La littérature est un jeu, mais est-elle un jeu universel?

Autor(en): **Pillet, Fabien**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2012)**

Heft 43: **Die Literatur und ihr Spiel = La littérature et son jeu**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006316

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Fabien Pillet

La littérature est un jeu, mais est-elle un jeu universel ?

De Huizinga situant la *poiésis* « dans un espace ludique de l'esprit »[1] à Jean-Marie Schaeffer présentant la fiction, notamment littéraire, comme « une feintise ludique partagée »[2] en passant par Gadamer voyant dans le jeu le « Leitfaden der ontologischen Explikation »[3], nombreux sont les critiques ayant accordé au jeu une place importante voire centrale dans leur théorie. La métaphore du jeu, de la littérature comme jeu peut être considérée comme un authentique *topos* de la théorie littéraire au XXe siècle, notamment pour illustrer le rapport du lecteur au(x) texte(s).

Si tous les critiques ne s'accordent pas sur la nature exacte du jeu littéraire, tous admettent que l'une des propriétés nécessaires de tout jeu, de la possibilité même de l'existence du jeu, réside dans l'acceptation de règles communes par la totalité des protagonistes. Le jeu anglais de football se pratique selon les mêmes règles à Londres, à Rio de Janeiro ou au Qatar. Le jeu perse (ou indien selon les légendes et les versions) des échecs se joue selon les mêmes règles à Ispahan, à Reykjavik ou sur les bateaux reliant New York et Buenos Aires. Si la littérature est un jeu universel, alors elle devrait logiquement se jouer partout selon les mêmes règles.

La critique s'est, et avec raison, posé la question de savoir si l'on joue à toutes les époques le même jeu ou si les règles évoluent avec le temps et cela afin d'éviter, ou de limiter au maximum, les risques d'anachronisme. En revanche, elle s'est fort peu, en tout les cas beaucoup moins, interrogée sur le fait de savoir si l'on joue partout, c'est-à-dire dans toutes les aires culturelles, selon les mêmes règles. En d'autres termes, on s'est demandé s'il était légitime, par exemple, de parler de littérature française (ou anglaise, ou italienne) des XVIe et XVIIe siècles alors que, comme le rappelle Todorov, « le mot *littérature* dans son sens actuel [...] date à peine du XVIIIe siècle »,[4] mais

1 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 2008 [1938], p. 170.

2 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

3 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen : J.C.B. Mohr, 1960, p. 97*sq.*

4 Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 9.

on n'a pas établi s'il était correct de parler de *littérature* pour des textes arabes y compris antérieurs à l'époque des Lumières européennes, de *poésie lyrique* pour certaines productions indiennes ou de *romans* pour des œuvres chinoises ou japonaises. On l'a fait et c'est tout. Cette manière de procéder a un nom. Cela s'appelle l'européocentrisme ou plus exactement, puisqu'il convient d'y adjoindre aujourd'hui l'Amérique du Nord et l'Australie, l'occidentalocentrisme.

Cependant, mon but ici ne consiste pas à dénoncer, à travers la métaphore de la littérature comme jeu, une énième fois les vicissitudes et les limites connues de tout ethnocentrisme. Au contraire. Mon objectif vise à montrer à travers trois exemples – le premier d'ordre axiologique et les deux autres touchant à la question générique – comment certaines « erreurs » imputables à un européocentrisme la plupart du temps inconscient peuvent se révéler positives, c'est-à-dire comment certaines « contre-vérités » ou certains « raccourcis » amenèrent des résultats probants. Il s'agit de souligner qu'en adoptant des règles occidentales pour jouer à des jeux littéraires non-occidentaux, certains auteurs ont rédigé des *nouvelles* de qualité ou permis à une discipline intellectuelle, la littérature comparée en l'occurrence, de naître. Cela permettra ensuite de poser la question de savoir qui possède la légitimité pour établir les règles du jeu littéraire et de faire émerger la possibilité et l'intérêt que ces règles soient ou deviennent universelles.

Deux cousines chinoises arrivent en Occident

En 1826, le sinologue français Jean-Pierre Abel-Rémusat publie sa traduction d'un texte chinois, œuvre d'un lettré anonyme rédigée sous les Qing, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et intitulé *Iu-Kiao-Li ou les deux cousines.*[5] Dans la préface, qui s'apparente davantage par le style autant que par l'ambition à un essai, Abel-Rémusat dresse une comparaison – déjà révélatrice – entre roman européen et « roman » chinois, en s'appuyant logiquement sur l'œuvre qu'il vient de traduire. Il couvre cette dernière d'éloges, faisant d'elle l'égale des plus grands romans européens – principalement anglais – du XVIIIe siècle. Il

5 *Iu-Kiao-Li, ou les deux cousines.* Traduit du chinois et préfacé par Jean-Pierre Abel-Rémusat, Paris, Moutardier libraire, 1826, quatre tomes.

profite aussi de cette préface pour justifier ses choix et expliquer certaines de ses difficultés de traduction.

