Confluencias e intercambios* devient un texte indispensable qui invite à la réflexion, au débat et à une polémique nécessaire qui a souvent été reportée par le sédentarisme de certains secteurs académiques.

Rauf Neme
UCSS-PUCP Lima

■ Sophia A. McClennen and Earl E. Fitz, eds. *Comparative Cultural Studies and Latin America*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2004. Pp. 250. ISBN 1-55753-358-X.

First published as a thematic issue of "CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A web journal," 4.2 (2002), <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu>, this volume of essays is described by its editors, Sophia A. McClennen and Earl E. Fitz, as a defiant call for change in the discipline of comparative literature. Hoping to lower the raised eyebrows of those who still consider literature written in Spanish and Portuguese to be subordinate to other, more "canonical" literatures, the editors and many of the included articles manifest their conviction that Latin American literature deserves a more prominent place in the publications, curricula, and discussions of this field. Latin Americanists, who have long experience in reading their texts in the light of European traditions, are consequentially attracted to a comparative approach that admits an open consideration of all literatures equally. Embracing Latin American works, they say, would not only give its literature its due, but also reinvigorate comparative studies, saving the discipline from the stifling Eurocentrism that afflicts it.

The editors point out two possibilities for the increased participation of Latin America. These are inter-American literary studies (between North, Central and South America), and the study of Latin American literature from a wider international perspective. This volume contains papers from both viewpoints. While being in themselves examples of how Latin America can participate fruitfully in comparative literary studies, these articles also provide several new avenues for the development of the discipline.

Appearing in alphabetical order, the volume includes papers from both the established and the new: Gene H. Bell-Villada, Gordon Brotherston and Lúcia de Sá, Elizabeth Coonrod Martínez, Román de la Campa, Earl E. Fitz, Roberto González Echevarría, Sophia A. McClennen, Alberto Moreiras, Julio Ortega, Christina Marie Tourino, Mario J. Valdés, and Lois Parkinson Zamora. A very useful addition is the "Bibliography of Scholarship in Comparative Latin American Culture and Literature," compiled by Sophia A. McClennen.

The essays vary widely in subject matter, despite sharing the common project presented by the editors. Two main subgroups can be recognized: the majority are general considerations on the interaction between comparative literature and Latin American and

cultural studies, and the remaining are the application of a comparative outlook to Latin American literature; they are examples of a renovated discipline.

The articles of the former group adopt substantially different perspectives. Gene H. Bell-Villada portrays Latin American culture as a “challenge and opposition to the overall status quo,” examining how our concepts of canon have changed because of Hispanic literature. Román de la Campa reviews Latin American studies from a historical perspective, underlining how the discipline would be well-served by comparative frameworks that would allow the application of literary studies, postmodernity, feminism, and cultural studies. Earl E. Fitz emphasizes the importance of including Brazilian as well as Spanish American traditions when considering Latin American literature. He also suggests that Latin Americanists can easily expand their work as comparatists by engaging in inter-American literature, and that the entire discipline of comparative literature is being redefined by the inclusion of Latin American works. In a challenging tone, Roberto González Echevarría reminds us that the thrust of comparative literature should be to compare literature more broadly, meaning to texts not usually considered literary as well as to texts from outside Eurocentric confines. He reflects on the reasons why Latin American literature has tended to be relegated a marginal position in the discipline, while sustaining the potential of this “marginal” literature to “rewrite the canon.” Sophia A. McClennen puts forward five promising avenues for future projects in comparative literature, Latin American and comparative cultural studies, arguing that a comparative perspective is best suited for, and most natural to, the study of Latin American literature. In the same direction, Julio Ortega examines the promising field of transatlantic studies, presenting it as a dynamic and open-ended possibility that does not require a traditional disciplinary configuration. Reconsidering the process of compiling the first history of Latin American literature, Mario J. Valdés presents a comparative theory of literary history. Last but not least, Lois Parkinson Zamora stresses the central role that Latin American texts can play in a world undergoing globalization, by taking part in comparative literature as an antidote to processes of cultural homogenization.

The latter group of essays are in accordance with the points of view presented by those reviewed above. Gordan Brotherston and

Lúcia de Sá demonstrate, analyzing the importance of Mayan *Popul Vuh*, the influence of the literature and culture of the ‘first people’ on New World existences, despite more evident trends that seek links with the literary traditions of Europe. Elizabeth Coonrod Martínez explores the experimental Spanish American novel of the 1920s, in view of the ways that these texts relate to Latin American social and political problems while also exemplifying some features of the European avant-garde. She argues that these precursors of the ‘Boom’ movement merit reevaluation in comparison to novels of the same period from the United States and Europe. Alberto Moreiras focuses on Borges, parting from a comparative view of “Theme of the Traitor and the Hero”, and reaching a provocative way of reading and interpreting the author. Finally, Christina Marie Tourino considers the comparative study of Cuban American literature, in which the flow of people between countries and regions renders nationalistic categories useless. She proposes alternative categories that may be more useful for this study, such as gender and sexuality.

All in all, this volume is a serious step towards its self-proclaimed goal. The many voices it unites open the way to a renovating dialogue and controversy. By inspiring the well-deserved consideration and recognition of Latin American literature in the comparative field, we can expect a productive, corrective response from the discipline in general.

Alexandra Hibbett

Pontificia Universidad Católica del Perú

■ Patai, Daphne and Corral, Will H., eds. *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia UP, 2005. Pp. 736. ISBN 0-231-13416-9.

A pesar de ser ésta una antología sobre la disidencia Teórica, o quizá por ello, no puedo comenzar sin hacer referencia a una cita del libro de Jacques Derrida *De la grammatologie* (1967): “Il faut commencer quelque part où nous sommes et la pensée de la trace, qui ne peut pas ne pas tenir compte du flair nous a déjà enseigné qu’il était impossible de justifier absolument un point de départ. Quelque part où nous sommes: En un texte déjà où nous croyons être” (233). Si seguimos las indicaciones de Derrida tendremos que ubicar primero este texto en el que creemos estar. Se trata de una antología de teoría literaria y cultural publicada en Estados Unidos

por dos especialistas en “otras” literaturas americanas—Daphne Patai es profesora de literatura brasileña y teoría literaria y Will H. Corral enseña literatura y cultura latinoamericana—, que imparten docencia en instituciones universitarias estadounidenses—Universidad de Massachusetts, Amherst y Universidad de California State, Sacramento—y que, a juzgar por sus publicaciones, operan como críticos dentro del sistema buscando localizar las desigualdades (feminismos, otredad ...) de las instituciones culturales estadounidenses. No es esta una posición de privilegio o utópica, sino más bien todo lo contrario: su pensamiento se gesta en los intersticios de las urgentes negociaciones pos-coloniales, trans-nacionales o intra-marginales. Sólo desde ese contexto se entiende la ironía que se desprende del título al parodiar “*Empire*” con el término “*Dissent*.”

Si comparamos esta gruesa antología con otras sobradamente conocidas como la de *Critical Theory Since Plato*, editada por Hazard Adams en 1992, la de Dwight Eddins (ed.) *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory* (1995), la de Wendell V. Harris (ed.) *Beyond Poststructuralism: The Speculations of Theory and the Experience of Reading* (1996), la de Kernan (ed.) *What's Happened to the Humanities?* (1997), la titulada *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, editada por Vincent B. Leitch en 2001, o la de Philip Rice y Patricia Waugh (eds.) *Modern Literary Theory: A Reader* (2001) nos damos cuenta de que todas ellas han ido preparando el sendero que ahora se bifurca en *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*, ya que ésta antología nos pone sobre el tapete, por un lado, cómo la Teoría ha venido siendo criticada en los últimos treinta años, y por otro, sabe sobreponerse a los aspectos pesimistas y antihumanistas atribuidos a la literatura en los años noventa, para apostar por una nueva ética crítica que sigue los pasos del pluralismo.

El libro recoge en ocho partes un total de cuarenta y siete artículos publicados previamente por eminentes profesores y críticos, casi todos de la academia estadounidense—M.H. Abrams, W.C. Booth, J. Ellis, W.V. Harris, R. Levin ...—. Son escasas las aportaciones de eruditos europeos—F. Kermode, T. Todorov ...—y sorprende que sólo seis de las selecciones sean artículos escritos por mujeres—N. Easterlin, S. Haack, E. Marks, C. Claiborne, M. Nanda, M. Perloff—, a pesar de estar, frecuentemente, su mirada fundada en el don de la disidencia. En la primera, parte titulada “*Theory Rising*” (19–120), se describe la transformación de la *teoría*, sistema de conceptos empleados en

las humanidades, en *Teoría*, entendida como una labor superior que debe inocular todo conocimiento del texto. En la segunda parte, “Linguistic Turns” (121-212), los textos seleccionados se hacen eco de que los problemas filosóficos son, ante todo, problemas de lenguaje—siguiendo los principios de Wittgenstein, Saussure y Derrida—, pero apostando por el hecho de que hoy en día hay algo más que lenguaje en el mundo de los estudios literarios. En la tercera sección, “Empire Building” (213-312), se recogen seis ensayos en los que se da cuenta de la influencia del grupo de intelectuales franceses de posguerra—Althusser, Lacan, Foucault, Derrida, Kristeva, Deleuze, Baudrillard, y Bourdieu—sobre la academia norteamericana y cómo se va convirtiendo la Teoría en el papel central de su vida intelectual hasta impregnarse de opiniones dogmáticas, absolutistas y proféticas que la convierten en una activista política. En “Theory as a Profession” (313-96) se recogen textos donde se reflexiona sobre cómo la Teoría ha cambiado los departamentos de humanidades en los ámbitos universitarios angloamericanos y de cómo los estudios culturales han terminado convirtiéndose en una mina de oro. En la siguiente sección, “Identities” (395-448), los artículos seleccionados se centran en el tratamiento contradictorio que ha sufrido la identidad por parte de la Teoría, utilizada o como un escudo o como un dardo, en el siempre presente sistema privilegiado por la raza, la clase y el género. Y en este sentido, las identidades políticas han estado en colisión, durante años, con el estudio serio de la literatura, por lo que la Teoría ha terminado describiendo el mecanismo que gesta esas identidades políticas y se las ha apropiado creando escuela. En la sexta parte, “Theory as Surrogate Politics” (449-522), se presenta la Teoría como forma de activismo político tanto para la enseñanza como para la creación, ya que sus discursos tienen aspiraciones de oposición y de trasgresión social contra el capitalismo y el patriarcado, lo que, en muchos casos, ha dado lugar a posturas hipócritas. “Restoring Reason” (523-84) está dedicada a indagar cómo la Teoría ha diseñado herramientas exclusivas para desmitificar el prestigio de la ciencia y la filosofía. En este sentido, la crítica a los intelectuales posmodernos ofrecida por Jean Bricmont y Alan Sokal en sus *Impossibilities intellectuelles* es clarificadora: la charlatanería y la ignorancia de la complejidad científica no deben servir para justificar el relativismo crítico. En la octava parte “Still Reading After All These Theories ...” (585-686) se seleccionan artículos que defienden el futuro de la

lectura y el papel de la crítica sobre el poder constrictor y deformante de la Teoría. Los críticos tienen el deber de transmitir el valor de la literatura a las generaciones venideras, con el fin de que la literatura no se desfigure o se pierda.

