

Descriptif de la matière « Littérature comparée »
Préparée par Mme KOUIDER RABAH Sarah (MCA)
Dprt. FR/FLL/UB2

Ce cours a pour objectif d'offrir une vue d'ensemble de la littérature comparée, en développant, dans un premier temps, les contours définitoires de cette longue tradition critique dans les littératures universelles, puis, en étudiant ses caractéristiques et la variété des procédés désignés aux sein des textes qui composeront notre corpus d'étude.

Nous adopterons une procédure didactique afin d'enseigner des théories essentielles et des pratiques d'analyse efficaces dans la démarche comparatiste. Suivant une recension de méthodes de critique littéraire et un certain nombre de grilles d'analyse, cette matière vise à consolider des outils structurels acquis précédemment pour une meilleure appréhension des textes littéraires selon l'optique comparatiste, en désignant un angle d'étude à la fois thématique, structurel et poétique. Les enseignements proposés sont de plus signifiants, car connectés au contenu des autres matières du présent canevas de Master/littérature.

Sommaire :

Séquence 1 : Littérature comparée, état des lieux : définir les notions

I-Chapitre 1 : La littérature comparée : genèse et historique

I-Chapitre 2 : Pourquoi la littérature comparée ?

I-Chapitre 3 : Les écoles de la littérature comparée

I.3.1. L'école française

I.3.2. L'école américaine

I.3.3. L'école de la littérature arabe

I-Chapitre 4 : Comparaisons littéraires

I-Chapitre 5 : Lecture pragmatique/Grilles d'analyse comparative

I-5-1. La démarche hypothético-déductive

I-5-2. La comparaison entre littérature et d'autres formes artistiques

I-5-3. Lectures binaires/parallèles ou plurielles

I-5-4. Comparer à partir d'un modèle, pour en constituer un autre ?

Séquence 2 : Le témoignage, une thématique aux contours génériques

II-Chapitre 1 : Le temps du témoin

II- Chapitre 2 : Ecriture et stratégies testimoniales

II-Chapitre 3 : Qui peut témoigner ?

Séquence 3 : Choix des textes/Application et commentaire

Bibliographie

Annexe

Programme de la matière « Littérature comparée »

Introduction

Le terme « littérature comparée » est un terme controversé vu l'usage confus qu'il puisse recouvrir. Ce terme était critiqué par les chercheurs qui ont finalement continué à l'utiliser en raison de la prévalence de l'usage. En tout état de cause, par ce manque de précision dans le terme, la littérature comparée possède la capacité à absorber de nouveaux domaines de connaissance.

Avant d'aborder les différentes définitions de l'étude comparée, nous soulignons la distinction entre la littérature qui est une création, un art, et étude littéraire qui n'est qu'une branche de cette connaissance.

Séquence I : Littérature comparée, état des lieux : définir les notions

- **Objectif** : Initier l'apprenant aux théories et aux définitions de la littérature comparée afin de l'amener à adapter ces données méthodologiques dans ses analyses littéraires.

La comparaison est une activité essentielle du fonctionnement de l'esprit humain, elle permet de mettre en rapport différents éléments, issus de part et d'autres. Dans son sens étymologique, c'est l'action de relier les choses ou les idées entre elles, tout en mettant en évidence les points de convergence ou de divergence, qu'elle que soit la perspective de comparaison. Selon Rousseau :

La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner : mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe nous voulons le connaître ; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports. C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche. ¹

Commencer notre cours par un chapitre consacré à tout ce qui fonde la littérature comparée nous paraît indispensable, non seulement pour rappeler et résumer les différentes démarches des travaux comparatifs qui s'étalent sur presque un siècle et demi, mais aussi pour tracer le chemin à suivre et mieux comprendre les étapes du cours.

Nous citerons, ainsi, quelques définitions de la littérature comparée, tout en évoquant sa naissance ainsi que les étapes de son développement. Nous présenterons également ses différentes écoles tout en abordant les études en lien avec la littérature comparée comme, la narratologie, la stylistique, l'imagologie, la critique génétique ou l'étude de la réception.

Notre démarche :

Notre cours se subdivise en trois grandes parties : la première est essentiellement théorique, elle contient les différentes définitions élémentaires dans notre rétrospective alors que la deuxième sera axée sur un choix de thème(s), suppléée par une troisième partie composée d'un panel de textes pouvant se prêter à une analyse comparative.

¹ Jean-Louis Haquette, *Lectures européennes, introduction à la pratique de la littérature comparée*. Collection dirigée par Florence Naugrette. Littératures & co. Editions Bréal. 2005, P9.

Notre tâche sera d'étudier le lien entre plusieurs textes, plusieurs auteurs ou littératures. Nous proposons ainsi quelques pistes pour une comparaison qui construit progressivement sa méthodologie :

- Ubiquités et utopies des thèmes et des stratégies d'écriture
- Anachronismes : entre diachronie et synchronie des textes étudiés
- Juxtapositions : dissemblances, ressemblances, convergences et divergences entre les différents textes traités

I- Chapitre 1 : La littérature comparée : genèse et historique

Le terme de « littérature comparée » est toujours un sujet de polémique dans le domaine littéraire et critique depuis son emploi par Villemain en 1827-1828. – Villemain, érudit français, est probablement le premier à utiliser, en 1827-1828, le terme « littérature comparée » repris ensuite par le critique Sainte-Beuve. L'équivalent anglais « comparative literature », créé par Matthew Arnold, est quelque peu déroutant, car la discipline ne procède pas tant par comparaison – comme dans toute recherche en sciences humaines – que par des études fondées sur le concept selon lequel la littérature est non seulement le produit d'une nation et l'expression d'une langue, mais aussi, comme la musique et la peinture, un phénomène humain universel.

Etiemble préfère le terme de « comparatisme » aux termes de « littérature comparée » ou de « littératures comparées ». Dans un article publié dans *l'Encyclopaedia Universalis*, Vol. 3 (1989, p. 908), il affirme que nous pouvons « *employer provisoirement ce mot puisque les termes plus précis dont on désigne la méthode et ses résultats sont sujets à discussions parfois vives : aux limites de la querelle.* »

En tant que méthode, la comparaison n'est pas nouvelle, elle était déjà utilisée pour expliquer ou pour distinguer certaines situations :

Dès l'Antiquité, on distingue deux sortes de comparaisons : (...) la comparaison simple (comparatio), qui n'est pas une image, mais qui met en rapport deux éléments appartenant au même système référentiel (ex. 'Jean est aussi grand que Paul').

La comparaison par analogie (similitudo), qui, elle, est une image et qui fait appel à un univers référentiel différent de celui de l'élément comparé ('La terre est bleue comme une orange' Eluard).

Ainsi, dans les deux cas, la comparaison s'effectue grâce à trois éléments : l'élément comparé, le comparant et l'outil de comparaison.

Or, en littérature comparée, les trois éléments ne figurent pas ensemble, ou, plus judicieusement, nous trouvons deux éléments sur les trois existants : le comparé et le comparant, alors que l'outil de comparaison est à considérer comme l'étude comparative qui est sous-tendue par une investigation dans le ou les rapport(s) qui subsistent entre le comparé et le comparant.

De ce fait, la comparaison devient, en littérature, l'outil et le moyen qui sert la cause ou l'idée principale sur laquelle s'initie l'étude appelée aussi comparaison.

Robert Escarpit définit la littérature comparée comme « la science de la différence », « la science de l'autre ». Ainsi, nous voyons bien que certains théoriciens considèrent la littérature comparée comme une science et d'autres comme une branche de la connaissance et du savoir. A travers ce cours, nous la traiterons comme étant une étude qui prend sens à travers l'analyse de deux ou plusieurs textes, par le biais aussi de rapprochement avec l'Autre, qui signale une différence, des convergences et des divergences au sein et autour des textes étudiés.

Nous allons mettre en question, ainsi, les frontières de ressemblances et de dissemblances entre des textes dont les limites linguistiques, poétiques et culturelles seront transcendées.

Nous concluons cette partie définitoire sur la littérature comparée par une citation de P. Brunel, C. Pichois et A.- M. Rousseau dans leur ouvrage de référence *Qu'est-ce que La Littérature comparée ?* :

Puisqu'il faut une définition, nous proposerons celle-ci, qui a l'avantage pédagogique de rassembler les différents aspects décrits jusqu'ici dans ce livre :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.²

² Pierre BRUNEL, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. *Qu'est-ce que La Littérature comparée?*, Armand Colin. Paris. 1983.

I- Chapitre 2 : Pourquoi la littérature comparée ?

Etiemble a résumé en une seule formule, le but de la littérature comparée : « La littérature comparée, c'est l'humanisme »³.

Ainsi, nous aborderons la littérature comparée afin de démontrer l'universalité de la littérature et l'humanisme des auteurs, dont les œuvres oscillent entre différentes langues, origines et thématiques, mais qui, au final, se recoupent et forment cette mosaïque littéraire.