Avant cette période, avant ce début du XIXe siècle, les traductions du chinois en Europe, ainsi que le souligne Philippe Postel, concernaient essentiellement les textes plus classiques, plus moraux, en un mot plus *sérieux* qu'offrait l'Empire du Milieu. En s'attaquant à un *roman*, Abel-Rémusat cherchait sans doute à mieux faire connaître la Chine, mais surtout, précise encore Postel, à « gagner les faveurs d'un public plus large »[6] pour son travail. S'agissant des *deux cousines*, le moins que l'on puisse dire, c'est que le pari a été gagné. Le public fut large et surtout, du moins à en juger par les signatures sous lesquelles la mention de cet ouvrage apparaît, prestigieux.[7]

Le premier grand auteur à parler de ce texte fut Stendhal. En novembre 1826, dans *Sketches of Parisian society, politics and literature*, sa rubrique régulière du *New Monthly Magazine*, l'écrivain français évoque la littérature chinoise et le texte traduit par Rémusat en des termes fort élogieux :

> The easy access to Chinese literature which M. Remuzat, assisted by his pupils, is preparing, will perhaps have a considerable influence on the advancement of our own literature for some years to come. [...] These reflections have been suggested to me by reading some chapters of a romance entitled *« Ju-Kia-Oli*, or the Two Cousins », which M. Abel Remuzat some years ago translated from chinese, and which is now in the press.[8]

6 Philippe Postel, « Les traductions françaises du Haoqiu zhuan », Impressions d'Extrême-Orient, 2(2011), mis en ligne le 05 décembre 2011. URL : http://ideo.revues.org/210 [consulté le 09 mars 2012], p. 4.

7 C'est lors de mes recherches sur le roman chinois dont parle Goethe que je suis tombé sur un site Internet dédié à son traducteur, le sinologue Abel-Rémusat et à sa traduction dudit roman. Celui-ci souligne qu'outre Goethe, Stendhal, Carlyle, Thoreau en parlent. C'est partant des informations fournies par ce site que je pus entreprendre mes recherches. http://arhfilariane.org.pagesperso-orange.fr/communes/stf_pth/abel_remusat/iu_kiao_li.htm [consulté le 09 mars 2012].

8 Stendhal, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique. Tome VI-1826*, Grenoble, ELLUG, 1991, p. 346. Je cite le texte anglais bien que Stendhal rédigeât ses articles en français parce que l'original semble perdu. Les deux versions françaises du texte disponibles sur le marché, à savoir celle de Henri Martineau (In *Chroniques 1825-1829*, Paris, Le Sycomore, 1983, pp.180–196) et celle de Renée Dénier (In *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique. Tome VI-1826*, Grenoble, ELLUG, 1991, pp. 336–357) sont suffisamment différentes pour justifier ce choix.

Mais il n'y eut pas que Stendhal. Le Britannique Thomas Carlyle ne fut pas en reste et dans une lettre à son ami John Sterling datée du 11 septembre 1836, il écrit :

> One Book let me recommend to you as very well worth reading: Rémusats Translation of "*The Two Fair Cousins*" from the Chinese. Would you like to see a man of real *genius* struggling to express himself, and actually becoming discernible, under the figure of « dragon-letter verses », Chinese formalities and formulas, buy this Book. A man who really *sees* into objects; and under his silk gown and mandarin ways, has a certain impetuosity in him.[9]

Cependant, et si l'on trouve encore d'autres écrivains comme Thoreau[10] pour évoquer leur admiration pour ce texte, l'auteur/lecteur qui fit, même involontairement, le plus pour la notoriété de *Iu-Kiao-Li ou les deux cousines*, reste sans conteste Goethe. Même si le titre de l'ouvrage n'est pas mentionné explicitement par le poète, les spécialistes s'accordent aujourd'hui sur le fait que c'est bien à ce « roman chinois » qu'il se réfère dans sa (célèbre) conversation avec Eckermann du mercredi 31 janvier 1827, conversation au cours de laquelle il insiste sur le concept, appelé à devenir extrêmement célèbre, de *Weltliteratur*.[11] À propos des *deux cousines*, lorsqu'Eckermann lui demande si un roman chinois n'est pas quelque chose de très étrange (*sehr fremdartig*), Goethe répond ceci :

> Nicht so sehr als man glauben sollte [...]. Die Menschen denken handeln und empfinden fast ebenso wie wir und man fühlt sich sehr bald als ihres Gleichen [...]. Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Ähnlichkeit mit meinem *Hermann und Dorothea*, so wie mit den englischen Romanen des Richardson.[12]

L'enthousiasme et l'estime du poète pour ce "roman" sont si grands que c'est dans cette même conversation, peu après, qu'il prononce la

9 Thomas Carlyle, *New letters of Thomas Carlyle, Vol. 1*, edited and annoted by Alexander Carlyle with illustration, Chestnut Hill, Elibron Classics, 2005 [1904], p. 29.