El volumen concluye con una “Coda” (687–90) en la que sólo se recopila el artículo de Wayne C. Booth “A Hippocratic Oath for the Pluralist” (1979). La saturación de interpretaciones ha despertado el fantasma de la aniquilación literaria y crítica, como si al fin del milenio se le tuviera que equiparar con parámetros de erradicación y cambio. Una alentadora sugerencia para organizar esa sobreabundancia intelectual es apelar al pluralismo del que hace gala este volumen al reproducir el artículo W. Booth y que los editores ponen como consigna final en su libro con el deseo de que sirva para el futuro esa llamada a la integridad y la honestidad de los compromisos teóricos y críticos acogiendo a la ética del lenguaje claro, de la coherencia, de la reevaluación crítica, de la lectura atenta, del espíritu de la pregunta genuina y el respeto por la apuesta creativa. La superación del juicio crítico a través de la mirada alterna y diferente convierte al pluralismo en una facultad ética que cuestiona las limitaciones de cada escuela crítica y propone un discurso más fructífero mediante el desarrollo y complementariedad de las diferencias.

Theory's Empire: An Anthology of Dissent, además, abre conciencias más allá del “texte déjà où nous croyons être.” A nadie se le oculta que el verdadero imperio de la Teoría y su disidencia hay que buscarlo más allá de las fronteras intelectuales euro-estadounidense, en países donde se acepta la cultura occidental sin cuestionar, sin criticar, sin revisar previamente su propia identidad, sin buscar su propia teoría. Por ello, este volumen debería tener una segunda parte donde se diera cuenta de esa poliédrica diáspora y disidencia teórica. Mientras tanto, nos queda su apuesta por tomar distancia, por poner límites a la Teoría, sin renunciar, por ello, al uso de conceptos teóricos que nos hacen saborear, profundizar en lo literario y reponer la sensibilidad de la palabra más allá de sistemas devaluados.

Dolores Romeo López

Dpt. Filología Española II [Literatura Española], Universidad
Complutense de Madrid

■ Assumpta Camps, ed. *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2004. Pp. 346.

This new volume edited by Assumpta Camps compiles almost twenty articles by Spanish—mainly from Catalunya and Galicia—Brazilian, and, in fewer numbers, Italian, colleagues. As the editor announces in the introduction, all these contributions, devoted to literary translation, are organized into five sections.

The first one assembles studies devoted to the problems of translation in relation to comparative literature and literary theory. The authors' names, like Tania Franco Carvalhal, announce the comparatist perspective in dealing with a topic—translation—which is getting more and more interest and attention in that discipline. Some titles present openly such a perspective, as "Translation and Reception in the Comparatist Practice" (T. Franco Carvalhal), or "Comparative Literature and Translation Studies" (L. Sá Rebello).

Some others present in the title the critical dialogue between Europe and Latin America, like "The Right to Anthropophagia," in which Pere Comellas of the University of Barcelona chooses the metaphor of cannibalism—with which Haroldo Campos identifies translation—to reflect upon its ethical and political restrictions. Biagio D'Angelo, in turn, from an Peruvian university, studies the role of translation in Borges's creative and artistic process: Borges's essays and commentaries on translation allow one to detect "a truly enlightening philosophy of translation."

The second section presents specific cases of studies on translation in Galicia ("The behavior of translation in Gallegan," by Ana Luna, and "Literary Translation in Gallegan 1975–2000," by Gonzalo Constenla); and in Catalan ("Modern Greek Literature Translated in Catalunya in the Second Half of the 20th Century," by Montserrat Gallart).

The second section also deals with the existence of linguistic unity in Spanish which justifies—or not—the consideration of Latin American or peninsular readers of translations within the Spanish-speaking world. In order to exemplify the difficulties of understanding and reception on both sides of the Atlantic, A. Camps studies in her article the Spanish versions of Hemingway's *The Old Man and the Sea* stresses that the first reception of the American writer was in Latin America, and how this fact has affected translations.

The third part includes the reflections of those who translate authors like Clarice Lispector (Elena Losada), or how to judge translation practices in Spanish lyrical texts in the Italian poet Giorgio Caproni. Fausto Padilla, of Oviedo University, detects and explains false cognates or usual lexical mistakes in over twenty Italian novels translated into Spanish in the last decade. These mistakes, caused by interference between the two languages parallel the bad working conditions, which complicate the status of the translator's job.

The fourth section consists of Spanish versions of two classical texts, the Catalan *Chronicles of King Jaime* and Abbot Prévost's *Manon Lescaut*; by Julia Butiñá and Antonio Lafarga. Considering film adaptations as intersemiotic translations, two studies cover the fifth section of this volume on translation. The film versions of *Born on the Fourth of July*, *Edward II*, and *Great Expectations* are related to the works, their authors and contexts, thus revealing the interpretation and objectives of Oliver Stone, Derek Jarman, and Alfonso Cuarón. In the case of the film *Teatro di Guerra*, Beatrice Barbalato presents the fine cinematographic work of Italian director Mario Martone in which Sarajevo's fratricidal war is set parallel to Aeschylus's *Seven against Thebes*.

We can conclude highlighting the significant updating on translation brought by this volume. The articles on theoretical topics are well balanced with those on specific problems of translation practice; and the bibliographies at the end of each work constitute a wide repertoire of theory and publications on the topic through the world during the so-called postcolonial period. For those interested in translation (who would not be, when we are daily in contact with texts of different cultures?), there are no doubts about the mediating role of this work; a mediation whose ethics lies on respecting what is individual and peculiar about the original culture, so that what defines it can be revealed, even if the political context (whether Catalan, Gallegan or globalized) is against such a mediation.

For that reason, studies on translation occupy a central role in comparative literature, and therein the figure of a cultural intermediary like the translator becomes identical. The different articles in the volume repeatedly emphasize a necessary and growing "visibility" of the translator, become the main communicative mediator "in a world full of contact zones in which culture gets its meaning in movement

and constant traveling, where translation has become the principal communicative route” (80).

Lila Bujaldón de Esteves
Universidad de Cuyo, Mendoza

■ Alain Montandon, ed. *Les baisers des Lumières*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. Pp. 210. ISBN 2-84516-249-9.

Un aussi beau titre que *Les Baisers des Lumières*, un aussi *beau sujet*, appelaient nécessairement un ton gai et allègre, mimétique. Les différents auteurs ayant participé au volume n'ont pas toujours su résister à ce plaisir : ainsi de cette description qui clôt la préface : « aussi baiser qui pique, qui gifle, qui mord, tantôt chaste, tantôt lubrique, tendu ou ardent, donné ou pris, vole comme l'abeille qui butine ou comme le papillon qui le représente à travers tout un siècle éclairé des rougeurs qu'il laisse parfois sur les joues » (A. Montandon 10). Le recueil abonde de cette contamination du discours par l'objet ; une nostalgie évidente pointe pour un siècle où les baisers se tenaient à la croisée des chemins, de traditions littéraires et culturelles diverses, parfois antagonistes, et qui a su illustrer tout à la fois galanterie, sensibilité, libertinage et laïcisme, révolution bourgeoise et réaction nobiliaire—pour un siècle où les baisers entraînés par le mouvement du temps se chargeaient de tant de sens. La nostalgie excuse sans doute un peu de maniérisme. Il ne faudrait pourtant pas s'arrêter à ce ton, ni à la superficie brillante du sujet ; l'intérêt du recueil est loin de s'y limiter. Au fond, si les auteurs cèdent bien souvent à la rhétorique de la *copia*, c'est avant tout pour illustrer la richesse du thème au XVIII^e siècle, c'est, pour reprendre l'expression utilisée en conclusion, afin « d'embrasser tout l'univers » (A. Montandon 207) du baiser au XVIII^e siècle. Cette volonté encyclopédique apparaît clairement dans la diversité des approches et notamment dans celle des textes étudiés : le volume nous mène des toutes premières années du siècle, avec l'article de Jörn Steigerwald qui interroge entre autres Fontenelle et la poésie galante allemande de la fin du XVII^e siècle, à ses toutes dernières années, avec l'article d'Alain Montandon consacré à *L'Enfant du Carnaval* de Pigault-Lebrun (1796) ; surtout, il brasse les genres littéraires (comédies, mémoires, poésie, avec cependant une préférence compréhensible pour le roman), les domaines linguistiques (Angleterre, Allemagne—le comparatiste regrettera toutefois

la prédominance très accusée de la littérature française, d'autant que l'introduction suggérait plusieurs pistes chez Goethe, Sterne et Jean-Paul qu'on aurait bien voulu voir explorées plus en détail) et surtout les mouvements littéraires et philosophiques.

Cette diversité s'impose dans la description des baisers eux-mêmes : je lis avant tout cet ouvrage comme une suite de typologies sans cesse raffinées. En témoignant les titres intermédiaires qui structurent les articles : « baiser le bouche—les mains—les enfants (M.G. Porcelli 95–115) ; « baiser manqué—déplacé—volé » (Y.M. Tran-Gervat) ; « baiser rhétorique », « baiser simulacre et baiser malheureux », « baiser passionné », « baiser jouissif et heureux » (M. Bokobza Kahan 145–60). Cet effort de typologie explique la forme de l'article qui conclut l'ensemble du recueil, longue énumération de tous les types de baisers relevés dans le roman de Pigault-Lebrun, véritable synthèse de la diversité de son siècle : « il est mille façons d'utiliser le baiser dans la diégèse, soit pour fermer la bouche (...) soit pour mettre fin à une liaison (...) soit pour sortir le héros de son sommeil. (...) Les baisers accompagnent aussi bien les pleurs que les sourires, (...). Le baiser vient ponctuer les scènes de fête (...). Le baiser bien entendu, est d'abord une manière de se saluer (...). Le baiser a une importante fonction de caractérisation des personnages (...) » (197–99). Si le recueil s'en tenait là, on en resterait probablement sur sa faim. Certes il est possible à la lecture de toutes ces typologies de déduire une vaste typologie d'ensemble, celle que propose Alain Montandon dans la préface (baiser galant, baisemain, baiser libertin, baiser des contes de fées, baiser de la sentimentalité). On regrettera tout de même la faible place faite aux « baisers sensibles » : ils ne sont abordés qu'à propos des *Salons* de Diderot (F. Coblence 132–43), ou plus indirectement dans les *Mémoires* des femmes proches des souverains dans l'ère révolutionnaire (C. Dornier 107–18) ; Rousseau n'est hélas jamais étudié directement alors que les quelques allusions au philosophe prouvent que sa contribution infléchit fortement la place du baiser dans la société des Lumières.

Ainsi, l'ouvrage illustre à la fois les avantages et les inconvénients des collectifs qui fleurissent dans l'édition universitaire française : composé d'articles courts et juxtaposés, il ne propose aucune synthèse d'ensemble, risque, au gré des collaborations, de passer à côté d'un élément important malgré sa volonté explicitement totalisante, et manque d'une méthodologie, d'un regard cohérent que ne saurait

remplacer un prétexte thématique, ici le baiser. On peut cependant aussi considérer que cette fragmentation fait sa richesse, proposant des exemples de tout « ce qui se fait aujourd'hui », et surtout qu'elle laisse aisément deviner au lecteur les lignes d'évolution qui, à l'intérieur de la typologie des baisers, vont dessiner une histoire parcourant l'ensemble du siècle.