Etiemble affirme que « *l'homme est partout le même.* » chacun garde sa particularité, son tempérament, tout de même sa différence. Il possède ses expériences, ses connaissances, ses années, sa vie et ses détails qui n'appartiennent qu'à lui. L'objectif d'une étude s'inscrivant en littérature comparée peut être l'identification des similitudes et des différences dans les domaines de l'art et de la connaissance, d'identifier les similitudes et les diversités afin de composer cette toile aux multiples couleurs thématiques, esthétiques et culturelles.

Nous nous inscrivons donc dans une étude à travers laquelle nous essaierons de trouver des liens possibles entre les différentes littératures ; faire des comparaisons entre le traitement des thématiques et des poétiques adoptées dans les textes littéraires.

La littérature a toujours été considérée comme le miroir de la société : nous pourrions établir et reconnaître certains phénomènes ou mouvements dans la littérature en corrélation avec les évolutions sociétales. La littérature peut être un élément d'influence dans les soubresauts sociopolitiques et les écrivains ; voyageurs, témoins, victimes de guerre, politiciens ou simplement citoyens engagés, ont pu, dans quelques situations particulières, changer la face de l'Histoire de leurs pays.

I- Chapitre 3 : Les écoles de la littérature comparée

I.3.1. L'école française

La France a été le berceau de la littérature comparée. C'est le pays qui a su mettre en valeur l'héritage commun entre le peuple de l'Hexagone et les autres pays européens.

Les comparatistes français s'attachent depuis le début à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait, ce qui devient plus tard les caractéristiques de ce qu'on appellera « L'école française » :

L'école « française » a longtemps passé pour farouchement attaché à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait. (Elle) tient que cette discipline (...) s'en faut des

³ René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

études historiques (a telles enseignes que Montesquieu et Voltaire, dans la mesure où ils s'intéressent à l'histoire, sont du même coup conduits à poser quelques principes de littérature comparée), ne doit être, et du reste peut être, qu'une branche de l'histoire littéraire, entendue celle-ci au sens le plus « événementiel », comme on dit aujourd'hui, le plus anecdotique, dirais-je, de ce mot.⁴

La première littérature comparée illustrée par Villemain à la Sorbonne en 1828-29 avec son « Tableau comparé » grâce auquel on pouvait voir « *ce que l'esprit français avait reçu des littératures étrangères et ce qu'il leur rendit* » et défendue à la fin du siècle par Ferdinand Brunetière en ces termes dans *L'Évolution des genres* : « *S'il est intéressant de comparer l'ornithorynque et le kangourou, les mêmes raisons, absolument les mêmes, rendent nécessaires la comparaison du drame de Shakespeare avec celui de Racine.* »⁵

Ensuite, nous retrouvons Mme de Staël qui passe pour la pionnière, la marraine des études comparatistes⁶. Selon Jean Starobinski⁷, elle pourrait plutôt apparaître, par le principe d'enthousiasme qu'elle applique à ses lectures, à commencer par celle de Rousseau, comme l'initiatrice d'une critique d'identification ou créatrice, réflexive. Il existerait, pour les comparatistes, un double patronage quelque peu ambigu de Mme de Staël, sans doute, mais aussi d'Hérodote, l'ethnographe, le voyageur, l'affabulateur. Ainsi l'on comprendrait mieux la double face de notre discipline : pensée de l'altérité et activité comparante.

François Hartog dans son étude *Le miroir d'Hérodote*⁸ met en évidence la logique d'une écriture qui fait passer une altérité opaque (le monde non grec) à une « altérité porteuse de sens » pour reprendre les mots des deux historiens Guy Bourdieu et Hervé Martin⁹. François Hartog a très utilement distingué quatre opérations qui sont en fait des variations comparatives entre les Grecs et les autres.

A- L'opposition terme à terme avec cas d'inversion : les Égyptiens font l'envers des Grecs (les femmes vont au marché et les hommes restent chez eux et tissent). Il joue du schéma binaire avec images contrastées.

B- La comparaison, l'analogie, autre façon de ramener l'autre au même. La course des messagers du roi de Perse ressemble à la course des porteurs de flambeaux en Grèce. Il établit en ce sens des parallèles : cela ressemble à...

⁴ Etiemble, Op. cit.

⁵ Librairie Hachette, 1914.

⁶ Georges Poulet, *La conscience critique*, Corti, 1986, pp.15, 25

⁷ In *Table d'orientation*, éd. L'âge d'Homme, 1989, pp. 57, 110

⁸ Ed. Gallimard, 1980.

⁹ *Les écoles historiques*, Le Seuil, 1983, p 16

C- Il pratique parfois la traduction pour faire mieux comprendre Xerxes signifie le guerrier.

D- Enfin et surtout il décrit, inventorie, c'est-à-dire il apprivoise par le discours l'inconnu, il colonise le différent et F. Hartog a bien montré comment, en décrivant les Scythes, Hérodote construit une « figure de nomade » qui rend « pensable » son altérité.

À ce schéma, ce système, Guy Bourdé et Hervé Martin ont cependant pu proposer deux compléments : **E-** L'autre est merveilleux et totalement différent du connu, c'est à dire de l'observateur. **F-** L'autre est l'ancêtre et parfois tenu pour supérieur à la référence connue (l'Égypte ainsi devient le berceau de la Grèce).

Sans doute sommes-nous en face de procédures qui reposent sur des dichotomies simples, des binarités qui trahissent une différence « absolutisée et non dialectisable »¹⁰. Mais il faut mesurer tout l'intérêt de cette première typologie de cas, de modalités de l'écriture de l'altérité. Joseph Texte, l'auteur de la première thèse de littérature comparée, « J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire » en 1895, a bien mis en lumière le travail « comparatiste » de Mme de Staël. Il montre comment la distinction fondamentale entre littératures du Midi et du Nord est une comparaison qui a été précédée d'une « *opération d'analyse délimitant les objets de la future comparaison* ». Mais pour mener à bien cette comparaison, il faut faire appel à des notions qui ont été systématiquement étudiées par H. Taine, promu « héritier de Mme de Staël » : la race, le génie ou l'esprit, mieux « la psychologie des peuples »¹¹. Taine n'hésite pas à proclamer que « la littérature est, avant tout, un problème d'ethnographie » et qu'il y a des variétés d'hommes comme il y a des variétés de taureaux ou de chevaux.

Ces deux exemples permettent de situer la comparaison et l'étude de l'altérité en couple, mais inversés. La comparaison peut fort bien se passer de considérations culturelles ou ethnographiques, surtout si elle s'attache à des problèmes formels. C'est à nos yeux une erreur, puisque tout échange, tout dialogue de cultures est la traduction d'un rapport de force et qu'il n'est pas opportun ni même logique de sortir les formes littéraires de leur contexte social et culturel. De son côté, l'étude de la dimension étrangère ne peut valablement être menée sans le recours à des procédures d'évaluation et de comparaison dont il faut avoir une claire conscience. On peut dire qu'acculturation et mieux encore transculturation, soit un processus dialectique qui comporte une réponse ou une résistance qui dessinent et proposent l'essentiel de ces procédures.

¹⁰ *La littérature générale et comparée*, Colin, 1994.

¹¹ Cités par J. Texte.

Au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, les comparatistes évitent le mot comparaison. À la faveur du mot « frontière ». Le mot important est « rapport » et plus encore « rapport de fait », ainsi que la belle notion de « passage » proposée par Van Tieghem. Ce dernier, de plus, précise la transformation de la littérature comparée en une histoire littéraire générale, grâce à des « mailles » que l'on « tissera » entre les différentes histoires littéraires et « au dessus » d'elles. Ces deux positions/procédures sont aussi celles qui peuvent servir à la synthèse d'une comparaison entre plusieurs textes, comme on le verra dans notre cours.

On dira sans doute qu'il importe peu de chercher à opposer des synonymes : rapprocher, comparer, confronter, ...etc. ou rapports, relations, comparaisons, ...etc. Il n'en demeure pas moins que l'essentiel nous apparaît clairement : « entre » et « au-dessus de » qui donnent consistance et cohérence à l'acte comparatiste.