10 Voir Henry David Thoreau, *The Journal of Henry David Thoreau in fourteen volumes bound as two, vol. 2,* Mineola (NY), Dover Publications, 1962, pp. 65–66.

11 Voir Henrik Birus, « Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung », in Manfred Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 5-28.

12 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1823–1832)*, hrsg. v. Christoph Michel, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1999 [1836], p. 223.

phrase aujourd'hui considérée comme fondatrice de la littérature comparée (et maintes fois citée à ce titre) : « National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen ».[13]

Stendhal, Carlyle, Thoreau, Goethe… Beaucoup d'écrivains rêveraient aujourd'hui (et hier déjà !) de bénéficier d'un tel panel d'admirateurs pour leurs ouvrages. Au niveau de ce que Bourdieu appelle le *capital symbolique*, il apparaît en effet fort difficile de faire mieux.

Pourtant, et malgré le prestige de ses lecteurs occidentaux, ce roman ne figure pas, n'a pas été ajouté à la liste des grands ouvrages narratifs chinois, les *quatre livres extraordinaires*.[14] Plus personne (ou presque, soyons prudent) ne lit ce texte en Chine. Affirmer qu'en Europe comme en Amérique du Nord il ne se trouve pas dans la liste des lectures jugées indispensables pour tout étudiant en littérature comparée (comme d'ailleurs encore trop souvent aucun livre non-occidental) relève de la litote et, alors qu'il est à la source même de la *Weltliteratur*, devenue entre temps, *mondialisation oblige*, la *world literature*, il ne figure dans aucune édition de la prestigieuse *Norton Anthology of World Literature*. Une fois ce constat établi, il ne paraît pas inutile de se demander pourquoi.

La raison en est en fait extrêmement simple. Aux yeux des lecteurs chinois d'hier et d'aujourd'hui comme de ceux des lecteurs occidentaux contemporains, c'est-à-dire du point de vue *émique* aussi bien que du point de vue *étique*[15], ce texte est jugé sans intérêt, sans réelles qualités esthétiques. Dans son histoire de la littérature chinoise, Jacques Pimpaneau mentionne d'ailleurs de manière peu flatteuse les *deux cousines* (Yu Jiao Li). Évoquant les transformations et évolutions que connaît la littérature sous la dynastie impériale mandchoue des Qing (1644-1911), le sinologue souligne qu'à cette époque « le fait divers devient littérature » et que l'on trouve ainsi de nombreux ouvrages

13 *Ibid.*, p. 225.

14 Il s'agit, dans l'ordre, du *Roman des trois royaumes*, d'*Au bord de l'eau*, de *La pérégrination vers l'Ouest* et de *Jin Ping Mei* (Cf. Yinde Zhang, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004, pp. 52-55).

15 C'est suite à une remarque de Dominique Brancher que je mentionne ici l'opposition étique/ émique. Qu'elle en soit remerciée.

> avec pour thème des histoires d'amour entre belles jeunes filles et lettrés de talent, comme *Yu Jiao Li*, *Hao qiu zhuan* ou *Ping shan leng yan*, traduits en français au XIXe siècle. Mais les nombreuses aventures des amants avant leur réunion finale font plus penser aux *Deux orphelines*, aux romans des *Veillées des chaumières* ou de Barbara Cartland qu'à de la grande littérature.[16]

Yu Jiao Li, le livre qui « contribuerait à l'avancement de la littérature française » pour Stendhal et qui n'est « pas sans similitudes (*Ähnlichkeit*) avec *Hermann und Dorothea* » selon Goethe constitue en fait un exemple parfait de ce que l'on appelle aujourd'hui un roman à l'eau-de-rose ou encore un roman de gare ou d'aéroport. Les vessies chinoises furent parfois prises en Occident pour des lanternes, et peut-être plus encore dans l'humanisme bourgeois universaliste si caractéristique de cette première moitié du XIXe siècle.[17]

Tenir, en se fondant sur une anthropologie naïve, un ouvrage de médiocre facture pour un grand texte parce qu'il provient d'un pays extra-européen, à bien des égards « exotique », ne constitue évidemment de loin pas l'unique exemple d'erreur manifeste de la part d'écrivains et de critiques occidentaux à l'endroit d'autres espaces culturels et littéraires. Je vais maintenant en examiner deux autres spécimens. Chacun montre comment ici une romancière, là un critique, confondirent les genres littéraires et crurent même parfois – ce sera mon premier exemple – que l'un d'entre eux, supposé proprement

16 Jacques Pimpaneau, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 2004 [1999], p. 322. Abel-Rémusat orthographiait *Yu Jiao Li* librement *Iu-Kiao-li* car à son époque le *pinyin*, à savoir la transcription phonétique officielle du mandarin en alphabet latin, n'existait pas. Concernant l'opinion chinoise sur les *deux cousines*, celle-ci est également évoquée par Jérôme David dans son ouvrage sur la littérature mondiale (*Spectres de Goethe, Les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Les prairies ordinaires, 2011, p. 281).