Le baiser galant et sa déconstruction : Ce que l'on voit apparaître dès le premier article (« Le baiser galant : approches d'une configuration érotique de l' "esthétique galante" autour de 1700 ») : Jörn Steigerwald y décrit les conditions spécifiques dans lesquelles la galanterie a inséré le baiser : première typologie, donc, le baiser est distingué sous trois espèces : *osculum* (baiser entre amis), *basium* (baiser fait par honnêteté) et *suavium* (baiser impudique), les deux premiers étant les seuls acceptables socialement, et surtout les seuls à pouvoir être décrits dans un texte littéraire. Cette configuration est un héritage dont l'auteur retrace brillamment la généalogie, des lointaines origines platoniciennes à l'acclimatation spécifique par la Renaissance italienne (notamment dans *Le Livre du courtisan* de Castiglione) ; mais surtout, il s'agit d'un socle sur lequel vont se construire les « baisers des lumières », socle qui sera, comme le signale J. Steigerwald à la fin de son article, défait par le XVIII^e siècle : « la galanterie devient le synonyme du libertinage et fait ainsi disparaître l'idéal ancien. L'éthique de la galanterie sera transformée en un savoir de séduction des libertins et l'esthétique galante débouche sur la littérature libertine des Lumières qui s'intéresse plus au "*suavium*" qu'au "*osculum*" ou "*basium*" (29-30). Les tensions propres à la galanterie vont être remplacées par une série d'oppositions qu'illustrent les différents articles sur le libertinage : dans celui de Iona Galleron Marasescu (« Le baiser transport dans la fiction en prose de la première moitié du XVIII^e siècle ») le baiser est pris entre « un baiser-entraînement et un baiser-suspension, entre un baiser à croquer rapidement et un autre qui mérite que la plume s'y attarde » (35) ; s'installent tout à la fois une image superficielle du baiser, étape dans les gradations qui mènent aux « dernières faveurs », et une image plus rare et supérieure, celle d'un baiser qui permet l'ouverture à l'autre dans la sensibilité. Dans les fictions du début du siècle, l'espoir subsiste que ce « baiser-transport », réservé à de « rares élus », puisse se propager comme un exemple. Plusieurs articles suivent le travail de sape auquel ce privilège sera soumis au

cours du siècle : ainsi, à travers ce qu'elle appelle « roman parodique », Yen Mai Tran-Gervat suit comment le baiser est avant tout utilisé pour ridiculiser le « baiser respectueux » des romans de Richardson ; ainsi, dans le roman libertin et pornographique étudié par Michèle Bokobza Kahan, le baiser perd toute valeur de respect social pour ne devenir qu'un « lieu de sexualité strictement matérialiste » (159). L'article de François Raviez consacré au baiser sadien (« Sade : Histoire de Juliette ou les langues de feu ») constitue un aboutissement : démontant la croyance commune selon laquelle le baiser serait la « moins sadienne des pratiques », l'auteur suit la façon dont Sade en explore toutes les possibilités, « comme il fait des autres techniques de jouissance » (179) ; le baiser comme simple lieu de jouissance déploie alors toutes ses significations possibles, n'évoquant plus la possibilité d'un transport amoureux que par la négative et l'ironie. Dans ce contexte, le « baiser galant » tel qu'il a été décrit au début du recueil par J. Steigerwald ne se survit que sous une forme mineure qu'étudient Claude Jamain (« Le Baiser et le géomètre ») et surtout Jean-Pierre Dubost (« Les baisers de Claude-Joseph Dorat ») : dans la tradition des *Basia*, illustrée autrefois par Jean Second, Claude-Joseph Dorat promeut dans le baiser un érotisme léger qui pourrait maintenir un discours sur le baiser qui reste véritablement galant, c'est-à-dire portant sur un objet acceptable et s'exprimant de façon suffisamment voilée (on retrouve sur ce point la présentation de J. Steigerwald).

On suit ainsi dans la majorité des articles une évolution vers le baiser libertin qui défait toute l'association complexe (sociale, religieuse, sensible, érotique) du baiser galant. Il ne faudrait pourtant pas réduire l'évolution à ce schéma : le « baiser-transport » occupe une part essentielle dans le siècle, même si le recueil la laisse sans doute un peu de côté. Plusieurs articles indiquent au moins négativement cette place. L'article de Gabriele Vickerman-Ribémont marque plus précisément à quel point la sensibilité joue un rôle dans l'évolution du baisemain : l'étude notamment des romans de Marivaux lui permet de montrer comment le baisemain, dans un contexte de « séduction sensible généralisée » est tout à la fois subversif socialement et porteur d'une valeur sensible propre. De même, quoique de façon plus indirecte, l'article de Carole Dornier marque l'importance de la sensibilité dans les baisers des dernières années du siècle : dans les *Mémoires* des femmes de chambres et gouvernantes des souverains,

la revendication du baiser sensible sert à affirmer hautement la valeur du roi et de la reine face au déchaînement haineux du peuple.

Le baiser: carrefour des pratiques littéraires et sociales

Tout l'intérêt du recueil, dans ses meilleurs moments, est ainsi de ne jamais réduire le baiser : de ne jamais le réduire à une doctrine ou à une évolution unique, de ne jamais le réduire, surtout, à un simple thème littéraire. Dans la lignée des travaux du CRMLC qui privilégie une approche des « interactions sociales et humaines », plusieurs articles tentent de penser une articulation du littéraire avec le baiser comme pratique sociale. Ainsi, l'article de Claude Jamain, « le baiser et la géométrie », profite d'un sens à première vue anecdotique du mot « baiser » qui désigne, sous la plume de D'Alembert, une notion géométrique (« deux courbes ou deux branches de courbes se baisent lorsqu'elles se touchent en tournant leurs concavités vers le même côté » [43]) pour marquer la solidarité entre cette notion, une pensée de la grâce chrétienne et l'usage courant du mot dans la pensée d'une « grâce amoureuse ». L'auteur peut alors comprendre la tradition littéraire antique des Basia comme la « peinture d'un moment d'émoi où tout ce qui a figure de réalité vacille, où le physique vacille, et où, à travers le rayonnement d'un baiser, s'ouvre quelque chose qui semble l'infini » (47). Le statut d'exception de la littérature, en construction dans ce XVIII^e siècle, trouve probablement là un de ses modèles les plus probants. On trouve le même effort pour débrouiller l'articulation d'une pensée du littéraire et d'une pratique sociale dans l'article de Françoise Coblence consacré au « Baiser dans les *Salons* de Diderot » : le baiser et la tension de désir qu'il suppose y sont présentés comme le paradigme de la peinture telle que la conçoit Diderot (« telle est la force de la peinture, ou celle du récit, qui donne sa réalité et son ardeur aux baisers imaginés par l'art, aux baisers absents, aux baisers envoyés des tableaux ou envoyés à eux, aux satisfactions qu'on pourrait dire "hallucinatoires" d'une fiction véritable » [141]). J'avouerai que, personnellement, devant tout l'intérêt que présentent ces articles qui pensent le baiser en littérature dans une perspective anthropologique (on trouvera le même type d'approche dans l'article de Steigerwald déjà cité ou dans l'article passionnant de Gabriele Vickerman-Ribémont consacré au baisemain), je reste fort déçu par ceux qui n'en font qu'un thème littéraire, jeu textuel ou intertextuel pur, même quand il s'agit d'étudier sa « fonction narrative ». Je répète

la remarque que j'ai faite plus haut : la référence au baiser comme lieu commun ne vaut que s'il s'agit d'un lieu commun culturel, et non d'un prétexte thématique.

Je conclurai en pointant un dernier intérêt du recueil qui là encore apparaît un peu inégalement. C'est que loin de se contenter de la richesse du XVIII^e siècle et d'enfermer l'étude dans les limites fermées du siècle, plusieurs auteurs placent les baisers des lumières sous le regard des évolutions à venir. La *déconstruction* du baiser galant, l'éclatement d'une pratique intégrée vers des pratiques socialement et symboliquement dissociées prend ici tout son sens : c'est par un effort de comparaison avec les évolutions à venir que les spécificités apparaissent. L'article de Gabriele Vickerman-Ribémont le marque très fortement : à force de subversion dans le champ littéraire, le baisemain a perdu progressivement sa valeur de distinction sociale ; s'il subsiste après la Révolution, ce n'est donc qu'avec une « valence à la fois respectueuse et galante » (74). Mais on ne peut prendre conscience de son importance dans le roman des Lumières qu'à condition de revenir à sa valeur première dans l'Ancien Régime. De même, l'article de Jean-Pierre Dubost tire toute sa valeur, de mon point de vue, de l'éclairage négatif qu'il donne à propos des *Baisers* de Claude-Joseph Dorat. Loin d'en rester à l'analyse interne du recueil, Jean-Pierre Dubost souligne sa frivolité, sa valeur au fond mineure grâce à l'éclairage négatif donné non seulement par les œuvres contemporaines (face aux illustrations pornographiques des romans de Sade, les illustrations d'Eisen qui accompagnent les poèmes apparaissent significativement « voilées »), mais aussi par le XX^e siècle, puisque Dubost souligne l'absence absolue dans ces poésies de « toute contingence, à l'opposé même de cet effroi du sexe latin que Pascal Quignard a dégagé de manière si incisive » (94), ou encore que cet érotisme léger apparaît comme « l'inverse même (...) de ce qu'érotisme voulait dire pour Georges Bataille » (88). Inversement, l'éclairage rétrospectif permet, dans d'autres articles, de suivre les conséquences des évolutions seulement esquissées au XVIII^e siècle : ainsi, le chemin suivi par Claude Jamin pour décrire le baiser comme modèle d'une littérature touchant au sublime est continué dans une remarquable conclusion où le « Voyage à Cythère » de Baudelaire est invoqué comme « glose de l'évolution » menée au XVIII^e siècle. Démarche exemplaire à coup sûr qui permet de penser l'histoire littéraire autrement qu'en termes strictement chronologiques. *Les*

Baisers des lumières indique ainsi, parfois à son corps défendant, les deux qualités qui manquent bien souvent aux strictes études d'histoire littéraire : une ouverture anthropologique et sociale d'une part et une ouverture anachronique de l'autre. Il fallait sans doute le baiser, ouverture infinie à l'altérité, pour autoriser cette richesse.

Henri Garric

E.N.S.

(Publié sur *Acta* le 13 septembre 2005)

Notes: Il convient de signaler qu'Alain Montandon vient de publier *Le baiser: le corps au bord des lèvres*, Paris, Autrement, 2005, qui donne une approche plus globale, systématique et anthropologique du même sujet.

Actualités des recherches comparatistes Current Comparative Research

CANADA

Comparative Literature's Cultural Turn: A Review of New Interdisciplinary Journals in Canada

The last complete volume of the *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée* dates from 2001. Since being founded in 1974, this display window for the Canadian Comparative Literature Association has been the primary forum for interdisciplinary approaches to literature that follow its constitutive discursive strands into the adjacent fields of history, philosophy, political science and anthropology. Following the same disciplinary currents in the United States, comparative literature departments in this country introduced the theoretical discourse associated with Michel Foucault, François Lyotard, and Jacques Derrida in the eighties¹ or, more recently, with Gilles Deleuze and Jacques Rancière. For three decades the CRCL has been a beacon for such expanded disciplinary horizons and innovative theoretical research. Yet in the last five years the Review has stalled its production, publishing only one issue in 2003 and another, a special thematic issue organized by a guest editor, in 2005. Its recent decline, if we may call it that, at once attests to the exhaustion of literature's priority in the cultural field and to comparative literature's success in fomenting interdisciplinary research whose scholarly conferences and journals have since eclipsed it.

New orientations have arisen from meditations on literature and its limitations in the context of contemporary research: on the advent of new media, from the internet and the digital image, and the elaboration

of sophisticated theories for film and television; on the consequent relative decline of literature's role in forging collective imaginaries; on the place of popular culture in civil society and, following Gramsci, in processes of hegemony. Its limitations also emerge with the spatial turn in postmodern thought; the concern of postcolonial theories for locality; and the rise, finally, of cultural studies, a general rubric which potentially applies to each of these new directions. The signposts of and in this research landscape are a series of recently inaugurated journals that we review in the pages that follow, mentioning, when appropriate, articles that are representative of comparatist perspectives. Without pretending to an exhaustive survey, we review journals where comparatists have chosen to publish, for although the CRCL has stalled, the discipline has not slowed its production of scholars and research.