I.3.2. L'école américaine

A partir des années soixante, et comme dans un mouvement de rappel, les idées américaines qui se caractérisent par l'ouverture vers l'autre commencent à submerger la littérature comparée. René Wellek et H. Remak ont proposé des théories qui réclament l'étude des relations entre la littérature et les autres domaines de la connaissance comme l'art (la peinture, sculpture, architecture et musique), la philosophie, l'histoire ainsi que les sciences humaines comme la politique, la gestion, la sociologie, etc. c'est de comparer la littérature avec d'autres champs de l'expression humaine. Ici, nous aborderons les frontières intertextuelles entre la littérature et les autres expressions artistiques ainsi que sociétales afin d'établir les limites de l'intergénéricité, tant littéraire que artistique dans un souci indéniable de complémentarité :

En réaction tantôt hardie et tantôt mesurée contre une pondération qui a pu paraître pesanteur, une tradition considérée comme routine, un positivisme devenu scientisme, la littérature comparée d'Outre-Atlantique a voulu s'appuyer sur deux principes. Le principe moral reflète l'attitude d'une nation grande ouverte sur l'univers, soucieuse d'accorder à chaque culture étrangère une sympathie démocratique, mais, en même temps, plus consciente de ses racines occidentales. Le principe intellectuel permet aux Américains de prendre le recul nécessaire aux vastes panoramas, depuis l'Antiquité jusqu'au XX^{ème} siècle, de préserver jalousement les valeurs esthétiques et humaines de la littérature encore sentie comme une exaltante conquête spirituelle, de se lancer dans les expériences de méthode et d'interprétation les plus éclectiques sans crainte de se fourvoyer.¹²

¹² *Qu'est ce que la littérature comparée*, op. cit.

I.3.3. L'école de la littérature arabe

Dans le domaine de la littérature comparée dans le monde arabe, la discipline est connue sous une traduction littérale « الأدب المقارن ». D'autres théoriciens emploient d'autres appellations comme « l'étude de la littérature comparée » « علم الأدب المقارن » ou « l'histoire de la littérature comparée » « تاريخ الأدب المقارن ».

Ce qui rejoint les annotations de Marius-François Guyard qui dit que la littérature comparée n'est, en fait, que l'histoire des relations littéraires internationales¹³. Il utilise également le mot « science » en parlant de cette étude, un mot déjà utilisé par d'autres théoriciens de la littérature.

Ainsi, pour désigner cette étude, plusieurs auteurs optent pour l'emploi de termes précis afin de montrer l'acuité des analyses comparatives. Les corpus choisis pour l'étude comparative, bien qu'ils soient parfois éloignés temporairement, ou issus de domaines de savoir différents, le comparatisme peut les rassembler sous l'égide d'une problématique pouvant les réunir le temps de l'analyse.

Pour Étiemble, il est question de deux usages : la littérature comparée et les littératures comparées. Il pose la question du « *faut-il dire : la littérature comparée, ou les littératures comparées ? Si l'on emploie le singulier, à quoi compare-t-on la littérature ? À soi-même ? à quoi d'autre ?* »

Nous procéderons, dans notre cours, à conjuguer les différentes méthodes de littérature comparée, puisqu'il nous semble que les écoles citées, en les évoquant dans un seul mouvement d'étude, s'inscrivent tantôt dans une dualité quand il s'agit de deux méthodes convoquées dans une étude donnée, tantôt dans une tripartie pouvant aboutir à une analyse combinatoire en intégrant les réflexions adoptées dans ces écoles et composer une poétique comparatiste.

Pour notre part, nous la désignons par l'emploi d'« étude » de la ressemblance ou, inversement, de la différence entre les textes littéraires, qu'ils soient issus d'une littérature nationale ou internationale.

¹³Marius-François GUYARD. *La littérature comparée*. Que sais-je? Paris, PUF. 1er édition 1951, 6e édition: 1er Trimestre 1978.P.5

I. Chapitre 4 : Comparaisons littéraires

La question que nous nous posons : qu'allons-nous comparer ? Quelle démarche allons-nous adopter pour appréhender, rapprocher, et justifier le choix des textes ?

Nous empruntons une voie plutôt ambiguë, voire conflictuelle. Nous nous permettons de prendre le chemin et la direction qu'a tracés Jean-Marie Carré pour éviter d'éventuels écueils dans notre étude. Il affirme dans la préface à *La littérature comparée*¹⁴ :

La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire. Il ne s'agit pas de transposer simplement sur le plan des littératures étrangères les parallèles des anciennes rhétoriques [...] Nous n'aimons pas beaucoup à nous attarder aux ressemblances et différences entre Tennyson et Musset, Dickens et Daudet, etc.

À l'inverse, d'autres verraient volontiers dans la comparaison non seulement le symbole de nos activités mais l'apothéose de toute véritable activité intellectuelle. Ainsi George Steiner¹⁵ dans un chapitre au titre suggestif « Lire en frontalier » consacré à la discipline, n'hésite pas à qualifier de « comparatif » « *tout acte de recevoir une forme signifiante* (langage, art, musique). Nous privilégions la posture de la « comparaison avec » ou l'attitude de « lire c'est comparer » comme dans une optique de « comparaison tacite » à travers l'acte même de lecture.

Nous adoptons, ainsi, la comparaison sous-tendue par les réflexes d'un jeu de ressemblance et de dissemblance, d'analogie et de contraste, qui nous semblent à la base de la psyché humaine et de l'intelligibilité.

Mais si l'on récuse la comparaison, que faut-il invoquer pour définir la discipline? Jean-Marie Carré mettait en avant « l'étude des relations spirituelles internationales », les « rapports de fait ». Pour notre part, nous proposons un commentaire qui pourrait synthétiser nos différentes lectures :

Comme la littérature comparée procède d'une prise de conscience, donc d'une problématisation, de la dimension étrangère dans un texte, chez un écrivain, dans une culture, il serait nécessaire de poser la question de l'altérité qui devient un élément constitutif de la discipline ; elle lui est même consubstantielle, N'y aurait-il pas deux entrées possibles pour une discipline comportant la comparaison et la dimension étrangère ?

¹⁴ Guyard, QSJ, n° 499, 1951

¹⁵ *Passions impunies*, Gallimard, 1997

Il conviendrait peut-être de réfléchir sur notre ou nos pratiques, sur l'acte comparatiste qui est prioritairement lecture, lecture comparatiste ou mieux comparante, pour parvenir peut-être à quelques mises au point bénéfiques et essentielles dans notre cours.

A la lumière de nos lectures, nous concevons la comparaison littéraire dans le sens de rapprochement incluant une distinction, une mise en évidence des différences. Nous ferons entrer des textes en dialogue, dans un geste préliminaire, en une sorte d'assemblage. Ensuite, à travers une distinction sous-entendant une séparation amenant au jour l'antithétique, c'est-à-dire la différence qui ne peut élucider le projet global qui a réuni la multiplication des textes.

Nous commencerons, ainsi et de façon systématique, par une sorte de pré-synthèse toujours à la base du geste comparatiste. Si séparer est compromettant, assembler l'est plus encore. Nous tenterons d'éviter les deux défauts rédhibitoires de la discipline : l'association systématique à laquelle il faut ajouter la comparaison spontanée, ingénue qui est suggérée mais non développée.

Nous envisagerons l'acte comparatiste par induction en prenant en considération des éléments de comparaison prédéfinis avant l'étude comparative (juxtaposition thématique, générique, esthétique ou scripturaire), puis par déduction. Nous pensons que la pratique textuelle implique une pédagogie de la recherche et un programme pragmatique dans lequel résiderait l'essentiel du travail d'analyse et de synthèse de la comparaison.

I- Chapitre 5 : Lecture pragmatique/Grille d'analyse comparative

Le comparatiste doit toujours justifier ses mises en relation, ses manipulations, les détours faits par telle ou telle littérature nationale ou étrangère et les lectures nouvelles qui peuvent parfois révéler, par le jeu des comparaisons, des aspects inédits, ignorés de certains textes retenus. L'analyse littéraire ici n'est pas une fin au même titre que l'étude spécifique d'un texte. Elle apparaît toujours comme un moyen et la comparaison est d'ailleurs, dans le cas d'un programme, toujours inachevée (elle n'a de fin que celle du cours). Cependant, nous tenterons dans ce travail de ratisser tous les aspects dans un ordre logique supposant clarté et progression. Aussi le comparatiste a-t-il toujours besoin de se justifier pour faire accepter son travail et pour se justifier.

I-5-1. La démarche hypothético-déductive

Pour cette étape, nous évoquons les travaux des Belges Guy Jacquois et Pierre Swiggers¹⁶, qui préfèrent de façon subtile et sûre l'abduction que la déduction. Nous ne reprendrons pas la démonstration à partir de la définition classique de l'abduction donnée par C. S. Pierce, lequel tient l'abduction pour la seule espèce de raisonnement susceptible d'introduire des idées nouvelles. Qu'il suffise de rappeler que si l'abduction peut se définir comme mouvement de pensée de la manière suivante : « Le fait surprenant C est observé. Si A était vrai, C irait de soi, il y a donc des raisons pour soupçonner que A est vrai », alors on peut identifier un cheminement identique dans de nombreuses études de rapports, de relations comparatistes. Et si l'on veut passer au plan négatif ou critique, on peut dire que le comparatiste est, de par ce type de raisonnement, voué à des observations non homogènes et doit s'accommoder d'une pluralité de méthodes et de stratégies. Sa tâche est bien d'élaborer un discours (un « interlangage » disent les chercheurs belges) qui pourrait se définir comme une démarche de description. Première exigence, mais aussi première limitation. Mais les faits comparés, le résultat des comparaisons ne sont pas évidents : ils sont du domaine des analogies, des équivalences, des filiations, le tout relevant de l'ordre du relatif, sans que rien soit démontrable¹⁷.