17 Abel-Rémusat commence sa préface en soulignant que si le roman *Les deux cousines* au lieu d'être chinois « arrivait du Nord, [son] succès en serait assuré d'avance. » Cette remarque ne manque pas de sel lorsqu'on la lit aujourd'hui car c'est exactement le contraire. S'il était venu du Nord, selon toute vraisemblance, aucun auteur/ lecteur important ne se serait intéressé à ce texte. C'est bien parce qu'il venait d'Extrême-Orient, d'une culture totalement différente de la culture occidentale qu'il intéressa les Européens et connut le succès sur notre continent. S'agissant de Goethe, ce fait apparaît de manière plus évidente encore puisque *Les deux cousines* constituait quelque part pour lui un texte confirmant la pensée universaliste herdérienne à laquelle il adhérait en grande partie. (Sur la conception goethéenne de la *Weltliteratur*, je renvoie aux travaux de Fritz Strich, de Victor Klemperer ou, plus récemment, de Jérôme David).

européen, existait en fait dans d'autres endroits du monde avant même son apparition en Occident selon les critères occidentaux !

Le roman : un genre littéraire d'origine extrême-orientale

En 1938, Marguerite Yourcenar publie sous forme de recueil un ensemble de dix nouvelles. Ayant chacune pour cadre l'Orient pris dans un sens très large, c'est-à-dire incluant la Grèce et les Balkans, elle intitule l'ouvrage *Nouvelles orientales*. À l'occasion de sa réédition, amputé d'une des nouvelles, en 1963, la future académicienne rédige un *post-scriptum* dans lequel elle explique son travail et, de manière brève, la genèse de ses textes. Évoquant *Le dernier amour du prince Genghi*, la quatrième nouvelle du recueil, elle écrit :

> Dans *Le dernier amour du prince Genghi*, les personnages et le cadre du récit sont empruntés, non à un mythe ou à une légende, mais à un grand texte littéraire du passé, à l'admirable roman japonais du XIe siècle, le *Genghi-Monogatori* de la romancière Mourasaki Shikibu, qui relate en six ou sept volumes les aventures d'un Don Juan asiatique de grand style.[18]

Yourcenar n'hésite donc pas pour parler d'une œuvre littéraire japonaise du début du XIe siècle – sa rédaction s'acheva en « 1014 *au plus tard* »[19] – à employer le terme de roman et à qualifier, selon la même logique, son auteur de romancière. Cela constitue, convenons-en, une occidentalisation puissante, une projection européenne (et moderne) sur un texte asiatique (et ancien).

En effet, le *roman* constitue un genre littéraire purement européen et cela se constate non seulement par l'étymologie[20], mais également lorsque l'on considère les plans historique et, j'aurai l'occasion d'y revenir, poétique et esthétique. Au contresens culturel s'ajoute donc dans le cas présent un bel anachronisme. Au XIe siècle, Européens et Japonais ignoraient mutuellement leur existence. La première « rencontre » entre eux se déroula par l'arrivée d'explorateurs portugais au

18 Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978 [1963], p. 148.

19 René Sieffert, *Introduction à* Le dit du Genji, Lagrasse, Verdier, 2011 [1988], p. 16.

20 Sieffert rappelle d'ailleurs cet aspect étymologique disqualifiant le terme « roman » pour une œuvre japonaise du XIe siècle (*op. cit.*, p. 20).

pays du Soleil Levant en 1542 ou 1543,[21] soit plus de quatre siècles après l'achèvement de la rédaction du *Genji monogatori*. De surcroît, le mot *roman* au sens d'œuvre et de genre littéraires n'apparaît dans la langue française que vers 1150 et n'acquiert son sens courant et actuel, celui qu'emploie ici Yourcenar, qu'au « milieu du XVIIIe siècle » ![22] On rétorquera que la gravité existait avant Newton. N'étant pas scientiste, je doute fort que les genres littéraires soient comparables aux lois de la physique.

Le genre auquel appartient l'ouvrage est en fait typiquement japonais, reposant sur une conception de la littérature propre à l'archipel asiatique et s'appelle un *monogatori*. Le japoniste et comparatiste Earl Miner souligne à quel point parler de roman constitue une erreur :

> [*The Tale of Genji*] is there on the *fiction* shelf [...]. It is treated as if it were a novel, which is not. (It is a *monogatori*.) [...] The strong (and sound) east Asian Thesis is that fact has priority, not because it is imagined that literature imitates or represents the world. Rather, in the absence of evidence to the contrary, that which moves us in literature is considered factual.[23]