The best indicator of this new climate is perhaps the subordination of literature to the notion of "culture" that has emerged with "cultural studies." This turn has not been without institutional consequence: the Research Institute for Comparative Literary at the University of Alberta, the CRCL's editorial base and home of the country's oldest undergraduate program in comparative literature, has recently been renamed the M.V. Dimić Research Institute for Comparative Literary and Cultural Studies. Several other recent developments confirm its vigorous upsurge in this country, such as the founding of the Canadian Association of Cultural Studies (CACS) in 2002, of *Topia. Canadian Journal of Cultural Studies* in 1997, and of a book series—published, like the journal, by the University of Toronto Press—entitled *Cultural Spaces* in 2001. *Topia* provides a forum for articles ranging from contemporary art and government policies on communication to studies on locating culture in urban or country settings and the spatial dimensions of coloniality. Questions concerning identity and multiculturalism in the context of transnational racial and ethnic movements appear regularly, referring to both the Canadian context that the journal has made part of its mandate and to overseas sites where global and local forces interlock. In articles that touch on the arts, music and film are favoured over literature, while socio-political exegeses of identity and nation take precedence over more familiar comparatist concerns with the modernity, subjectivity, discourse, and the modalities of knowledge.

Cultural studies' move away from literature manifests the exhaustion of modernity's dominant conception of culture, where literature is taken as the collective group's foremost expression. As Bill Readings notes in *The University in Ruins*, the privilege of literature in the conception of culture advanced by Matthew Arnold—or earlier, but to less effect, by Friedrich Schlegel—mediated between the nation-state and the university, whose role has been to forge national subjects for the state. Culture studies' revisions of the literary canon and valorizations of forms of popular and mass culture signal the demise of literature conceived as culture's guiding principle and, in the same stroke, of the university nurturing it. The “culture” in culture studies applies to myriad and relatively undifferentiated phenomena that, according to Readings, assail one of the nation-state's foundational elements and simultaneously correspond to the new ubiquity proper to globalization.² Breaching the university's walls, cultural studies participates in the flows of global forces that have transformed culture into a horizon like any other, into a resource or expedient that motors political and economic development.³ *Topia's* most provocative articles are hence those that survey the state of “cultural studies” itself, accounting for their own place within shifting modalities of knowledge, on their past and future, or on the forces and sites that they imply within the emergent global order.⁴

Cultural studies' eclipse of literature dovetails with its focus on space in thinking the local and the global. Several *Topia* contributors have participated in the *Cultural Spaces* book series, and share the spatial bias of *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, founded in 1991 and published by the University of Toronto Press. Although the cultural component holds less emphasis in *Diaspora*, this journal falls within the purview of comparative literature as practiced in North America, attracting articles from scholars who favour political theory and history, anthropology, and sociology to focus on issues relating to (trans)nationalism, ethnicity, globalization, and postcoloniality. With the same critical spirit as those working in cultural studies, the comparatists publishing in *Diaspora* consistently turn their sights towards the disciplinary structures that generate their own conditions of possibility. Arif Dirlik offers one example of this critical gaze, albeit less categorically than his other readings of postcoloniality's collusion with global capitalism;⁵ a second article, this one by comparatist Timothy Brennan, adopts a Marxist approach

to disciplinary reflexivity and offers a representative example of the journal's theoretical lineage.⁶ Following the lead of other postcolonial theorists such as Arjun Appadurai, this journal, like the cultural studies publications from the UT Press, underline the role of media such as film and the internet in the mediation of collective identities.⁷

New media's distinct spatial modalities travel along and connect diasporic networks in a way that literature cannot. Underlining this limitation is a wave of recent research on architecture and urban space, where the city is conceived as a series of flows and currents interweaving ethnicities, mediations, theoretical musings, and social imaginaries. The CACS second annual conference was titled "Culturepoles: City Spaces, Urban Politics & Metropolitan Theory," and Topia regularly publishes articles on the socio-political dimensions of urban space. While the cultural studies approach differs from comparatist analyses that walk us through textual cities or attempt define a poetics of architecture,⁸ they coincide in their urgency to understand today's changing metropolis and in their shared references to theories of space (the ubiquitous Walter Benjamin's arcades, M.M. Bakhtin's chronotope, Foucault's heterotopias). These new efforts to rethink the polis are inextricable from notions of cultural practice and mediation, asking whether the city itself is not a medium from which contemporary subjectivities issue forth.⁹ The old answer would be that the city is like a book, a series of signs to be read as we traverse its social text, but this answer's increasing inadequacy only underlines the book's exhaustion as a dominant cultural metaphor. A book can be closed, after all, whereas the city is increasingly defined by constant openness and multiple intermedial and intercultural overtures.

Comparatists have been among the first to recognize these limitations of their chosen object of study, analyzing its changing institutional plight through the decline in what Wlad Godzich calls "the culture of literacy," that is, through the twilight of modernity's dominant conception of culture.¹⁰ The advent of new media is central to these considerations, as it is in the journals that have emerged from or in partnership with Canadian comparative literature departments. The importance accorded to the interface between the media has given rise to studies of intermediality, which in Montreal has led to the foundation of the *Centre de recherche sur l'intermédialité* and, in 2003, the affiliated journal *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. The journal's comparatist scope

embraces theoretical readings of intermedial convergence, from the traces of orality in seventeenth century manuscripts to the adaptation of literature to film or the nexus of digital and other information technologies, as well as critical regards that question the new concept's utility.¹¹ This research climate is perhaps best evinced by the new generation of comparative literature scholars. In 2002 the graduate students in the program at the Université de Montréal founded the online journal *Post-scriptum.ORG: Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, taking a strong position on literature's place in the cultural landscape. In 2004, their counterparts at the University of Toronto founded *Transverse: A Comparative Studies Journal*, which includes, as the name indicates, a more timid acceptance of studies not limited to literature. These new journals, as well as the new directions taken by established literature reviews,¹² signal the novel orientations that specialists in comparative literature are currently exploring, developing theoretical approaches that constantly scrutinize their own disciplinary base.

James Cisneros
Université de Montréal

JOURNALS DISCUSSED IN THIS REVIEW

Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée. University of Alberta, founded in 1974.

Diaspora: A Journal of Transnational Studies. University of Toronto Press, founded in 1991.

Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. CRI, Université de Montréal, founded in 2003.

Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature. University of Manitoba, founded in 1967.

Post-scriptum.ORG: Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias. Comparative Literature, Université de Montréal, founded in 2002.

Topia: Canadian Journal of Cultural Studies. U of Toronto P, founded in 1997.

Transverse: A Comparative Studies Journal. Comparative Literature, University of Toronto, founded in 2004.

1. Fredric Jameson takes numbers this "theoretical discourse" among the manifestations of postmodernism. "Postmodernism and Consumer Society" in Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. 112. As I mention below, this critical look at theory appears in each of the journals we discuss.

2. Bill Readings. *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1996; see especially "Culture Wars and Cultural Studies," pp. 89–118.
3. George Yúdice. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham and London: Duke UP, 2003; discussed in the review by Jenny Burman: "Culture as Resource in an Era of Globalization," *Topia* no. 14 (Fall 2005).
4. See for instance Imre Szeman. "Sites and Forces: Pierre Bourdieu, 1930–2002," in *Topia* no. 7 (Spring 2002), or Herbert F. Pimlott. "Politics by Other Means? On the Once and Future State of Cultural Studies" in *Topia* no. 12 (Fall 2004).
5. Arif Dirlik. "Where Do We Go From Here? Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies," (vol. 12, no. 3, Winter 2003). See also Arif Dirlik. *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder: Westview Press, 1997. Antonio Negri and Michael Hardt discuss this controversial view of postcolonial theory in terms that greatly resemble Readings's understanding of "cultural studies," as a symptom of passage from the order of the nation-state to that of globalization; see *Empire*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 2000. p. 138.
6. Timothy Brennan. "Antonio Gramsci and Post-Colonial Theory: 'Southernism,'" *Diaspora*, vol. 10, no. 2 (Fall 2001).
7. See for instance Martin Sökefeld. "Alevism Online: Re-Imagining a Community in Virtual Space," *Diaspora*, vol. 11, no. 1 (Spring 2002); Anthony C. Alessandrini. "'My Heart's Indian for All That': Bollywood Film between Home and Diaspora." *Diaspora* vol. 10, no. 3 (Winter 2001).
8. See for instance Dianne Chisholm. "Paris, Mon Amour, My Catastrophe, or, Flaneries Through Benjaminian Space," *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* March-June 2000, pp. 51–93. Philippe Hamon. "Texte et architecture," *Poétique*, no. 73, février 1988, pp. 3–26.
9. Peter Conlin's "The City" (no. 5, Spring 2001); see also Ioan Davies, "Theorizing Toronto" (no. 3, Spring 2000); Constance Carr's review essay "Imagination, Rights and Culture: Three Approaches to the Urban" (no. 13, Spring 2005); Alan O'Connor, "Public Space in Mexico City: A Reponse to Néstor García Canclini" (no. 5, Spring 2001); Martin Allor. "Locating Cultural Activity: The 'Main' as Chronotope and Heterotopia" (no. 1, Spring 1997).
10. Wlad Godzich. *The Culture of Literacy*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1994; See also Terry Cochran. *Twilight of the Literary: Figures of Thought in the Age of Print*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2001. Readings, Godzich, and Cochran have each spent time in the comparative literature department at the Université de Montréal, as has Éric Méchoulan, founding editor of *Intermédialités*.
11. See Hans Ulrich Gumbrecht. "Why Intermediality If at All?" *Intermédialités* no. 2, automne 2003.
12. One example is *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*; originally founded in 1967, the journal has recently had special issues on photography and architecture, each of which include several articles that exclusively discuss those media without any mention of literature.

MACÉDOINE

*Etudes et recherches comparatistes en Macédoine**Jubilé*

A l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la création de la Chaire de la littérature générale et comparée au sein de la Faculté de philologie « Blaze Koneski », une conférence scientifique internationale sur le sujet des *Etudes comparées d'aujourd'hui* aura lieu à l'Université « Ss Cyril et Méthode » de Skopje, en octobre 2006.

Réformes dans l'enseignement supérieur

A partir de cette année académique, la Chaire de la littérature générale et comparée travaille selon les recommandations de la Déclaration de Bologne. La réforme des curricula et du régime d'études a été réalisée. Les cours obligatoires semestriels se déroulent dans le cadre de deux intitulés généraux : *Poétiques comparées* et *Théorie et méthodologie de la littérature*. Afin de répondre aux besoins du système éducatif, la Chaire a aussi introduit récemment une option pédagogique : depuis septembre 2003, l'enseignement secondaire aux lycées comporte aussi les matières optionnelles telles que *Littérature comparée*, *Expression orale et écrite* et *Introduction aux arts dramatiques*. Il est prévu que ses matières soient enseignées par des comparatistes diplômés.

Recherches et projets

Actuellement il y a quelques projets scientifiques qui se déroulent autour de la Chaire de la littérature générale et comparée, tels que : *Théorie de l'intertextualité* (2001/2) ; *Nouveau modèle de curricula des études comparées*, en collaboration avec l'Université de Paris III (2001/4) ; *L'autre dans l'enseignement supérieur en République de Macédoine* (2002/5) ; *Théâtre de distinctions/théâtre diversifié* (2003/4) ; *Double alterité* (2003/5).