Si la comparaison, même bien menée, aboutit au relatif, que dire alors de celles qui basculent dans la juxtaposition ou qui débouchent sur la reconnaissance de la spécificité de chaque élément comparé, regroupé ? Chaque fois que la mise en rapport aboutit à consolider des dichotomies, des singularités, elle a manqué son but : elle n'a rien créé de nouveau (il n'y a pas eu de véritable abduction), il n'y a rien eu de construit ni entre, ni au dessus des textes ou des faits regroupés.

C'est pourquoi les chercheurs belges ont raison de souligner que le comparatisme est avant tout une « visée » et qu'il n'est pas définissable en tant que domaine ou en tant que méthode. Par visée, il faut entendre que l'examen du comparatiste réside dans la recherche, la confrontation d'ensembles de données, d'analogies structurelles ou de rapports systémiques qu'on pourra ensuite expliquer par l'histoire, par des principes de causalité divers. Ils proposent de nommer « comparats » ces unités descriptives ou approches corrélatives puisque la visée comparatiste est essentiellement une mise en corrélation d'objets. Cette mise en

¹⁶ In *Le comparatisme au miroir*, éd. Louvain la Neuve, 1991

¹⁷ Daniel Henri PAGEAUX, Sorbonne Nouvelle Paris III, Conférence donnée en Sorbonne le 6 Novembre 1997 dans le cadre des travaux du Collège international de Littérature comparée organisés par Pierre Brunel, reprise dans RLC / Revue de Littérature comparée, 1998/3.

corrélation peut porter sur des coïncidences historiques, des parallélismes méthodologiques, des similarités structurelles ou la subsumption d'un ensemble de données dans la culture humaine et dans les capacités du sujet producteur qu'est l'homme.

Sous réserve d'un discours élaboré par lequel le comparatisme définirait une démarche de description, la discipline pourrait être envisagée comme une « ethnographie ouverte », étudiant les cultures comme des polysystèmes en contact, avec une attention portée aux échanges, aux oppositions, aux dérivations, aux imitations, aux adaptations, en gros aux correspondances (homologie de contenu d'ordre qualitatif), aux équivalences (correspondances quantitatives) ou homomorphies (correspondances formelles ou structurelles). On se souviendra que Joseph Texte envisageait déjà la littérature comme ethnographie.

Quant à la fameuse « influence » de textes antérieurs, propre à l'ancienne littérature comparée, elle suppose bien des correspondances chronologiques (ou équivalences), des correspondances homologues (transfert de thèmes, de motifs) et/ou des correspondances homomorphiques (transfert de genres formels, de procédés stylistiques). Mais dans tous ces cas qui sont autant de descriptions de programmes, de lectures comparatistes, le fait comparé n'est pas « évident », il ne s'impose pas, il n'est pas absolu, il est « non contraignant » et trop peu « rigoureux », il est relatif dans tous les sens du terme. Je dirais volontiers que le comparatiste est condamné à travailler sur du second, du virtuel.

À l'aide des réflexions de deux chercheurs belges, nous avons pu y voir plus clair dans nos travaux. On attend donc du comparatiste qu'il sache bien maîtriser les exercices énumérés : il doit savoir monter et conjuguer toutes ces suites. Mais on attend surtout qu'il sache agencer et composer, qu'il montre comment ces exercices mènent à quelque chose de neuf, de nouveau. Bref, que la mise en rapport ait été féconde et que la comparaison prouve sa valeur heuristique. Mais, au delà de procédures décrites et énumérées, la comparaison qui est fondamentalement une lecture peut-elle faire l'objet d'un classement plus large et tout aussi éclairant puisqu'il convoque d'autres lectures ?

I-5-2. La comparaison entre littérature et d'autres formes artistiques

La comparaison entre les textes littéraires et d'autres supports expressifs, qu'ils soient d'ordre pictural, musical ou cinématographique, peut être une démarche du comparatiste. Nous appellerons cette optique analytique la comparaison inter-artistique, c'est-à-dire sur le travail

qui porte sur le passage d'un système de représentation narrativo-verbal à un système autre : narrativo-pictural pour la peinture – pour reprendre les termes de Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, 1972 – ou expressif et non plus narratif dans le cas de la musique, par exemple. On pourra aussi se reporter aux études de Roman Jakobson¹⁸ sur l'art verbal des poètes-peintres et sur les rapports entre musicologie et linguistique.

Il s'agirait dans tous ces cas d'inventer une intersémiotique capable de décrire deux systèmes différents – texte et système iconique ou musical – ou une transsémiotique susceptible d'analyser les éléments en commun¹⁹. Il faut penser à la fois l'interrelationnel et le différentiel, lequel se définit comme une suite de transpositions. Mais la tâche est ardue et peut-être entachée de quelque arbitraire ou vouée à la contradiction. Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*²⁰, après avoir décrit *Les Ménéides* remarque : « *On a beau dire ce que l'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit.* »

La formule peut d'ailleurs rebondir au plan de la littérature et l'on peut songer à l'extrapolation proposée par Roland Barthes dans sa *Leçon*²¹ : « *Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature.* »

Ce cas de comparaison interdisciplinaire mis à part, nous pouvons distinguer quatre types de lectures comparatistes :

A. À partir d'un seul texte, en s'appuyant sur le principe d'intertextualité (tout texte est « absorption » et « transformation » d'un autre ou d'autres textes, tout texte est un intertexte dans la perspective de Barthes, mais aussi de Bakhtine, de Kristeva et de Genette). Cette coprésence d'une pluralité de textes dans un seul texte autorise une lecture « différentielle » qui essaierait de comprendre les mécanismes d'une assimilation désormais nommée intertextualité en fonction de quatre grands principes mis en lumière par Genette : la conservation (la citation), la suppression (ou problème de la trace), la modification ou transformation (problème des sources) ou le développement (problème de l'amplification). Mais on peut aussi étudier à partir d'un texte et d'une étude par exemple imagologique la dimension étrangère d'un texte (lectures étrangères, voyages, correspondances, modèles etc...) d'une œuvre, d'une littérature. Dans les deux cas, lorsqu'il s'agit de textes, la lecture

¹⁸ *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977

¹⁹ Aussi dans le même ordre d'idée J. L. Cuppers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Facultés univ. Saint Louis, 1988.

²⁰ Ed. Gallimard, 1966.

²¹ Le Seuil, 1977, pp. 21, 22

comparative tendra à se confondre, par moments ou dans sa visée, avec l'élucidation de principes de production, d'élaboration, de création, de logique de l'imaginaire.

Nous voulons souligner le double mouvement que ce type de lecture peut offrir. Ou bien tailler dans l'œuvre une dimension comparatiste en problématisant la question de la dimension étrangère en rapportant la partie, celle de l'étranger, au tout, à savoir l'œuvre. Ou bien la confrontation d'une œuvre, en soi riche d'ouvertures sur l'étranger (espace européen, dialogue intercontinental ...) avec un ensemble polyculturel et multilingue.

I-5-3. Lectures binaires/parallèles ou plurielles

Dans les deux cas, il s'agit de lectures qui ressortissent à la poétique, de lectures thématiques, transversales, transtextuelles ou latérales. Il s'agira de bâtir un « tertium comparationis »²² entre les textes, véritable utopie textuelle qui entretient des rapports avec chaque texte en présence, mais qui ne ressemble à aucun d'eux.

Élevé à l'intersection d'ensembles qui ont chacun sa spécificité : un texte construit et se nourrit d'interférences, d'intersections, de rencontres, d'échanges. Lire, c'est toujours relire, lier et relier. C'est dans ce cas que l'on peut dégager un ou plusieurs enjeux en commun au sein de ces textes. Il s'agit bien de construire une comparaison, un ensemble comparant. Mais comment comparer des singularités sans passer par la construction d'ensembles, de sous-ensembles, de séries ? Il faut donc admettre que la littérature comparée plus que d'autres approches critiques suppose que le texte est à la fois pure singularité et, à certains niveaux, et dans une certaine mesure, de nature sériable. Faire entrer des textes en résonance, mettre au jour des constantes, sans oublier de conserver et d'expliquer des variantes, représente le défi comparatiste et ce qui de fait pose le problème de la légitimité de sa démarche.

Ce type de lecture est généralisé dans le cas d'études thématiques et il faut ici citer Georges Poulet²³ et son illustration de cette pratique.

La critique thématique peut encore nous révéler ce qui se transmet d'une pensée à d'autres, ce qui se découvre en diverses pensées comme étant leur principe ou fond commun. Alors elle tend à se confondre avec cette histoire des idées, des sentiments, des imaginations qui devrait toujours être adjacente à l'histoire littéraire comme dans un mouvement de lecture latérale.