L'erreur de Yourcenar concernant la littérature japonaise est de nature identique, notons-le, à celle commise à l'endroit des *Deux cousines*, le texte chinois qui constitua notre premier exemple. Sur la couverture de ce dernier – et il le répète encore à satiété dans sa préface – Abel-Rémusat n'a pas hésité à faire inscrire *roman chinois*. Non pas roman tout seul, comme cela aurait été le cas pour un texte d'origine européenne, mais bien *roman chinois*, comme s'il était conscient de la bizarrerie et voulait ainsi susciter la curiosité. Dans leurs remarques, aussi bien Goethe que Stendhal ou Carlyle n'ont pourtant pas cillé et ont suivi, tout à leur enthousiasme humaniste, le sinologue français : il s'agit d'un roman. La romanité littéraire n'avait donc pas, à les lire, atteint seulement Paris, les vertes forêts du *Großherzogtum Sachsen-*

21 Voir Mitchiko Ishigami-Iagolnitzer, « Le Japon mouvementé du XVIe siècle », in *Nouvelle Revue du XVIe siècle vol. 16, No. 1*, Genève, Librairie Droz, 1998, pp. 61–70.

22 Etienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2005 [1990], pp. 1312–1316. La définition donnée du sens moderne de roman est : « récit fictif, dont les événements et personnages sont présentés comme réels et insérés dans l'univers réel » (p. 1314).

23 Earl Miner, *Comparative Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 30. René Sieffert va dans le même sens (*op. cit.*, p. 20).

Weimar-Eisenach et les brumes de la Tamise, mais aussi, et ce au moins depuis le milieu du XVIIe siècle, les rives du Yangtsé. Les Chinois écrivent également des romans. Ceci est évidemment faux, puisque la conception chinoise de la littérature et du récit narratif ne correspond pas plus que la japonaise aux conceptions occidentales. Le *xiashuo* chinois, qui signifie littéralement « menus propos », ne coïncide pas davantage que le *monogatori* japonais à ce que l'on appelle, à quelque époque que ce soit, roman. Là aussi, les sinologues le rappellent aux lecteurs occidentaux :

> The reader who expects the Chinese novel to resemble its Western counterpart is in for a surprise. Though translators and Sinologists have traditionally used the word "novel" for the Chinese genre of *xiashuo*, this is as much for want of a better word as anything else. [...] The Chinese novel is simply based on types of contrast and opposition fundamentally different from those of its Western counterpart.[24]

Les grands auteurs qui parlèrent doctement des *Deux cousines* ou du *Genji* n'avaient sans doute pas vu les choses ainsi et force est de constater que les contreparties extrême-orientales du genre occidental "roman" demeurèrent pour eux, littéralement, du *chinois*.

Il n'y eut néanmoins pas que le « roman » qui provoqua quelques lectures européocentriques critiquables d'œuvres extra-occidentales. Pour mon troisième et dernier exemple, je m'intéresse donc à un autre genre, à savoir le théâtre.

Das Tokyoer Ensemble

En 1970, Roland Barthes se rend au Japon, qui constitue pour lui le « pays de l'écriture ». À son retour, il publie *L'empire des signes*, livre dans lequel il relate ses expériences orientales. Parmi celles-ci, le sémiologue évoque sa rencontre du théâtre japonais ou, pour être exact, d'un type particulier de théâtre, le *bunraku*.

Le *bunraku* est un théâtre de marionnettes typique du pays du Soleil Levant, dont l'historien de la littérature japonaise Benito Ortola-

24 Wilt Idema & Lloyd Haft, *A guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997, pp. 199–200.

ni[25] nous indique qu'il remonte à la fin du XVIe, au début du XVIIe siècle et qu'il est d'origine très populaire. C'est sans doute à cause de ses origines populaires que le *bunraku* mit du temps, précise encore Ortolani, à acquérir une reconnaissance et un prestige équivalents à ceux dont jouissait le théâtre Nô. Au niveau esthétique, le *bunraku* ne constitue pas un art « pur », si cet adjectif qualificatif a ici un sens, mais résulte d'une « successful synthesis of three separate arts: puppetry, storytelling/chanting, and *shamisen* music ».[26]

Barthes commence *L'empire des signes* en affirmant que le Japon présente des « traits [qui] permettent de *flatter* l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre. »[27] Pourtant, lorsqu'il explique son expérience du *bunraku*, il ne peut s'empêcher de comparer, de dresser des parallèles entre ce théâtre de marionnettes oriental et un genre théâtral occidental qu'il apprécie tout particulièrement, à savoir le théâtre épique (*episches Theater*) de Bertolt Brecht. Ainsi, une fois le *bunraku* décrit, la manière dont celui-ci est organisé et fonctionne expliquée, Barthes précise :

> Tout cela rejoint, bien sûr, l'effet de distance recommandé par Brecht. Cette distance, réputée chez nous impossible, inutile ou dérisoire, et abandonnée avec empressement, bien que Brecht l'ait très précisément située au centre de la dramaturgie révolutionnaire (et ceci explique sans doute cela), cette distance, le *bunraku*, fait comprendre comment elle peut fonctionner. [...] Comme Brecht l'avait vu, ici règne la *citation*, la pincée d'écriture, le fragment de code, car aucun des promoteurs du jeu ne peut prendre au compte de sa propre personne ce qu'il n'est jamais seul à écrire.[28]

Pour le sémiologue, le théâtre de marionnettes japonais a donc pratiqué la distance, le célèbre *Verfremdungseffekt* (ci après *V-Effekt*), dans ses mises en scène plus de trois siècles avant Brecht. Mieux encore que cela, le *bunraku* nous « fait comprendre » comment celui-ci « peut fonctionner », en fait comment la dramaturgie révolutionnaire con-

25 N'étant pas spécialiste du théâtre japonais, je me fonde entièrement pour la rédaction de ce paragraphe sur Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, Princeton University Press, 1995 [1990], pp. 208–231.