C'est dans le cadre de l'Institut de littérature macédonienne que se développent les activités du Département de théorie de la littérature et de la littérature comparée au sein duquel sont réalisés des projets suivants : *Imagologie—l'image de l'autre dans la littérature macédonienne contemporaine* (1999/2003) ; *La prose macédonienne contemporaine dans le contexte balkanique* (2001/3) et *Relations entre*

la littérature macédonienne contemporaine et les autres littératures balkaniques (2002/5).

C'est au sein de l'Académie macédonienne des sciences et arts (AMSA) que se prépare actuellement le premier *Glossaire des notions de la théorie littéraire* en macédonien, sous la direction de l'académicienne Mme Katica Kulavkova. De nombreux comparatistes macédoniens participent au projet. C'est dans le cadre de l'AMSA encore que s'est réalisé le projet pluriannuel intitulé *Etude comparée de la littérature et art macédoniens*, sous la coordination de l'académicien Milan Gjurginov.

Revue

En Macédoine, existent deux revues spécialisées sur la littérature comparée : *Contexte littéraire*, publiée par l'Institut de littérature macédonienne, et la revue électronique plurilingue www.mirage.com.mk.

Conférences

Chaque année, dans le cadre du Séminaire international de la langue, littérature et culture macédoniennes, est organisée une conférence scientifique qui porte sur le sujet de la *Littérature macédonienne par rapport aux autres littératures*, où des recherches comparées actuelles sont présentées. Une conférence scientifique internationale consacrée à Léopold Sédar Senghor a eu lieu en mars 2006.

Livres

Des ouvrages récents du domaine de la littérature comparée et la théorie littéraire en Macédoine : *Etudes comparées* (1998), *L'époque du modernisme dans l'art et la littérature macédoniens* (2002) de Milan Gjurginov ; *Astrolab* (2001) de Vlada Urosevic ; *Petite théorie littéraire* (2001), *Poétique et herméneutique* (2003), *Théorie de l'intertextualité* (2003) *Theory of Literature* (en anglais) (2004) de Katica Kulavkova ; *Poétique comparative* (1996) ; *Du dialogisme à l'intertextualité* (2000), *Lettre ouverte* (2003) et *Domicile/identité* (2005) de Elizabeta Seleva ; *L'observateur mobile dans le roman* (2000), *A travers le prisme de l'autrui* (2003) et *Roman, statut, interprétations, perspectives* (2004) de Slavica Srbinovska ; *L'androgynie—utopie du sexe parfait* (2000) *Mythe, littérature, identité* (2003) et *Roman, statut, interprétation, perspectives* (2004) de Maja Bojadzievska ; *Poétique de l'inconnaissable*

(2001), *Poétique de la surprise* (2003) et *Dans les labyrinthes de la fantastique* (1998, 2004) de Lidija Kapusevska-Drakulevska ; *Le mythe antique dans la littérature macédonienne contemporaine* (2006) de Biljana Angelovska ; *Modèles d'intertextualité dans le roman* (2003) de Marija Gorgieva ; *De l'image au poème* (2003) de Vladimir Martinovski ; *Miroir du discours* (2000), *Le fantastique et le roman macédonien* (2001) et *L'allégorie, la grotesque et le roman macédonien* (2002) de Loreta Georgievska Jakovleva ; *Jeu d'écriture : essais du ludisme littéraire* (2004) et *Slavistique comparative* (2005) de Sonja Stojmenoska Elzeser ; *Babylon postmoderne* (2000) et *Borghès et l'ordinateur* (2005) d'Aleksandar Prokopiev ; *La littérature italienne en Macédoine* (2001) et *Prlicev i Ariosto : sur le rire et la mélancolie* (2003) de Anastasija Gjurginova ; *Ex libris* (2000) et *Dans le remous de la déréalisation : double fond du drame macédonien* (2004) de Natasa Avramovska ; *Liens littéraires macédoniens-serbes et serbo-macédoniens* (1945-1990), *annexes bibliographiques* (2002) et *L'humanisme perdu* (2004).

Dernièrement deux traductions des manuels de la littérature comparée de Daniel Henri Pageaux et de Yves Chevrel ont été publiées en macédonien. L'Association de la littérature comparée de Macédoine, qui existe depuis 1987, commence son activité de publication de la traduction du livre sur la littérature comparée d'Armando Gnisci.

Dialogues d'interprétations

La collaboration entre les UFR de la littérature générale et comparée de l'Université « Sts Cyril et Méthode » et de l'Université de Paris III a abouti au livre *Dialogue d'interprétations* (2005), édité par les professeurs Katica Kulavkova, Jean Bessière, et Philippe Daros. La chrestomathie comporte 13 textes (publiés en macédonien avec des résumés en français) dédiés aux différents aspects de l'art de l'interprétation des phénomènes littéraires et culturels : herméneutique littéraire (« Histoire littéraire et herméneutique » de Jean Bessière et « Herméneutique des identités littéraires » de Katica Kulavkova), la littérature en tant qu'herméneutique (« L'herméneutique et la littérature » de Christine Baron et « L'interaction des intentions » de Marija Gorgieva) ; herméneutique et l'anthropologie (« Pour une herméneutique de l'ennui » de Philippe Daros, « Le sujet, la mémoire, le texte » de Slavica Srbinovska et « De l'homme et de l'animal » de Maja Bojadzievska) ; herméneutique entre la fiction et les faits

(« Brève rencontre avec Homère : interprétation, fiction et fait dans l'histoire véritable de Lucien » de Sophie Rabau et « *L'ekphrasis* comme phénomène herméneutique » de Vladimir Martinovski) ; herméneutique de la lyrique (« Le pain, le vin, la lumière ou l'hospitalité selon Yves Bonnefoy » de Stéphane Michaud et « Herméneutique du sujet lyrique » de Lidija Kapusevska-Drakulevska) et l'herméneutique critique (« La compréhension dans les sciences humaines et la littérature » d'Henri Garric et « Les Balkans comme point zéro de l'Europe » de Elizabeta Seleva).

Vladimir Martinovski
Université de Skopje

INDE

Actualité comparatiste commentée depuis la France

■ Pramila Batra. *Charles Dickens and Premchand: Novelists with a Social Purpose*. New Delhi: Prestige, 2001. Pp 112. ISBN 81-7751-101-X.

■ Sisir Kumar Das. *Indian Ode to the West Wind: Studies in Literary Encounters*. New Delhi: Pencraft International, 2001. Pp. 248. ISBN 81-85753-48-2.

■ C.R. Visweswara Rao and R.K. Dhawan, eds. *Comparative Indian Literature: Essays in Honour of Prof. A.V. Krishna Rao*. New Delhi: Prestige, 2001. Pp. 238. ISBN 81-7551-104-4.

■ Mohit K. Ray, ed. *Studies in Comparative Literatur*. New Delhi: Atlantic, 2002. Pp. 200. ISBN 81-269-01-50.

Les quelques ouvrages récents dont nous avons choisi de donner ici compte rendu ne prétendent certes pas refléter fidèlement l'ensemble du riche panorama actuel de la recherche comparatiste indienne, perceptible aussi dans d'autres publications collectives nationales et internationales ou dans le *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, mais dégager des tendances et des tensions qui révèlent une situation à la fois effervescente et paradoxalement difficile.

Le comparatisme indien est sans doute, pour des raisons que nous évoquerons au passage, l'un des plus méconnus en France parmi les

comparatismes étrangers, ce qui n'est pas peu dire ; notre objectif principal n'est pas cependant d'introduire quelques noms et quelques images hâtives que l'on s'empresserait d'oublier, mais de montrer en quoi nombre de problématiques explicites ou implicites de la discipline en Inde annoncent celles auxquelles les comparatistes européens seront prochainement confrontés et qu'ils devraient déjà tenter de formuler pour ne pas se trouver, le jour venu, désarmés devant leur complexité.

L'étude comparée des littératures, si elle est pratiquée depuis assez longtemps dans le sous-continent et si elle a été vigoureusement prônée dès 1907 par Tagore lui-même, n'est devenue une discipline universitaire reconnue que dans les cinquante dernières années ; encore reste-t-elle extrêmement minoritaire, d'après tous les critères quantitatifs habituels : nombre d'enseignants et de centres ou de programmes officiels (six ou sept), nombre d'étudiants (500 dans le plus grand département du pays) et de diplômés, volume total des publications périodiques ou monographiques. Peu de ses praticiens ont encore acquis une véritable renommée internationale : Sisir Kumar Das, décédé fin 2002, est l'un d'eux, avec R.K. Das Gupta et Amiya Dev.

Contrairement à l'échantillonnage géographique, générique et linguistique, limité mais obligatoire, qui caractérise canoniquement la comparaison à la française depuis des générations, nous avons souvent affaire en Inde (comme, de plus en plus, aux États-Unis) à un champ d'étude restreint à l'anglographie, ou encore à une comparaison Inde-Occident basée sur la notion de tradition, sur les mythes et sur les poétiques fondatrices. Et, contrairement à la résistance que le comparatisme français classique n'a cessé d'opposer aux études culturelles, à la sémiolinguistique, à la traductologie, et parfois à l'histoire littéraire, c'est justement par ces biais que le comparatisme acquiert droit de cité en Inde. Enfin, alors que les comparatistes français, en se souciant avant tout de penser la modernité, se cantonnent généralement aux XIX^e et XX^e siècles, l'appel aux sources antiques (védiques) et médiévales (persanes et néo-sanskrites notamment) ainsi qu'aux Élisabéthains est très fréquent en Inde, de même que le souci de l'extrême contemporain.

Or, si différentes que soient ou qu'aient pu être, par rapport à la France ou à d'autres pays d'Europe occidentale, l'histoire et la plupart des conditions d'émergence et d'exercice de la pensée comparatiste en

Inde, ce sont des conditions dont nous nous rapprochons très vite à bien des égards dans le nouveau contexte européen et mondial, avec un multilinguisme dysfonctionnel et inégalitaire sous hégémonie anglaise, une pluriculturalité à la fois conflictuelle et menacée, un choc renouvelé entre pensée confessionnelle et pensée laïque, une guerre de religions larvée et une offensive économique et politique sans précédent de la RealKultur des trois m (mode, masse, médias) contre la vieille culture des trois e (éthique, élite, esthétique). C'est pourquoi nous aurions sans doute beaucoup de leçons à tirer d'un état des lieux du comparatisme indien de ces dernières années, de son essor, des risques qu'il court et des forces qui font obstacle à sa reconnaissance scientifique comme à sa légitimation politique.

De façon plus modeste, nous esquisserons donc essentiellement l'image indienne de trois paires d'opposés qui parcourent aussi toute l'histoire des comparatismes occidentaux—nationalisme et interculture, constantes et historicité, érudition et théorisation—avant d'évoquer la double poussée actuelle vers la transdisciplinarité et la mondialité qui cherche sinon à résoudre ou à surmonter ces tensions, du moins à les faire fructifier.