²² Selon Pageaux, in op. cit.

²³ *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966

Cela suppose que par une série de glissements contrôlés et de similitudes identifiées et exploitées, un texte puisse en éclairer un autre. La lecture ainsi conçue est une écoute des textes, la plus détaillée et la plus large à la fois. Elle s'identifie à un jeu de miroirs où se dessinent alternativement les principes organisateurs, les schémas fondateurs, les logiques et les dérives de l'imagination créatrice, les décalages et les surimpressions d'éléments, les motifs secondaires. Lectures à la fois oscillantes et croisées.

La démarche qui utilise cette notion n'est pas éloignée de l'abduction définie plus haut. Encore faut-il voir que son originalité majeure réside dans la nature ambiguë des liens explicatifs ou descriptifs qu'elle expose.

I-5-4. Comparer à partir d'un modèle, pour en constituer un autre ?

Dans l'acte comparatif et ses lectures latérales, Jean Rousset a proposé une relance de la comparaison par l'élaboration d'un « modèle ». Dans le cas du mythe de Don Juan, il parle d'un « scénario donjuanesque permanent » dont les unités constitutives, les invariants sont au nombre de trois : le mort, le groupe féminin, enfin le héros lui-même qui s'attaque au Mort et qui recevra le châtement final. Par invariant, il faut ici entendre la composante d'un modèle : c'est une abstraction qui sert à un « dispositif triangulaire minimal » qui détermine donc « un triple rapport de réciprocités ».

Jean Rousset propose une méthode structurale à partir de laquelle il veut lire des textes, procéder à des microanalyses, à des superpositions – il a lu à la fois Lévi-Strauss et le feuilletage du mythe ou son empilement nécessaire à la mise au jour de « paquets de relations » et Charles Mauron qui pratique la superposition pour l'établissement de ses métaphores obsédantes –. Superpositions donc d'éléments, de séquences, d'unités diverses, « mise en pile » écrit-il, du corpus, traitant les versions du mythe comme si elles étaient synchroniques, de façon à dégager les principales combinaisons, c'est-à-dire les façons possibles de comparer. Le corpus est tributaire de la subjectivité (connaissances linguistiques, préférences personnelles), les lectures peuvent être traversées par des contiguités thématiques, des associations d'idées : l'élaboration d'un schéma, d'un modèle est un temps de réflexion à la fois subjectif et objectif. Le schéma permet le « filtrage » des textes et justifie le rejet d'autres (relevant par exemple d'autres démarches libertines). Les textes retenus le sont en raison de leur pertinence par rapport à un schéma et non en raison de qualités esthétiques ou d'arbitraire.

Jean Rousset renouvelle avec efficacité sa méthode dans *Leurs yeux se rencontrèrent*²⁴ consacré à la scène de première vue dans le roman, scène clé, situation fondamentale et topos narratif. La méthode consiste en ceci :

1. Dégager d'abord de textes pris au hasard un certain nombre de traits constants et les constituer en une structure cohérente.
2. Une fois le modèle construit, il devient possible d'organiser une étude, un parcours de lecture commandé par les constantes décelées sur une série de textes « superposés ». Le mot est significativement repris.
3. Le modèle (ici considéré comme une sorte de forme idéale) joue le rôle de « grille de lecture » permettant de poser des « questions pertinentes » et d'organiser le développement de l'étude.
4. Le modèle théorique permet d'isoler trois possibilités narratives l'effet et la soudaineté de l'effet, l'échange, le franchissement, la communication d'un message, manifeste ou latent, enfin le franchissement ou l'annulation de la distance. À noter que les écarts par rapport à ce modèle prennent autant d'importance que les applications et illustrations du modèle.

Qu'il nous soit permis de signaler que la « comparaison » va de pair avec une réflexion sur la composition, la création. Le travail de ce cours par exemple est circonscrit, modeste, mais stimulant puisqu'il sera question d'analyser les transformations formelles d'une thématique en une poétique aux contours que nous aurons à délimiter.

La visée de l'acte comparatiste étant toujours ambiguë ou discutable, la construction de modèles explicatifs, à la fois analytiques et synthétiques, représente l'activité la plus dynamique du travail comparatiste.

Nous souhaiterions accorder une place particulière au modèle proposé par Pierre Brunel dans le *Précis de littérature comparée*²⁵. Il y présente en ouverture les trois « lois » qui peuvent définir une méthode ou une lecture comparatiste : la loi d'émergence, la loi de flexibilité (où se retrouve cité Roland Barthes évoquant le texte « tissu nouveau de citations révolues »), enfin la loi d'irradiation. Il a lui-même appliqué ces lois à la mythocritique, non sans attirer l'attention sur la prudence qu'il faut avoir dans ces cas d'illustration plus ou moins explicite, voire univoque ou mécanique d'une méthode. Dans le cas du mythe, il a doublé ce trajet d'un

²⁴ Ed. Corti, 1984.

²⁵ Ed. PUF, 1989.

autre schéma éclairant (le mythe récit, le mythe explication, le mythe révélation). Dans d'autres cas, l'élaboration d'un modèle s'approche d'un travail de typologie littéraire.

En outre, Paul Veyne²⁶ réfléchit sur l'histoire comparée, mais très vite suggère que ses propos s'appliquent aussi à la littérature comparée. S'interrogeant sur la nature d'une telle discipline, Paul Veyne avance que l'histoire comparée (et donc la littérature comparée) n'est pas une variété particulière de l'histoire (ainsi de la littérature) ni une méthode particulière : elle est avant tout « une heuristique ». Souvenons-nous de la « visée » définie par les chercheurs belges.

Il est difficile, dans ces conditions, de dire quand cesse l'histoire tout court et où commence l'histoire comparée. Selon lui, on fait de l'histoire comparée à partir du moment « inévitable » où l'on « mentionne côte à côte » des faits qui sont à la fois semblables et différents. Citant des exemples (Marc Bloch, Robert Aron, etc.) il en vient à penser que certains insistent sur des différences nationales, tandis que d'autres dégagent des « traits communs ». Ce type de travail qui multiplie les « rapprochements » a une valeur « didactique » pour le lecteur, et une valeur « heuristique » pour l'auteur. Histoire et littérature comparées sont donc « originales » moins par leurs « résultats » que par leur « élaboration ».

Il précise cependant que, sous une expression aussi équivoque (histoire comparée), coexistent « deux ou trois démarches différentes ». Et l'analyse qu'il propose nous conforte dans celle qui a pu être menée jusqu'ici. Il y a d'abord le « recours à l'analogie » pour suppléer, dans le cas de l'histoire, aux lacunes de la documentation. Il y a ensuite le « rapprochement à fins heuristiques de faits empruntés à des nations où à des périodes diverses ». Il y a enfin « l'étude d'une catégorie historique ou d'un type d'événement à travers l'histoire, sans tenir compte des unités de temps et de lieu. » On retrouve ici, point non négligeable, des catégories qui recourent le schéma avancé par Claudio Guillén, spécialement le troisième cas. Quant aux deux cas précédents, ils recourent en effet des démarches identifiées (analogie et rapprochement).

Pour essayer de lutter contre les accusations de légèreté et d'imprécision, de manque de rigueur, les études comparatistes pourraient comporter en effet de la fantaisie contrôlée et savante, se développant sous l'autorité des modèles préétablis.

²⁶ *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, 1971

Conclusion partielle

La littérature comparée vit donc de l'exercice alterné de trois pratiques : l'étude de la dimension étrangère, la comparaison de textes et l'élaboration de modèles plus ou moins « théoriques ». Il nous semble que la seconde orientation est celle qui sera au centre de notre réflexion pendant ce cours.

Tout travail sur les littératures comparées a évolué. Aux États-Unis, après avoir pratiqué à grande échelle la comparaison littéraire, on s'adonne à des études sur des littératures « ethniques » (ethnic literatures), à des études dites culturelles (cultural studies), plutôt orientées vers les minorités linguistiques et raciales, les femmes et l'idéologie postcoloniale. Ces travaux consacrent donc, lorsqu'ils sont faits en littérature comparée, l'altérité (la différence) comme élément d'étude, soit le premier type d'activité comparatiste. Mais on voit aussi en France des chercheurs qui ont illustré les études d'esthétique, de poétique et de théorie littéraire s'adonner aux mêmes thèmes de réflexion²⁷.

Il n'est pas sans intérêt de noter que ces quatre types de « lectures » comparatistes renvoient, dans le schéma théorique que nous avons mis en évidence, aux trois niveaux : le champ littéraire ou niveau social, historique, culturel ; le niveau esthétique et formel, celui du système littéraire ; enfin, le niveau imaginaire qui est aussi le niveau théorique en ce qu'il justifie la caractéristique essentielle de la littérature et de toute création : la dimension symbolique.