26 *Ibid.*, p. 209.

27 Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007 [1970], p. 11.

28 *Ibid.*, pp. 74–75.

temporaine prend racine dans un théâtre traditionnel et populaire extrême-oriental.

La comparaison barthésienne entre *théâtre épique* et *bunraku* n'est pas, loin s'en faut, saugrenue. On sait en effet que Brecht non seulement connaissait le théâtre asiatique, mais qu'il s'en était même inspiré pour développer sa propre esthétique. Comme l'explique Antony Tatlow, c'est après avoir vu à Moscou en 1935 une représentation de théâtre traditionnel chinois que le dramaturge commença à parler de *Verfremdung*. C'est l'année suivante, précise le comparatiste irlandais, qu'il la mentionna pour la première fois dans un texte, au titre on ne peut plus explicite sur l'origine de l'inspiration : *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst.*[29]

Cependant, malgré cette influence asiatique réelle sur l'esthétique brechtienne, la lecture barthésienne du *bunraku* n'en demeure pas moins discutable. Tout d'abord, il y a le fait que la Chine n'est pas le Japon, mais cette différence n'est pas si problématique ici dans la mesure où il existe une réelle proximité esthétique entre les théâtres des deux pays et aussi parce que le dramaturge allemand connaissait également le théâtre japonais.[30] L'erreur barthésienne réside plutôt dans la confusion des genres entre *bunraku* et *théâtre épique*. Celle-ci repose en fait sur une confusion plus profonde, de conceptions du théâtre et de la littérature, de poétiques.

Si le *V-Effekt* du théâtre brechtien est présenté, ainsi que le décrit Barthes, comme « inutile et dérisoire » et est, de ce fait, « abandonné » en Europe alors qu'il fonctionne au Japon, c'est parce que le *bunraku* et la distance dans le *bunraku* se fondent – comme le démontrent les travaux d'Earl Miner – sur une poétique non-représentationnelle, non-mimétique. Et s'il ne fonctionne pas en Occident, « chez nous » comme dit Barthes, c'est précisément parce qu'il ne correspond pas à la poétique occidentale, qu'il lui est étranger et qu'il déroute le public européen, marqué, même chez les spectateurs qui n'ont jamais lu

29 Antony Tatlow, *The mask of evil. Brecht's Response to the Poetry and Thought of China and Japan. A comparative and Critical Evaluation,* Bern, Peter Lang, 1977, p. 221. Pour le texte de Brecht : « Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst » [1936], in *Werke. Bd. 22.1.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Weimar: Aufbau-Verlag und Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1988–2000, pp. 200–210.

30 Sur la connaissance du théâtre japonais par Brecht, le lecteur peut se référer à Earl Miner (*op. cit.,* p. 49) ou encore à Antony Tatlow (*op. cit.,* pp. 221–240).

Aristote, par l'art mimétique et par un théâtre de représentation. Barthes semble croire que l'on peut transférer une technique théâtrale comme le principe de distanciation, d'une culture à une autre, d'une poétique à une autre sans en modifier ni le sens ni l'effet sur les différents publics puisque le *bunraku* peut *nous* « faire comprendre », à nous Européens donc, comment le principe de distanciation fonctionne. Or, si l'on peut comparer les poétiques, on ne peut pas – Miner insiste sur ce point – sauter aisément d'une poétique à une autre et, comme le réalise Barthes ici, passer du théâtre japonais au théâtre allemand comme on passe du théâtre allemand au théâtre français.[31]

Le geste, en effet, ne peut être identique. Dans le premier cas il s'agit, pour reprendre la terminologie et la distinction du comparatiste américain[32], d'une comparaison *inter*culturelle puisque l'on change de poétique, en passant d'une poétique *mimétique* à une poétique *affective-expressive*[33] alors que dans le second cas, il s'agit d'une comparaison *intra*culturelle puisqu'on demeure dans la poétique mimétique occidentale. Avoir fait abstraction de cette différence en comparant *bunraku* et *théâtre épique* de manière *intra*culturelle relève, dans le cas présent, d'une erreur de *grille de lecture* de la part de Barthes.