Nationalisme et interculture. Si le comparatisme est né (avec la notion moderne de littérature) dans la foulée de l'anthropologie universaliste des Lumières, il est aussi, dans ses premiers temps, le contemporain des nationalismes européens et parfois leur associé. Il vit de la différence et produit de l'autre, construisant ou renforçant éventuellement le même et son territoire par l'évocation de l'étranger, qu'il soit partenaire, rival ou inférieur. L'émergence d'une nation postcoloniale comme l'Union Indienne, qui a dû revendiquer son autonomie (*self-rule*) pendant plusieurs décennies, se battre pour elle et faire simultanément face tant au déchaînement de forces centrifuges qu'à la menace lancinante de son membre fantôme, le Pakistan, ne fait qu'exacerber ces caractéristiques. Le comparatisme de la « littérature indienne comparée » sera souvent mis à contribution pour une recherche de similarités et de récurrences entre toutes les littératures indiennes contribuant à la construction d'une « identité » et donc d'une unité nationale. Le comparatisme externe (avec les produits culturels de l'ex-puissance coloniale en particulier) voudra, lui, affirmer une égalité, voire une supériorité du dominé, ou, en même temps, dans l'ordre esthétique comme dans celui du politique ou de l'éthique, proposer des valeurs indiennes comme modèles généreux d'un idéal

universalisme. C'est, bien sûr, la carte de Tagore et des « Rabindra studies » que l'on abat le plus souvent dans ce jeu, mais d'autres figures, comme celles de Sri Aurobindo, ou, plus politiquement, de Gandhi et d'Ambedkar, peuvent aussi être utilisées.

C'est un exercice fréquent que de poser la question : « Qu'est-ce que la littérature indienne ? », une question qui revêt plusieurs formes selon les options idéologiques de ceux qui la posent : « Y a-t-il une littérature indienne ? », « Qu'est-ce qui est circonstanciellement ou essentiellement indien dans telle ou telle œuvre ? », etc. La diversité des réponses ou des non-réponses apportées présente l'intérêt de constamment déplacer le point de vue et les limites de la circonscription au-delà de laquelle il y a de l'étranger. Au plan linguistique, le sanskrit devenu préterit est encore moins une référence commune efficiente que l'anglais, plus ou moins maîtrisé et plus ou moins « indianisé » partagé entre des élites humanistes, techno-scientifiques, politiques et marchandes qui sont loin de se recouper complètement, une classe moyenne de consommateurs de produits manufacturés et une classe bariolée de services administratifs, aux voyageurs et à la communication publique. Aucune langue ne jouit en Inde d'une majorité numérique absolue ni d'une position dominante incontestée dans tous les domaines de la vie, aucune n'est la langue dominante de la classe dominante, ni la langue tous usages d'une classe montante. Écrivains et lecteurs littéraires sont pluri- ou multilingues, mais selon des combinaisons très diverses et souvent accidentelles. Si telle est l'hétérogénéité des acteurs culturels, elle devra définir la nature de l'esprit national lui-même, ce qui rencontre un vieux cliché occidental sur l'Inde (pays de la complexité inextricable, de toutes les contradictions, etc.) ; ou, en tous cas, il faudra chercher l'air de famille dans des thématiques, des tendances esthétiques ou des préoccupations philosophiques si vastes et si floues qu'elles seront difficiles à différencier de celles de l'humanité en général. Lorsque V. Rao tente de définir la « littérature indienne comparée » en introduction au collectif publié sous ce titre, une telle pensée se fait jour qui tend—fort heureusement—à confondre « littérature comparée » et littérature tout court. D'une part, « les chercheurs se sont efforcés de nous donner une idée de la littérature indienne qui souligne l'unité sous-jacente de thèmes et de formes dans diverses littératures produites dans différentes langues indiennes au cours des trois derniers millénaires » (11) ; d'autre part, « notre idée de la littérature comparée ne se dessinera que lorsque

nous tiendrons compte de la pluralité essentielle que trahit un texte. En Inde, pays multilingue, la pluralité touche l'ensemble du tissu socio-éthico-culturel ».

On voit donc que le microcosme indien anticipe des problématiques à peine esquissées par une naissante eurolittérature dont on ne sait encore si elle est une fabrication politiquement suiviste ou bien la description d'une réalité présente et historique, et qui, comme la littérature indienne, est menacée d'absorption globale avant même d'avoir pu porter ses fruits herméneutiques et créatifs.

Rares sont maintenant en Inde des comparaisons binaires d'œuvres ou d'auteurs, comme celle de Mme Batra sur Dickens et Premchand, qui tiennent pour acquis, et pour base de toute comparaison le principe d'un esprit ou d'un caractère national déterminant la nature, la portée et la valeur humaine des « œuvres représentatives » (comme dirait l'UNESCO). Pour cette critique, le réalisme de Dickens, son utilitarisme ou son matérialisme, associés à son appartenance à une nation dominante, limitent ses émotions et sa révolte (elle rejoint ainsi assez naïvement et sans le savoir la position de Peter Carey dans *Jack Maggs*, sa réécriture des *Grandes espérances*). Premchand, au contraire, appartenant à une nation asservie, ayant connu la pauvreté et les brimades tout au long de sa vie, mais aussi éduqué dans la mouvance religieuse réformiste de l'Arya Samaj, est animé par « la flamme de la liberté », « inspiré par l'esprit national », aspect complètement absent de l'œuvre de Dickens (59-60). Les deux écrivains sont de leur temps et travaillent « pour leurs peuples respectifs » (63), mais tout se passe comme si les similarités de visée qui fondent une lecture comparative étaient écrasées par le fait national sur la base duquel une certaine littérature comparée (même en France) prétend encore se maintenir. Ce qui voue ce type d'études à l'échec en les renvoyant sans cesse de la contradiction à la tautologie n'est autre que leur cécité à l'interculture de tout texte littéraire, interculture elle-même liée à la coexistence et à la discordance des strates historiques, de présents non contemporains, d'avenirs non concordants et de mémoires sélectives dans une même œuvre et dans un même espace de communication.

Analogues : constantes et historicité. Le repérage de thèmes et de motifs, de mythes, de formes textuelles et communicationnelles, de traits sémantiques et de valeurs éthiques et esthétiques servant de critères à la constitution d'un corpus comparatiste peut, on le sait, prendre ou non en compte le contexte historique de l'époque de production et de

réception des œuvres concernées. Dans le second cas, l'an historicité du procédé fait primer une universalité anthropologique statique sur l'universalité du développement et de la mutabilité humaines. Dans le premier cas, la contrainte historique ou les garde-fous que l'histoire semble opposer à la prolifération et au flou analogique peuvent encore s'interpréter selon plusieurs variantes du procédé comparatiste : études mécaniquement synchroniques (poésie du XVI^e siècle de l'ère chrétienne en Europe et, mettons, au Japon) ou pseudo-synchroniques suivant des schémas évolutifs parallèles mais plus ou moins décalés dans le temps (romantisme européen et romantisme latino-américain) ; ou bien études diachroniques qui seront amenées le plus souvent à faire jouer la communication interculturelle (contacts, traduction et transfert, acculturation et résistance, conflit ou métissage pacifique). On imaginerait à tort que l'Inde coloniale et postcoloniale se soit entièrement rangée à un moment quelconque d'un côté ou de l'autre par rapport à la considération de l'historicité. Comme il fut important de souligner la permanence (ancienneté et survie) et la portée générale de la tradition poétique et des valeurs indiennes en réponse à la puissance impériale de la modernité britannique, il l'était, en sens inverse, de reconnaître une mesure de non-différence et de non-évolutivité du *sahib*, facilitant la négociation avec lui et relativisant son « avance ». Mais, d'autre part, l'antériorité de la grandeur et de l'intelligence artistique indiennes par rapport à l'émergence culturelle britannique pouvaient constituer un avantage (politique) non négligeable dans un milieu commun où l'analyse et la critique des œuvres avaient pour ultime visée l'appréciation et le classement par ordre de valeur. C'est là toute l'ambiguïté de la formule « Kalidasa, Shakespeare indien », à côté de « Bankimchandra, Scott indien ».

Aujourd'hui même, pour des raisons dont nous poursuivrons l'analyse dans la dernière partie de cet exposé, rien n'a fondamentalement changé à cet égard comme le montre, par exemple, l'article de S. Viswanathan, « Analogues : Some Examples of Crosscultural Dialogic Correspondences » dans le volume dirigé par Rao et Dhawan. À la vieille « chasse aux parallèles », éventuellement motivée par une espèce d'archétypologie jungienne, et à la traque des sources et des influences, Viswanathan propose de substituer une attitude « dialogique » (quasiment dans le sens du cliché du « dialogue et de la compréhension mutuelle entre les peuples dans le respect de la différence », appliqué à la littérature). Il faudrait « faciliter l'émergence d'une espèce de

dialogue entre 'l'un' et 'l'autre', tel que l'unité des deux et l'altérité de chacun puissent également s'exprimer de façon suffisante » (43). L'application proposée porte sur le « mythe d'Actéon » dans la littérature de la Renaissance anglaise et divers analogues indiens, soit pan-indiens (issus du *Sivapurana*), soit locaux (légendes associées à des temples et au folklore régional). La conclusion ne fait guère que réitérer l'introduction : « ce qui rend possible une relation 'dialogique', ce sont tout autant les différences de contexte culturel et de genre et de ton textuels que la ressemblance superficielle et parfois un ensemble de valeurs partagées ou les bases d'une vision du monde commune [...] » (58). Ce comparatisme ne s'historicise qu'au niveau des actualisations particulières du « mythe », et encore s'appuie-t-il plus sur la territorialité des communautés culturelles que sur leur histoire. Dans cette ligne logique, il est tout à fait normal que la différence inenvisageable soit celle de l'un avec lui-même, cette opposition ou contradiction interne, cette hybridité ou hétérogénéité de « l'un », laquelle pourrait être fort ressemblante à celle de « l'autre », voire même de tout autre. Dans une autre étude du même volume, « The Bhasmasura Myth in R.K. Narayan's *The Man-Eater of Malgudi* », par D.S. Dewari, il apparaît clairement en revanche qu'un tel présupposé identitaire peut barrer complètement la pulsion comparatiste dès que l'historicisme consiste à décrire le réemploi explicite d'un récit légendaire ou mythique dans un récit moderne : sa pérennité est toujours mieux attestée sur place, semble-t-il.

Les études comparatives d'inspiration philosophico-religieuse, encore fréquentes en Inde, comme en témoignent les deux collectifs étudiés, fondent assez naturellement aussi bien une universalité des valeurs ou des motifs narratifs concernés que la spécificité de leurs manifestations individuelles sur une fondamentale anhistoricité : le divin est de tous temps et de tous lieux, ce qui permet de rapprocher très vite Tagore de Browning ou le *Paradis perdu* de *Savitri*, sans parler du voyage initiatique de *Siddharta*, dont le thème ne connaît ni les contrôles aux frontières, ni la différence entre chars à bœufs et Airbus. Mais on aurait tort de se contenter d'une moquerie facile à propos de tels œcuménismes dont le modèle pourrait être aisément laïcisé au profit d'une littérature « vraiment générale ».

Adoptant une démarche bien différente, les essais réunis dans le livre de Sisir Kumar Das offrent une illustration exceptionnelle de la productivité d'une approche qui relève de la tradition de l'histoire

littéraire comparée telle qu'elle s'établit au XIX^e siècle, mais maintenant informée de la façon la plus fine et la plus rigoureuse par les théories actuelles du contact et de l'échange culturel et servie par une intuition sans faille de l'interaction des forces en présence pour problématiser ce que seront, à l'horizon de notre obstination, le sens et la nécessité de l'activité littéraire. Je ne présenterai maintenant pour exemple que le seul chapitre sur « Les traductions de Shakespeare en langues indiennes ». D'entrée de jeu, Das note que le cadre habituel de l'histoire des traductions est inapplicable ici, pour trois raisons : « la continuité ininterrompue d'un processus couvrant une période de plus d'un siècle ; deuxièmement, la simultanéité des traductions et du développement du théâtre dans les différentes langues de l'Inde ; et, troisièmement, l'autorité politique et culturelle qui a régi l'ensemble de l'activité traductrice » (63). Au moins deux Shakespeare coexistaient, l'un scolaire et universitaire, dans le texte original, valorisé pour sa différence culturelle et historique, réservé à une étroite élite éduquée dans des établissements anglophones de type britannique ; l'autre plutôt populaire, en langues indigènes et plus ou moins indianisé, destiné soit à la lecture, souvent sous les formes narratives du conte ou du roman, soit à la scène et au divertissement spectaculaire, en partie adapté à la tradition « multimédia » du théâtre indien mêlé de musique, chant et danse, et aux contraintes et tabous de la représentation des rôles sociaux, de la vie amoureuse, des interdits alimentaires, des relations entre communautés religieuses. Les traductions étaient « autant destinées à introduire des modèles littéraires étrangers auprès du public lecteur général indien qu'à combler le fossé de plus en plus profond qui divisait la communauté littéraire indienne » (65). Dans une entreprise de modernisation, largement comprise comme une occidentalisation, ces traductions servaient, entre autres, à « compléter les exercices entrepris par les écrivains dans les langues indigènes elles-mêmes » (ibid.).