Il semble bien qu'il y ait un avenir plus fécond et prometteur pour les études consacrées à l'« écart différentiel », où littérature, linguistique et anthropologie se mêlent. Je pense aux textes francophones qui sont toujours des « ethnotextes », liés au contexte social, culturel et bien sûr linguistique (un français différent...). Il faudrait à cet égard citer la formule de Jean Starobinski (« décalage fécond) pour parler de *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau qui n'appartient donc pas de plein droit à la littérature « française », mais aussi helvétique²⁸. Et aussi à l'analyse qu'Edward Saïd fait de *L'Étranger* d'Albert Camus, mettant en évidence, à partir du statut de la victime « algérienne », le point de vue ethnocentrique du texte²⁹.

²⁷ T. Todorov, *Nous et les autres* : la réflexion française sur la diversité humaine, Paris, Seuil, 1989; J. Kristeva, *Étrangers à nous mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

²⁸ Réédition et référence à *La Nouvelle Héloïse*, Lausanne, éd. Rencontre, 1970

²⁹ *Culture et impérialisme*, Fayard, 2000

Nous pensons aussi, sur un autre plan, aux réflexions sur la médiation culturelle, à l'écriture de la médiation, utile renouvellement de la notion d'intermédiaire³⁰, au « multilinguisme » (créolité, langues « minoritaires », dialogisme, métissage culturel, etc.).

Ainsi, dans ce cours, nous avons surtout réfléchi sur la nature de l'acte comparatiste. Proposons alors quelques suggestions quant à sa fonction, aux tâches qu'il impose. Celle par exemple d'étudier les différences tout en postulant l'unité, sans cesse repoussée, ajournée, des objets d'étude envisagés, celle aussi des procédés esthétiques qu'il pourrait donner à lire à la suite de la réflexion comparative.

Dans la deuxième partie de notre cours, nous passons au choix de la thématique autour de laquelle s'articuleront nos lectures comparatives. Nous choisissons le thème du témoignage qui deviendra au fil de nos lectures une poétique établie sur des poncifs thématiques et des procédés scripturaires déterminés.

³⁰ Claude Murcia, « Figures de la médiation : l'Amérique espagnole et la France au tournant du siècle », RLC1992/1.

Séquence II : Le témoignage, une thématique aux contours génériques

- **Objectif** : à la lumière des théories comparatistes et à partir d'un certain nombre d'exemples littéraires, définir le témoignage comme étant une thématique devenue, au fil du temps, une poétique où les procédés esthétiques se lisent comme des poncifs génériques, régissant l'écriture testimoniale des écrivains des deux derniers siècles.

Latérales, transversales, pendulaires, ce sont ces types de lectures qui donnent validité et dynamisme à la comparaison, à la série de comparaisons qui va se développer, d'un texte à l'autre, d'un ensemble ou d'une série à d'autres dans notre cours, et qui fournit la base de la synthèse, des axes, des lignes directrices qui non seulement permettent de passer d'un texte à un autre, mais de les lire comme un nouvel ensemble portant le témoignage d'abord comme thématique, ensuite comme poétique. Cette synthèse sera d'autant plus riche, variée qu'il y aura une réflexion non seulement sur les textes regroupés, mais de façon abstraite, théorique, sur des questions plus générales soulevées par le sujet retenu et qui ressortissent à la thématique, aux procédés scripturaires déployés, aux genres mais surtout à la poétique.

Nous définirons d'abord ce qu'est le témoignage et comment nous concevons notre cours à partir de cette dimension de témoignage que l'on pourrait lire à partir de textes choisis.

II- Chapitre 1 : Le temps du témoin

« *Que toute personne qui souhaite témoigner puisse le faire* »³¹. C'est ainsi que l'on peut résumer la mission que s'accorde toute personne ou organisme voulant restituer des faits passés.

Pour Jacques Derrida, quand un témoin se présente en disant « je témoigne », il établit déjà un contrat testimonial :

J'affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent, dans l'espace et dans le temps, et bien que vous n'y ayez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, vous devez me croire, parce que je m'engage à vous dire la vérité, j'y suis déjà engagé, je vous dis la vérité. Croyez-moi. Vous devez me croire.³²

Les mots de Jacques Derrida pourraient bien figurer au fronton des œuvres que l'on va choisir et qui constitueront le corpus d'étude de notre cours. L'écrivain-témoin, souvent, interpelle son lecteur pour l'associer à son entreprise de reconstruction mémorielle.

³¹ Auteur anonyme.

³² Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005. (P31-32)

L'effet d'immédiateté du témoignage après une guerre ou un fait génocidaire est frappant, ce qui confère à l'acte en lui-même un statut militant et justicier, donnant aux propos du témoin-survivant la force de vérité. Cette perspective coïncide avec l'apparition des récits de vie selon les spécialistes du genre, des témoignages délivrés dans un esprit de documentation générale instaurant ce genre d'écriture comme un courant important dans les études historiques.

Nous nous interrogeons sur le rôle de l'écrivain-témoin direct/indirect de l'Histoire, ainsi que sur la manière choisie, à savoir le genre adopté, pour rendre compte des événements constitutifs d'une mémoire et de sa transmission.

L'expression « littérature de témoignage » désigne l'ensemble des œuvres où l'auteur raconte des faits historiquement importants ou personnellement traumatisants dont il a été le témoin. C'est la formule que nous choisissons pour définir la littérature de témoignage. Ces œuvres peuvent appartenir à des genres littéraires différents : Mémoires relatant les souvenirs de l'auteur à propos d'événements ou de personnages historiques (*Mémoires de Saint-Simon*, XVIII^{ème} siècle ; *Mémorial de Sainte-Hélène* d'Emmanuel de Las Cases, XIX^{ème} siècle), récits de voyage (Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil de Jean de Léry, XVI^{ème} siècle.), poésie (poèmes écrits pendant la Résistance par Louis Aragon, René Char, Robert Desnos, Paul Eluard), lettres (correspondances de soldats de la Première Guerre mondiale), autobiographie ou autofiction (*L'écriture ou la vie* de Jorges Semprun, *Les Romantiques* de Nazim Hikmet au XX^{ème} siècle...)

Cependant, devant la profusion des témoignages et leur variété, la question s'est posée avec de plus en plus d'évidence de savoir si le témoignage pouvait (ou devait) être considéré comme un genre littéraire. L'apparition d'une littérature consacrée entièrement au témoignage renforce cette question. On peut d'ailleurs constater combien les frictions ont été importantes sur la question du témoignage et de son inscription dans le champ littéraire, oppositions qui ont couvert des domaines variés et sur lesquelles Jean-Louis Jeannelle revenait dans un article intitulé « Pour une histoire du genre testimonial »³³ :

Le modèle testimonial est ainsi pris dans une série d'options antagonistes, tendues à l'extrême : sollicité et recueilli de manière systématique par nos sociétés soucieuses de préserver les traces du révolu, il apparaît comme le lieu même de la confrontation à l'indicible, à l'insondable ; vecteur social essentiel de la conviction, il est l'objet le plus exposé au soupçon, radicalisé de manière délibérée dans le cas du négationnisme ; en dépit de son statut de récit factuel et de l'importance qu'on y accorde à l'exigence d'adéquation référentielle, il est investi d'un grand

³³ Nous joignons à ce cours l'article en question, en annexe.

potentiel esthétique, se situant dans certains cas aux limites de la fiction, présente à la fois comme une menace et comme une source de renouvellement.

Ce dernier point paraît particulièrement crucial dans ce cours qui montre une forte volonté d'accréditer le témoignage en tant que poétique, alors même qu'il en est trop souvent relégué pour une thématique, une dimension octroyée à un texte au genre bien défini.

II- Chapitre 2 : Ecriture et stratégies testimoniales

Ainsi, ce n'est pas la littérature qui témoigne, il s'agit bien de faire du témoignage une œuvre littéraire aux procédés esthétiques déterminés. Charlotte Lacoste et Frédéric Detue s'appuient sur les travaux de Jean Norton Cru dans *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 et 1928* et rappellent que pour pouvoir témoigner il faut avoir vécu l'expérience dans sa chair, et sur une durée suffisamment importante pour que cette expérience soit significative. Le témoignage littéraire relève d'une intention et devient un « acte judiciaire » qui repose sur un « pacte de véridicité ». Il s'agit par là même de lutter contre l'imposture et contre l'illégitimité d'une parole qui voudrait témoigner d'une expérience historique sans l'avoir vécue selon les critères définis par Jean Norton Cru. Au témoin revient donc la difficulté d'articuler la vérité de l'expérience au travail d'élaboration nécessaire à la transmission de cette expérience. L'enjeu est alors de taille puisque le témoin est légitime aussi à condition de réussir cette articulation. Il ne s'agit pas de laisser le témoignage légèrement en deçà de la littérature, mais bien d'en faire de la littérature sans pour autant remettre en question la légitimité de la parole qui s'écrit. Charlotte Lacoste et Frédéric Detue enjoignent les lecteurs de repenser la responsabilité même de l'écrivain : « *Les témoins ont initié un art d'écrire qui incite à repenser les rapports entre liberté artistique et éthique de la responsabilité, renouvelle tant les notions d'auteur que de création, et redéfinit les formes de l'engagement en littérature* ». Cette proposition critique s'appuie sur l'analyse d'un texte de la Première Guerre mondiale qui a longtemps été délaissé : *Là-bas. Avec ceux qui souffrent*, de Guy Hallé, publié en 1917, puis tombé dans l'oubli, témoignage qui est un véritable « acte judiciaire » et qui rend compte, conformément à la typologie établie par Norton Cru, de la « corrélation entre le degré d'exposition au danger du témoin et la qualité de son témoignage ». Cette analyse détaillée et soigneusement documentée du texte de Guy Hallé précède la publication d'extraits de *Là-bas*, visant à montrer combien la qualité d'un témoignage est liée à la réalité, voire à l'intensité de la souffrance vécue.