Brecht a en effet développé son théâtre épique en le situant pleinement dans la poétique occidentale et mimétique puisque le dramaturge le positionne explicitement contre le théâtre dramatique aristotélicien. « Aller contre » implique dans ce cas de « se baser sur ».[34] Le *V-Effekt* se trouve également être lié à la volonté brechtienne de présenter un théâtre politiquement engagé, défendant des positions socialistes. Rien de tel évidemment dans le *bunraku*. Celui-ci ne va contre rien du tout et s'inscrit complètement dans la poétique affective-expressive japonaise. De là vient l'évidente adhésion du public.

31 Earl Miner, *op. cit.*, p. 5. Notons qu'Étiemble, dans son célèbre *Comparaison n'est pas raison*, commet exactement la même erreur que Barthes en évoquant lui aussi la présence de la distanciation dans le théâtre japonais trois siècles avant Brecht (Étiemble, « Comparaison n'est pas raison », in *Ouverture/s/ sur un comparatisme planétaire*, Paris, Christian Bourgois, 1988, pp. 137–138). Ma critique peut donc s'appliquer également à lui.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 9.

34 L'un des écrits théoriques les plus célèbres de Brecht s'intitule, rappelons-le, *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, in *Schriften zum Theater 3, 1933–1947*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967.

La « distance » du *bunraku* ne présente aucune visée politique explicite, aucun objectif révolutionnaire. Si, comme le précise encore Tatlow[35], Brecht a minimisé plus tard l'influence orientale dans son théâtre, c'est – j'en suis convaincu – parce qu'il avait pleinement conscience de cette dichotomie entre poétique extrême-orientale et poétique occidentale et que l'aspect révolutionnaire du *théâtre épique* ne pouvait être comparé avec les théâtres populaires et traditionnels issus d'autres espaces culturels.

Ces trois lectures européocentriques d'œuvres extrême-orientales sont, et je pense l'avoir montré, discutables, voire fausses. Malgré cela, elles permirent, et leur étude permet encore, à notre connaissance de la littérature de progresser. C'est en effet aussi par les erreurs que la science est stimulée, qu'elle avance.

Des « erreurs » roboratives

Si Goethe ne s'était pas trompé sur la nature du texte chinois qu'il était en train de lire, le concept de littérature mondiale, de *Weltliteratur*, et la littérature comparée ne serait peut-être pas développée comme elle le fit, tant cette idée de mondialité littéraire en constitue l'un des aspects les plus féconds. Si Yourcenar avait véritablement compris la nature du *Genji-monogatori*, sans doute n'aurait-elle pas écrit la même *nouvelle*, peut-être n'aurait-elle pas souhaité rédiger une suite à l'œuvre de Murasaki Shikibu de cette manière. Enfin, si Barthes n'avait pas rattaché le *bunraku* à l'esthétique brechtienne, il aurait non seulement moins apprécié le spectacle auquel il avait assisté, mais il aurait été beaucoup plus difficile pour lui de nous exprimer en quoi celui-ci consiste et bien en peine de nous faire comprendre clairement la richesse et l'intérêt de cet art théâtral japonais.

Mais plus profondément, au-delà de leurs aspects particuliers, ces exemples sont roboratifs en ce qu'ils nous bousculent sur des certitudes bien ancrées, qu'ils nous interrogent sur notre conception de la littérature et sur la légitimité de toute interprétation et de tout interprète. Autrement dit, si nous pouvons constater que la littérature est bien un jeu universel, nous pouvons aussi nous rendre compte qu'à la différence de ce qu'il se passe pour le football ou pour les échecs, les

35 Antony Tatlow, *op. cit.*, p. 221.

règles du jeu littéraire ne le sont pas. Elles demeurent si ce n'est nationales, du moins régionales et temporelles.

La littérature : un jeu universel aux règles régionales

Dans le domaine littéraire, les règles du jeu se nomment des poétiques. Il y a ainsi un jeu littéraire européen, occidental, dont les joueurs, à savoir les auteurs et les lecteurs acceptent les règles. Celui qui les rédigea s'appelle Aristote. Lorsque Todorov écrit qu'« on n'exagérerait pas en disant que l'histoire de la poétique coïncide, dans ses grandes lignes, avec l'histoire de la *Poétique* (d'Aristote) »[36], il a, pour la tradition occidentale, raison. Les lois instituées par le Stagirite dominent aujourd'hui encore. Lorsque l'on a voulu modifier les règles du jeu, on l'a fait en se référant à Aristote, lorsque l'on a voulu aller plus loin et casser les règles du jeu – c'est notamment le cas, on l'a vu, de Brecht avec son théâtre épique – cela fut effectué sciemment contre les règles aristotéliciennes.