Le théâtre (plurilingue) farsi, dont il ne reste presque plus de textes, en mettant en scène avec beaucoup de succès commercial des adaptations très pittoresques et fantaisistes de Shakespeare, caressait certes son public dans le sens du poil, mais ce n'était point par ignorance qu'une telle hybridation, scandaleuse aux yeux des élites, était ainsi répandue, car la plupart des acteurs savaient l'anglais. J'aimerais ajouter que, d'après les analyses de Das, on pourrait y voir un prototype du film bollywoodien, qui constitue à son tour un modèle souvent

explicite pour une partie du roman indien « postmoderne » actuel. Si cette belle histoire (du *Globe* au global via un Shakespeare persan diasporique au XIXe siècle) a toutes les couleurs de n'avoir pu se produire « qu'en Inde et nulle part ailleurs », elle n'en est pas moins exemplairement comparatiste et pourrait nous conduire, ici-même, à explorer activement les voies tortueuses par lesquelles le « récit de l'aventure » fait retour en Europe et particulièrement en France depuis une génération en même temps que les formes poétiques contemporaines joignent au ludisme la rigueur croissante des contraintes. Das, de son côté, conclut, sur les traductions shakespeariennes, que « L'hégémonie du texte anglais qui est le fait dominant de la vie littéraire indienne ne peut être sérieusement subvertie que par la mise en scène. [...] La dernière tendance [...] est par conséquent à valoriser la traduction *du* théâtre plutôt que la traduction *pour* le théâtre ». (82) Or, n'est-ce pas précisément ce que fait depuis quelque temps la littérature comparée en s'orientant de plus en plus vers la « performance » dans la communication littéraire au lieu de se contenter d'une « analyse comparative des textes »?

Érudition et théorisation : L'actualité du comparatisme indien de qualité, qu'il soit ou non historiciste, est marquée—à la différence de ce qui se fait majoritairement dans beaucoup d'autres pays, dont la France, qui ont procédé à une extrême division des tâches techniques au nom de l'expertise supposée et du prestige féodal du « spécialiste »—par le souci de s'appuyer soit sur un savoir érudit, soit sur une conceptualisation et une systématisation théorisantes à grande échelle, quand on ne tente pas, ce qui est moins rare qu'on ne pourrait l'imaginer, de concilier les deux. Si les comparatistes antiquisants, ou même simplement médiévistes ou prémodernistes, sont très peu nombreux en Occident, chez beaucoup de nos collègues indiens restés sur place ou émigrés le sanskritisme fait bon ménage avec la sémiolinguistique (Kapil Kapoor) ou avec la théorie postcoloniale et féministe (Vijay Mishra, Suba Chakraborty Dasgupta, Ipshita Chanda), de même que le folklore avec le cognitivisme (Rukmini Bhaya Nair). Un jeune enseignant-chercheur peut juger utile d'apprendre le sanskrit au moment de se lancer dans un travail d'Habilitation sur « littérature et cinéma », tandis qu'un autre n'hésite pas à faire cohabiter Tolstoï et le Ramayana sur ses étagères. Il serait facile d'interpréter de telles pratiques comme témoignant d'une position entre deux mondes, d'une hésitation ou d'une répugnance à choisir entre des données relevant

d'un savoir traditionnel et national et des modes d'interprétation appartenant à une modernité scientifique occidentale, impériale ou internationale : on aurait affaire à une situation analogue à la coexistence au quotidien de la médecine ayurvédique et de la médecine européenne. Mais je croirais volontiers qu'il s'agit plutôt, par-delà le moment culturel et politique, d'une consciente volonté de totalité humaniste pour laquelle tout ce qui est étranger est (aussi) humain et l'exaltation romantique de la subjectivité lectorale individuelle ou l'adhésion à la dernière mode intellectuelle ne justifient pas de se soustraire au débat et d'échapper au risque de falsification en se privant de l'éventuel confort d'une vérification collégiale. On pourrait renforcer encore cette interprétation en mettant en avant les travaux du poète et anthropologue Ramanujan sur un terrain triplement informé par le folklore, la philosophie et la théorie littéraire, ou ceux de Rukmini Bhaya Nair, que nous avons déjà présentée dans *Acta Fabula*.

Il n'en reste pas moins que les compétences déployées et mises en œuvre peuvent être fort variables selon que nous avons affaire à des recherches intra-anglophones, intra-indiennes portant ou non sur un corpus plurilingue, ou bien effectivement ou potentiellement généralistes et mondiales. Il subsiste un comparatisme de fantaisie, incomplètement informé et encore moins théorisé, séduit par des similarités thématiques dans des contextes très éloignés, soit dans le temps, soit dans l'espace, lorsque la base de la comparaison est naïvement universaliste, au nom, par exemple, de valeurs éthiques, religieuses ou politiques, que l'on tient ou fait semblant de tenir pour incontestables, supranationales et suprahistoriques. À ce point de vue, la monographie de Mme Batra sur Dickens et Premchand rejoint deux essais complémentaires de Basavaraj Naikar « Desecration of Religious Values in *The Power and the Glory* and *Samskara* » et « The Swami and the Whisky Priest : A Comparative Study of Basavaraj Kattimani's *Jaratari Jagadguru* and Graham Greene's *The Power and the Glory* », que l'on trouve respectivement dans le volume dirigé par Mohit K. Ray et dans celui dirigé par Rao et Dhawan, ainsi qu'un autre parallèle dans le premier de ces deux collectifs : « Triumph of the Primitive : A Comparative Study of Saul Bellow's *Henderson the Rain King* and R.K. Narayan's *The Guide* », par Digambar Singh Dewari. Aucun de ces travaux ne s'interroge sérieusement sur la dimension d'autonomie des arts de parole ou la revendication d'une telle autonomie par rapport aux discours sociaux que pourrait révéler,

pas du tout paradoxalement, le choix d'une thématique de critique, voire de dénonciation des « vices » de classe dans une société en voie de modernisation. Ces études, même quand elles aperçoivent l'ironie de certaines situations, ce qui n'est pas toujours le cas, échouent à calculer la portée et l'entraînement d'une stratégie ironique au niveau de l'énonciation. Ainsi peut-on lire sous la plume de B. Naikar que Graham Greene a une « vision positive de la vie », tandis que celle qui transparaît dans *Samskara* est « négative et décadente (144) » : « [Le brahmane] Praneshacharya devient ainsi un symbole de la chute, sans la moindre suggestion de régénérescence » (145). Le critique, qui ne fait d'ailleurs pas allusion aux autres célèbres romans d'Anantha Murthy (*Bharatipura*, *Bhava* ...), ne semble pas envisager la possibilité, chez un écrivain indien, brahmane de surcroît, du dépassement, voire de l'impertinence de la notion de chute et de toute ligne narrative fondée sur la chute et la rédemption. Il ne tient compte ni de l'opération de l'ironie et même du cynisme visant les prêtres dans le folklore (largement partagée avec l'Occident médiéval et populaire), ni du picaresque (pourtant évident dans *Samskara*) comme procédé de libération et d'individualisation d'une parole spécifiquement littéraire vis à vis des genres oratoires. La rémanence d'une équation marxo-gandhienne interdit parfois des approches inventives au regard de la construction d'une axiologie littéraire : il n'est pas toujours compris qu'on ne fait pas de littérature comparée avec de bons sentiments.

Tout au contraire, la voie tracée par Sisir Kumar Das dans ses travaux explicitement comparatistes est celle qui conjoint une érudition factuelle et textuelle minutieuse—au point de susciter l'envie et quelquefois l'agacement—avec un surplomb théorique audacieux en ce qui concerne les fonctions et les mécanismes de l'acte d'écriture, de l'acte de lecture et de la communication littéraire. Il n'y a pas pour autant de tension improductive ni de gommage commode des contradictions possibles entre la sélection des données d'un à-plat apparemment synchronique et une vue altière des lois susceptibles d'interpréter le champ d'interactivité du « littéraire ». Une étude comme « Tagore and Jimenez : Concentric Creativity » (143–59) fait beaucoup mieux que de réélaborer la vieille notion d'influence ou de simplement écarter d'un geste impatient la problématique qu'elle trahit et masque tour à tour. Cette problématique à deux étages, qui est celle de l'inscription réciproque d'un imaginaire de la tradition locale et de la tradition transculturelle, et de celles-ci dans des

poétiques individuelles et vice versa, est mise en relief à la fois par la circonstantialité documentée de la production de Juan Ramón avant, pendant et après la rencontre simultanée de son épouse et de l'œuvre poétique de Tagore qu'elle traduisait de l'anglais, et par une grande histoire des genres : « Ce qu'il y a de plus important à savoir, c'est pourquoi telle ou telle partie d'une ancienne tradition fait surface à un certain moment. Toutes les traditions ne restent pas actives tout au long de l'histoire. Mais parfois, alors qu'elles sont devenues dormantes, un événement extérieur les fait brusquement revivre, » écrit Das à propos de la poésie aphoristique (154).

Nous sommes ici très proches du fonctionnalisme et de la théorie du polysystème (« dynamique et hétérogène ») proposés par Itamar Even-Zohar dès 1972, mais qui n'ont pas encore fait suffisamment leur chemin en Europe, malgré les efforts de quelques uns, comme Daniel-Henri Pageaux. Rien d'étonnant quand Even-Zohar expliquait dans « Polysystem Theory » que le polysystème est conçu pour décrire et comprendre en particulier les cas de coexistence de deux ou plusieurs systèmes culturels ou, plus étroitement, littéraires, dans une même société. L'Inde et Israël se ressemblent à cet égard, mais la situation de bilinguisme ou de plurilinguisme était dominante en Europe jusqu'à une époque récente, nous rappelle Even-Zohar, et l'on peut maintenant ajouter qu'avec des frontières politiques, économiques et humaines élargies, ainsi qu'avec l'accroissement des populations immigrées non européennes, seul un aveuglement dû à la nostalgie inquiétante et illusoire de nations ethniquement et culturellement homogènes peut encore nous détourner de travailler dans le sens de Das et d'Even-Zohar. À des degrés divers, cette posture sémio-historique, déjà intuitivement esquissée par Mukarovsky ou Eichenbaum, anime le meilleur du comparatisme indien. Elle implique une double pratique d'expérimentation scientifique qui consiste à la fois dans le transfert de méthodes heuristiques et herméneutiques d'un domaine des sciences humaines à un autre (transdisciplinarité), et dans l'investissement d'une même méthode ou grille d'interprétation sur des objets historiquement et géographiquement éloignés (planéarité).

Transdisciplinarité et planéarité : Ces deux positions de principe logiquement associées sont, séparément ou le plus souvent ensemble, illustrées par des démarches concrètes dans le comparatisme et la théorie littéraire indienne récentes. J'en décrirai brièvement un exemple

original avant de conclure sur une anecdote dont Sisir Kumar Das tire l'ironique moelle dans l'un de ses articles.