En effet, le témoignage se définit communément comme un compte-rendu rétrospectif d'événements, de faits, par lequel celui qui témoigne, à savoir le locuteur, entretient une relation perceptuelle directe. Cependant, il existe des écrivains qui retransmettent un drame, transcrivent un trauma et témoignent d'un fait passé par procuration, comme dans un geste de devoir de mémoire. Ils entretiennent un rapport indirect avec les événements rapportés dans leur récit puisqu'ils racontent des faits en relation avec le vécu des membres de leurs familles disparues, parfois. L'accès au passé d'autrui, permettant le témoignage, transite d'abord par tantôt la voix qui a survécu et qui raconte, tantôt par l'acquisition de documents qui permettent la reconstruction de la mémoire des absents. Ainsi, trois éléments activent le témoignage :

- L'auteur : le référent extratextuel qui en tant que signataire du témoignage en assume la pleine responsabilité et se porte garant de « la vérité » qu'il transmet.
- Le témoinnant : la personne qui produit le témoignage.
- Le témoin : la personne qui a vécu les événements.

L'une des questions obsédantes qui reste au cœur de l'écriture du témoignage, c'est la violence de l'acte d'« écrire après le drame » telle que la formule Pierre Halen dans *Les langages de la mémoire*³⁴. Il interroge la capacité du langage à « réagencer le monde après le désastre ». Ici, nous sommes dans une opposition éthique/esthétique, selon laquelle les procédés poétiques, comme la mise en fiction, trahiraient la vérité de l'expérience vécue en la configurant, transfigurant parfois, inscrivant l'événement dans une narration codifiée, un discours et un récit qui lui donne forme et sens.

Des chercheurs, tel que Charlotte Lacoste et Frédéric Detue plaident pour une entrée du témoignage en littérature, sans qu'il n'entretienne aucun lien avec la fiction, qui, entendue au sens – sans doute réducteur – d'altération de la réalité, ne peut pas être compatible avec la visée « véridictionnelle » du témoignage. Le choix de François Rastier de faire précéder son article intitulé « “L'odeur de la chair brûlée” Témoignage et mentir-vrai » du propos ironique de Laurent Binet « Fiction : supérieure à la réalité » extrait de son *Lexique des idées reçues littéraires* est significatif d'un rapport problématique à la fiction. Ce refus catégorique de la fiction est motivé par des arguments essentiellement moraux : un écrivain n'a pas le droit d'écrire une fiction qui pourrait être entendue comme un témoignage si l'écrivain n'a pas lui-

³⁴ 2007.

même vécu l'expérience qu'il raconte, dans sa chair, et pendant une période suffisamment longue.

Mais si le témoignage a parfois été galvaudé, dans l'utilisation du terme comme dans ses finalités, que faire des témoins qui ont utilisé la fiction comme mise en forme, travail de création littéraire, démarches susceptibles également de « témoigner en littérature », parmi lesquels Imre Kertész ? Est-ce à dire que leur parole s'invalidé par le recours même aux procédés artistiques et fictionnels ? Kertész s'est beaucoup exprimé sur son rapport à l'expérience vécue et sur la nécessité de mettre en fiction l'expérience, dans ses journaux mais également dans ses romans. François Rastier explique que si la fiction peut rendre la vérité vraisemblable, elle est précisément à fuir dans le cas du témoignage puisque « *les témoins en conviennent, la vérité des violences de masse se signale par son invraisemblance* ». Mais la réalité des faits, si invraisemblable soit-elle, ne peut être transmise telle quelle parce que ces faits ont justement eu lieu, et comme l'explique le personnage d'écrivain du roman de Kertész intitulé *Le Refus*³⁵, l'abondance des faits

A tôt fait d'éroder l'imagination. Au lieu de s'y familiariser et de se fondre dans leur monde, ce qui est finalement une exigence absolue de la communication esthétique, on les regarde d'un œil de plus en plus indifférent. L'accumulation d'images de meurtre est aussi mortellement ennuyeuse que le travail lui-même.

Kertész n'est qu'un des nombreux écrivains que l'on peut évoquer ici, parmi tous ceux qui ont travaillé la matière de l'expérience dans une forme à la fois artistique et fictionnelle, qui ont choisi de témoigner par la fiction, sans pour autant qu'il faille évoquer leur faillite morale ou penser qu'ils auraient négligé toute réflexion concernant les rapports entre « liberté artistique et éthique de la responsabilité ».

Dans son essai *La Littérature en suspens*³⁶, Catherine Coquio revient sur le rapport entre éthique et esthétique, en rappelant qu'elles ont toujours été

Réunies dans l'acte poétique, même le plus formaliste, même le plus corrompu. S'il est naturel de prêter à la fiction et à la poésie des pouvoirs de déformation du réel, les condamner pour mensonge ou barbarie suppose soit de limiter la vérité au domaine des faits, soit d'ignorer la nature du travail poétique et sa quête de vérité propre. Un texte littéraire n'est pas le lieu

³⁵ Ed. Actes sud, 2006.

³⁶ Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Ecritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

où le poète embellit le réel, mais celui où sa responsabilité passe par une forme nourrie de réel. Cette forme est d'autant plus responsable dans la littérature qui témoigne, même si l'auteur la dit secondaire. L'interdit révèle un besoin d'autorité morale, inévitable lorsque l'autorité du réel fait comme ici défaut. Or, la littérature n'offre jamais aucune garantie éthique : la teneur morale d'un poème ou d'une fiction est entièrement fonction du sujet qui écrit et de celui qui lit.

II- Chapitre 3 : Qui peut témoigner ?

La responsabilité conjointe de l'écrivain et du lecteur doit être rappelée dans ce cours. Sans tomber dans ce que Marcel Cohen appelle la « pornographie de la Shoah »³⁷, il semble qu'on puisse en appeler aux qualités éthiques des écrivains et des lecteurs, qualités encore renforcées par les usages qu'ils peuvent faire de la fiction, et à leur responsabilité propre dans le récit d'une expérience historique. Avoir confiance en les capacités du lecteur, du spectateur de recevoir et de faire sienne une expression artistique, c'est peut-être aussi ce qui rend possible de dépasser le témoignage comme le suggère Rithy Panh dans un entretien :

Le survivant qui ressasse simplement son histoire court le risque de tomber dans un cycle dangereux, sans parvenir à transmettre son expérience. Paradoxalement, ceux qui veulent témoigner de ce qu'ils ont vécu doivent dépasser leur statut de témoin – par leur recherche des moyens d'expression. Ce n'est qu'ainsi que l'on revit vraiment, que l'on redevient capable – à force d'imaginer, de créer, de proposer, de faire des images³⁸.

La question de la mise en fiction du témoignage est aussi liée à celle de la légitimité du dire, qui peut témoigner ?

Nous pouvons répondre à cette question par :

- Celui qui peut dire, raconter et témoigner d'un drame, d'une tragédie, c'est celui qui a vécu,
- Celui qui a vu,
- Celui qui peut reconstituer les faits et en faire déposition

A savoir le survivant.

- Celui qui a vu à travers les yeux des autres,
- Celui qui a entendu et tente de recomposer les pièces du drame

En l'occurrence, le témoin tiers.

³⁷ C. Coquio le cite, in op. cit.

³⁸ Entretien Swissinfo, 16.05.2015.

Le survivant qui témoigne ne présente aucun doute : son récit est signé par le sceau de la vérité, même si elle demeure fiduciaire avec la fiction. Le témoin tiers laisse peser sur lui de lourdes responsabilités qui s'articulent autour de la fidélité au réel, de la vérité du dire et du pouvoir à émouvoir en traduisant l'expérience vécue sans la trahir, sans également risquer le pathos rebutant à plusieurs points de vue.

Le témoin survivant ou auquel est transmis le tragique explique ce qui s'est passé, comment l'horreur s'est produite tout en démontrant les mécanismes, mais sans renoncer à juger, à prendre position.