Cependant, on ne joue pas hors d'Occident comme en Occident. Le Japon, la Chine, mais également le monde arabe possèdent des littératures qui obéissent à d'autres règles, c'est-à-dire qui se fondent sur d'autres poétiques. Une fois ce constat établi, Miner rappelle cette vérité fondamentale : «Western literature with its many familiar suppositions is a minority of one, the odd one out. It has no claim to be normative.»[37]

Comment prétendre, en effet, à la *normativité* (et pire, serait-on tenté d'ajouter, à la supériorité) de la poétique occidentale et de ses règles, alors que l'exemple du *Genji* illustre le fait que la poétique japonaise a permis l'émergence, entre la fin du Xe et le début du XIe siècle, d'un genre, le *monogatori*, offrant des textes narratifs centrés sur la psychologie des personnages, alors que sa contrepartie occidentale, à savoir le roman, ne vit apparaître ce type de texte, baptisé *roman psychologique*, que neuf siècles plus tard ? S'il est exact d'affirmer que le *roman psychologique* naît au XIXe siècle, il est erroné en revanche de présenter celui-ci de manière péremptoire comme une nouveauté du point de vue narratif. Le roman, genre européen, n'existait pas avant

36 Tzvetan Todorov, *Préface à* La Poétique *d'Aristote*, Paris, Seuil, 1980, p. 5.
37 Earl Miner, *op. cit*, p. 8.

le douzième siècle, la narration psychologique, oui. Dès lors, il serait moins faux, chronologiquement, de parler de *monogatori* pour qualifier *The waves* ou *L'éducation sentimentale* que d'user, à l'image de Yourcenar ou encore de Borges[38], du terme *roman* pour qualifier le chef-d'œuvre de la littérature nippone.

Comment, également, prétendre à *l'universalité* de la poétique occidentale et de ses règles alors que le genre le plus élevé – au côté de l'épopée – de cette poétique, la tragédie, demeure totalement inconnu des autres poétiques, c'est-à-dire des jeux littéraires extra-occidentaux ? Le théâtre japonais ignore la tragédie, le théâtre chinois également et le monde arabe, aussi paradoxal que cela puisse paraître au vu de l'importance jouée par les intellectuels arabes et musulmans dans la (re)découverte d'Aristote, ignora longtemps non seulement la tragédie et la comédie, mais le théâtre lui-même. Cette absence de théâtre dans le monde arabe, et par conséquent dans la poétique et la littérature arabes, perdura des origines jusqu'à l'Égypte du XIXe siècle.[39]

Parvenu au terme de cette étude, une question doit se poser à tout comparatiste, celle de savoir qui possède la légitimité, c'est-à-dire quelles règles du jeu poétique doivent être, peuvent être utilisées dans la lecture de quels textes. A-t-on le droit de lire une œuvre issue d'une poétique en adoptant les règles du jeu d'une autre poétique ou, si l'on préfère, est-il légitime de lire, par exemple, les contes de Perrault ou des frères Grimm selon les règles de la poétique arabe ou ceux des *Milles et une nuits* selon celles de la poétique occidentale ?

Répondre à cette question n'est pas évident, car deux écueils se présentent à toute proposition. Si l'on affirme qu'on peut lire une œuvre comme on le souhaite, on tombe dans un plat relativisme,

38 Borges évoque lui aussi l'ouvrage de Murasaki en des termes élogieux et n'hésite pas non plus à parler à son propos de « roman psychologique » : « La obra de Murasaki es muy precisamente lo que se llama una novela psicológica. » (Jorge Luis Borges, « Murasaki. La historia de Genyi », in *Obra critica,* vol. 1, URL : www.librodot.com [consulté le 18 mars 2012], p. 28).

39 Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2005 [2003], pp. 207–214. Les deux chercheuses soulignent qu'il a fallu attendre le XIXe siècle pour que naisse, en Égypte, un authentique théâtre arabe. Avant, on ne trouvait que des « éléments de théâtralité ». Ce phénomène d'absence totale du théâtre dans le monde arabe classique est aussi souligné par Miner (*op. cit.*, p. 34).

proche de celui défendu par Stanley Fish avec ses communautés interprétatives (*interpretive communities*), selon lequel tout est possible et tout se vaut. Si l'on affirme l'inverse, à savoir la nécessité de lire selon les règles de la poétique d'origine, on pratique un hermétisme culturel qui refuse tout rapprochement et toute possibilité d'avoir des règles universelles, non-ethnocentriques, pour le jeu littéraire. Les personnes n'appartenant pas à cette culture sont pratiquement exclues du jeu. Cette vision nous conduit invariablement à une essentialisation des cultures, dont Edward Said nous a, plus clairement que quiconque, montré les limites. J'avoue n'avoir aucune solution, et douter de l'existence même d'une solution, mais les questions et les doutes me paraissent, comme c'est souvent le cas, plus intéressants que la ou les réponse(s) qu'on peut éventuellement, très éventuellement, y apporter.

Abstract

Literature is a game, but its rules are not universal. The present article aims to demonstrate this fact with three examples from major Western writers who, as a result of Eurocentrism, proposed questionable readings and analyses of Eastern literary works. In a second step, it raises the question to what extent an ethnocentric position can be avoided and if it really should be. Without answering this question, the article ends simply by emphasizing the fact – noted by Earl Miner – that western aesthetics and poetics can claim neither universality nor normativity.