À côté de pratiques transdisciplinaires déjà bien établies quoique toujours contestées en Occident, comme la psychanalyse, la mythocritique ou la sociologie « appliquées à la littérature », qui ont malheureusement souvent fleuri un peu partout sans une équivalente contrepartie de méthodes d'analyse littéraire appliquées à la psyché, aux mythes ou à l'organisation sociale, bon nombre de chercheurs indiens ont depuis quelques années convergé dans une véritable mode qui consiste à essayer la théorie esthétique du *rasa* sur des objets culturels divers et non indiens. On peut sans doute en deviner les origines dans deux procédés du comparatisme indien dès le départ également inséparables de cette revendication assez particulière de la respectabilité et de la grandeur nationale qui pourrait se résumer ainsi : « Pour faire face à la puissance coloniale britannique, il faudrait être sur la carte à sa façon, c'est-à-dire partout ». On doit mettre au premier plan la différence de la pensée indienne, certes, mais cette différence idéale consiste en une universalité rivale, égale ou supérieure à celle de la pensée britannique et occidentale en général. À partir de là deux tactiques sont possibles, et toutes deux mises en œuvre : dès 1873, Bankim, en plaçant côte à côte les personnages de Sakuntala, Miranda et Desdémone, fait sauter les cadres nationaux de l'évaluation littéraire (Das 242) ; d'autre part, plus tard, avec l'assurance donnée par une intime assimilation de la culture anglo-saxonne (le fruit de l'éducation macaulayenne des nouvelles élites indigènes), on va rechercher dans les littératures et la pensée occidentales et spécialement anglophones non seulement des analogies confirmant l'unité anthropologique de l'esprit, mais des apports et influences indiennes sur la pensée et le discours littéraire occidentaux, soit la pénétration philosophique et esthétique de l'Inde en Occident. On les trouvera naturellement chez les transcendentalistes américains, puis chez T.S. Eliot, mais la « danse de Shiva » élargit sa scène toujours davantage, de Hugo à Romain Rolland, de Jiménez à Neruda, de Schopenhauer à Nietzsche....

À l'étape suivante, celle qui nous intéresse ici, on va vouloir rééquilibrer l'application de la poétique aristotélicienne ou des théories sociales de la littérature au domaine indien par celle du *rasa* aux littératures occidentales, sans se soucier d'une justification causale par le contact des cultures. Dans le collectif dirigé par Mohit K. Ray, par exemple, deux contributions d'Asha Choubey s'engagent

résolument dans cette direction : « East and West : Some Parallels in Indian and Western Poetics », et « Sophocles and Indian Poetics : A Study of *Oedipus* in the Light of *Rasa* Theory ». Lorsqu'on invoque Eliot, ce n'est plus en tant qu'orientalisé ni en tant qu'orientaliste mais parce que sa notion de « corrélats objectifs » est conforme à la théorie de Bharata et légitime ainsi sa lecture critique de Hamlet. (Étrangement, et c'est amusant, on ne voit pas que celle-ci pourrait être tout aussi bien soutenue par une très classiquement occidentale théorie de la convenance.) À cette « planéarité » de fait, d'ailleurs anhistorique, des pratiques critiques s'ajoute un déplacement beaucoup plus passionnant, à savoir le réinvestissement du champ littéraire par une esthétique, au sens étymologique du terme, qui l'avait déserté, refoulée vers le moins sémantique de l'art (la musique, la danse, la peinture abstraite), et l'on voit de la sorte le « plaisir du texte » faire retour sous l'antique patronage de Bharata *en même temps* que sous celui, postmoderne (?), de Roland Barthes. Pareille excursion, du moins je le souhaite, ne devrait pas nous laisser une impression d'exotique étrangeté, mais bien plutôt de familiarité avec des problématiques actuelles ou récurrentes qui n'ont cessé de nous hanter sans que notre myopie eurocentrique nous ait laissé le loisir de les formuler. Beaucoup de mauvaises volontés pourraient se dissiper et l'aporétique inextricabilité du débat sur l'avenir mondial de la littérature et de la littérature générale et comparée—la science d'un tel objet—pourrait être en partie débroussaillée si nous consentions à penser le mondial à partir d'un autre centre et d'un autre modèle de monde (ouvert, mouvant, hétérogène, à déterminations multiples) comme celui de l'Inde d'aujourd'hui. Sisir Kumar Das raconte qu'en cherchant à visiter la maison natale de Goethe à Francfort avec des amis allemands en 1992, le groupe d'universitaires était tombé sur une jeune allemande qui, après avoir trouvé le site sur le plan de la ville, avait demandé : « C'est qui, Goethe ? » (119). Par-delà un « nul n'est prophète en son pays » ou l'indignation entendue que pourrait susciter l'ignorance du patrimoine intellectuel dans laquelle croupiraient les jeunes générations, il est en effet opportun, comme le dit Das en rebondissant sur l'anecdote (119), de ne pas cesser de poser, au titre de la *Weltliteratur*, cette même question, mais depuis l'Inde, sans doute : « C'est qui, Goethe ? ».

Didier Coste

Publié sur *Acta* le 15 février 2005

MAROC

Synthèse du Colloque: « Traduction et Littératures comparées » organisé par la CCLMC, Maroc, 4-7 Juillet 2005

L'association interuniversitaire marocaine « Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées (CCLMC) » a organisé en juillet 2005 un colloque international sur le thème *Traduction et Littératures comparées* à Casablanca, Meknès et Fès. Cette manifestation a été menée avec le soutien du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France à Rabat (SCAC), de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM) et du Conseil de la ville de Fès, en partenariat avec les facultés des Lettres et des Sciences Humaines des Universités Hassan II de Casablanca, Moulay Ismaël de Meknès, Fès Saïs et Fès Dhar AlMahraz.

L'idée de ce colloque n'est pas récente. Elle a vu le jour il y a deux ou trois ans quand la CCLMC tenait périodiquement des séances de travail et des tables rondes sur l'un de ses axes de recherche « La traduction, l'interculturel et l'intertextualité ». Lors des débats qui sanctionnaient ces journées d'étude, l'envie d'organiser une rencontre internationale sur la même thématique se faisait de plus en plus sentir parmi l'assistance et les membres de la CCLMC.

Il serait inutile de rappeler ici l'intérêt, la pertinence et l'actualité de ce thème aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan humain. Il supporte en effet toute la problématique de l'identité, de l'altérité et de la tolérance, de la similitude et de la différence, de la dualité et de la pluralité, du multilinguisme et du multiculturalisme. C'est toute l'importance de la rencontre avec l'Autre qui se trouve mise en évidence dans le sens où l'Autre est différent donc nécessaire. Cette problématique ne s'entend pas uniquement en termes de tension, instructive en elle-même certes, mais aussi et surtout en termes de complémentarité.

« Dans notre optique, la littérature comparée, comme la traduction, œuvrent à rapprocher les sociétés par l'intercompréhension et l'ouverture des imaginaires, des cultures et des textes les uns aux autres. Certes, du point de vue de l'écrivain, l'œuvre est toujours singulière et intraduisible. Mais son rayonnement international reste malgré tout tributaire de ces relais.

Le but de ce colloque international et de voir la contribution de ces deux champs du savoir pour cette finalité, surtout lorsqu'ils se

complètent. Cette visée porte sur les apports aussi bien historiques qu'actuels. Ce colloque est ouvert aux chercheurs et groupes de recherche de toutes les disciplines intéressés par ces champs de réflexion ».
Extrait de l'argumentaire du colloque.

C'est ainsi qu'ont été proposés aux chercheurs désireux de participer au colloque les axes suivants :

Approches théoriques

Littératures comparées, traduction, littératures de jeunesse et enseignement

Perspectives historiques

Interculturel et traduction

Littérature comparée, traduction et genres

Littérature comparée, traduction et intertextualité

Table ronde des traducteurs

Ces axes ont été répartis sur les quatre facultés des Lettres comme suit :

1. "Approches théoriques", "Traduction, littératures de jeunesse et enseignement" à la Faculté des Lettres Ben M'sik à Casablanca
2. "Perspectives historiques" et "Interculturel et traduction" à la Faculté des Lettres de Meknès
3. "Littérature comparée, traduction et genres" à la Faculté des Lettres Fès-Saïs
4. "Littérature comparée, traduction et intertextualité" et la "Table ronde des traducteurs" à la Faculté des Lettres Dhar El Mahraz

Vu le nombre des propositions retenues, les séances ont été organisées en panels parallèles afin de permettre une meilleure gestion du temps imparti à chaque intervenant et afin de consacrer plus de temps au débat et au dialogue entre les intervenants et le public. Chaque panel thématique s'est concentré sur un aspect particulier des rapports entre traduction et littérature comparée.

Riche, le colloque l'a été par la participation d'universitaires et de chercheurs de renommée internationale comme Mme Tania Carvalhal, présidente de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC), M. Jean Bessière, ancien président de l'AILC, et Dorothy Figueira, vice-présidente de l'AILC. D'autres membres du bureau exécutif de l'AILC ont pris part à ce colloque comme Eduardo F. Coutinho, Eugène Chen Eoyang, et Scott Miller.

Riche, le colloque l'a été aussi par la participation de plus de soixante chercheurs de plus de vingt-cinq pays d'Afrique, d'Asie, d'Europe

et d'Amérique (en plus des participants marocains). Ils ont intervenu dans plusieurs langues dont l'arabe, l'amazigh, le français, l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien, le portugais....

Le colloque a été instructif également parce qu'il a permis aux participants et au public—nombreux et intéressé dans les trois villes et pendant toutes les séances malgré un thermomètre peu clément—d'avoir accès à plusieurs domaines des sciences humaines tels l'anthropologie, la linguistique, la littérature, la philosophie ... Les rapports littérature comparée et traduction ont été abordés de plusieurs points de vue notamment celui de « dommage collatéral » et d'apport culturel.

Ont été approchés également d'autres champs de comparaison comme les traductions d'une même œuvre, les traductions des métaphores et des proverbes, la traduction en littérature de jeunesse, la traduction et la littérature féminine, les rapports oral/écrit en traduction, les implications et présuppositions entre langue, traduction et représentation, etc.

La table ronde des traducteurs qui a préparé la clôture du colloque pourrait bien porter le titre combien ambigu de « Traductions d'expérience(s) ou Expériences de traduction(s) ».

Lors de la séance de clôture, tout le monde était d'accord pour reconduire cette expérience du fait qu'elle a amplement favorisé l'établissement et la consolidation de contacts humains et scientifiques. Beaucoup de propositions ont été faites dans ce sens ; par exemple garder le même rendez-vous au Maroc mais à chaque fois avec une nouvelle thématique, comme travailler sur des études comparées de traductions ou sur les rapports entre comparatisme et humanisme ... Pour tirer profit de cette manifestation culturelle internationale, certains ont appelé aussi à la traduction des communications dans les autres langues et surtout à publier au plus vite les actes du colloque (en instance d'impression au moment de la rédaction de cette synthèse.)

En guise de conclusion, on ne peut que citer certains participants qui, eu égard à son caractère itinérant (un colloque sur trois villes), à la richesse de ses thèmes et à la qualité de ses communications, ont qualifié le colloque, entre autres appellations, de « *caravane littéraire* », de « *forum intellectuel* », d'« *arène de débats* », d'« *Auberge du lointain où la rencontre, l'échange, la diversité et la pluralité des perspectives étaient à l'ordre du jour* ».

Abdelmajid Mekayssi