Pour récapituler,

Nous proposons de définir quelques procédés de cette écriture de témoignage, qui peuvent se retrouver et se lire dans les textes que nous analyserons plus loin dans notre cours :

- La mise en fiction de faits réels
- La datation
- La narration en rétrospection/introspection
- Les portraits réalistes
- La répétition du fait dramatique
- La mise en abyme par l'évocation de documents référentiels agissant comme :
 - Une empreinte, un souvenir de l'autre qui constitue une mémoire familiale.
 - Une mémoire, avec la question du document comme trace du passé, la connaissance par traces en histoire, une théorie exposée par P. Ricoeur³⁹, P. Veyne⁴⁰ et M. Bloch⁴¹.
 - Une ligne, une écriture et la problématique de la trace écrite, notamment la question du suivi des traces, ou de ce que l'on a appelé « la traçabilité ». Ce qui se lit dans l'ensemble de l'œuvre, comme un fils conducteur à travers les thématiques exposées parfois même dans la répétition.
- L'intergénéricité entre les écritures de Soi qui pourrait s'articuler autour de :
 - La certification autobiographique, portée par une représentation du « Je » auctoriale.
 - La dimension de la mémoire individuelle conjuguée à celle collective renforce la désignation du genre.

³⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, éd. Du Seuil, 2000.

⁴⁰ Paul Veyne, *Comme on écrit l'histoire*. Paris, éd. Du Seuil, 1978. (Points Histoire).

⁴¹ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, éd. Armand Colin, 1974.

- La dimension collective conférée au récit mémoriel le consacre comme un héritage définitif, puisqu'après les événements tragiques il subsiste ce qu'on appellera la mémoire vive du drame, celle des écrits, quand les vies s'étiolent et que les témoins s'éteignent avec le temps qui passe.

- Une intertextualité explicite/implicite
- Un engagement défini

Le témoignage, et plus particulièrement celui des rescapés des guerres génocidaires, est une parole génériquement tendue. Parce qu'elle doit comporter simultanément une dimension testimoniale et une dimension autobiographique (récit à la première personne). Parce qu'elle doit se situer entre une dimension singulière, individuelle (*je*) et une dimension collective et publique (*nous, on*). Parce qu'elle reproduit le paradoxe inhérent et si souvent invoqué du dicible et de l'indicible, du devoir de mémoire et de l'impasse communicationnelle. Parce qu'elle doit faire comprendre et faire accepter une réalité transcendantale et irréductiblement invraisemblable. Parce qu'elle doit exister, persister, entre l'exigence de dire le vrai – l'exacte vérité comme réalité –, l'incapacité du langage à reproduire la réalité extratextuelle stricto sensu et la nécessité de faire sens et de transmettre. Parce que le concept de vérité y est lui-même tendu, entre la vérité factuelle, objective et la vérité subjective. Et enfin, parce que cette parole testimoniale s'inscrit à l'intersection des genres historiques et littéraires et qu'elle nous oblige ainsi à nous interroger sur les limites et sur l'essence de ces deux modalités discursives.

Conclusion partielle

Après avoir délimité les contours du témoignage en tant que poétique qui tend vers une codification générique, nous allons, dans la suite de notre travail, le mettre au cœur de l'étude comparative.

Notre propos n'est pas seulement une comparaison de textes, d'écrivains, ou de courants littéraires. Les analyses comparatives auxquelles nous procéderons ne seront que des moyens de ce qu'on appelle la littérature comparée. Le but, c'est de « mieux comprendre la littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain », que ce soit par la « description analytique, la comparaison méthodique et différentielle » ou « l'interprétation synthétique des phénomènes littéraires, linguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique ou la philosophie ».

S'il fallait donc définir la singularité majeure du point de vue comparatiste, nous n'hésiterons à l'identifier chaque fois que se dessine une ligne de partage (une frontière ?) entre deux cultures, chaque fois que l'homme entreprend, par la découverte de l'Autre, un dialogue avec celui-ci et avec soi-même, créant ainsi des moments où la conscience de soi se trouve obligée de saisir, dans un même mouvement, ce qui est accroissement de la connaissance et redistribution immédiate de celle-ci, rencontre et différence, deux maîtres mots de la littérature comparée selon notre perception.

Nous aborderons, dans la troisième partie de notre cours, les applications sur les textes. Nous définirons à chaque fois notre démarche en précisant la problématique directrice de la réflexion concomitante au mouvement initial de notre cours, à savoir les études comparatistes.

Séquence 3 : Choix des textes/Application et commentaire

- **Objectif** : A travers un panel de textes choisis, nous allons mettre en application les données théoriques vues dans les deux premières séquences de notre cours, analyser la dimension du témoignage et ses stratégies littéraires ainsi que ses ramifications génériques.

Dans cette séquence, à partir d'une grille d'analyse comparatiste, un ensemble de textes sera étudié afin d'exploiter et de définir comment l'écriture testimoniale n'a pas de frontières géographiques, culturelles ou esthétiques. Ainsi, le témoin n'a pas d'âge, n'a pas de sexe, n'a pas de nationalité. Il est question de démontrer que l'Homme s'est toujours présenté tantôt comme une cible dans un contexte de guerre, tantôt héritier d'une Histoire tumultueuse qui a du mal à panser ses traumatismes transgénérationnels. Il demeure dans une posture victimaire, souvent, même dans des textes où le témoignage réside dans une perspective d'engagement ou de devoir de mémoire à travers une histoire laissée en héritage.

Nous avons opté pour des textes appartenant à la littérature universelle dont les auteurs ont choisi parfois la posture du témoin afin d'attirer l'attention du lecteur sur des dérives sociopolitiques qui ont parfois conduit à des crimes contre l'humanité. Nous avons aussi choisi des autobiographies et des autofictions dans lesquelles les écrivains racontent des souvenirs douloureux liés à un vécu traumatique et une mémoire indéniablement en souffrance. L'écriture testimoniale agit dans ce cas comme une catharsis à travers laquelle l'auteur repense un passé difficile à oublier ou, mieux encore, qui l'aide dans le processus de résilience concomitante à l'oubli.

Chaque texte sera suivi d'une notice servant de grille d'analyse et de réponse à la consigne liée à la problématique du témoignage selon la méthodologie comparatiste.

Nous donnerons une bibliographie détaillée à la fin de notre cours.

Texte 1 : L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard, 1972.

« (...) Tout au loin sur la chaussée, aussi loin qu'on pouvait voir, il y avait deux points noirs, au milieu, comme nous, mais c'était deux Allemands bien occupés à tirer depuis un bon quart d'heure.

Lui, notre colonel, savait peut-être pourquoi ces deux gens-là tiraient, les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais moi, vraiment, je savais pas. Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait aux Allemands. J'avais toujours été bien aimable et bien poli avec eux. Je les connaissais un peu les Allemands, j'avais même été à l'école chez eux, étant petit, aux environs de Hanovre. J'avais parlé leur langue. C'était alors une masse de petits crétins gueulards avec des yeux pâles et furtifs comme ceux des loups ; on allait toucher ensemble les filles après l'école dans les bois d'alentour, où on tirait aussi à l'arbalète et au pistolet qu'on achetait même quatre marks. On buvait de la bière sucrée. Mais de là à nous tirer maintenant dans le coffret, sans même venir nous parler d'abord et en plein milieu de la route, il y avait de la marge et même un abîme. Trop de différence.

La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer.

Il s'était donc passé dans ces gens-là quelque chose d'extraordinaire ? Que je ne ressentais, moi, pas du tout. J'avais pas dû m'en apercevoir...

Mes sentiments toujours n'avaient pas changé à leur égard. J'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. (...) Dans une histoire pareille, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à foutre le camp », que je me disais, après tout...(...)

Ces Allemands accroupis sur la route, (...) tiraient mal, mais ils semblaient avoir des balles à en revendre, des pleins magasins sans doute. La guerre décidément, n'était pas terminée ! Notre colonel, il faut dire ce qui est, manifestait une bravoure stupéfiante ! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. »

L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard, 1972.

Texte 2 : M. Mammeri, *L'Opium et le bâton*, Paris, éd. Plon, 1965.

Problématique :

Relevez les caractéristiques de ce témoignage de guerre dans les deux textes, selon une lecture comparative, en mettant en parallèle la représentation réaliste de la guerre dans les deux textes.

Eléments de réponse

Des faits du passé, il subsiste des traces mnésiques, des souvenirs et des mémoires vives qui alimentent des écrits considérés comme un témoignage prégnant de ce qui fut, de ce qui relève de la douleur et du trauma. A partir de ces traces, et pour rendre compte de ce qui est réellement advenu dans le passé, les écrivains optent parfois pour la fiction, le discours historique ou les récits de soi. Les textes à l'étude, extrait de *Voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline et *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri portent le sceau du témoignage historique puisque les deux auteurs, ayant vécu les affres de la Première Guerre mondiale pour l'un et le trauma de la guerre de libération pour l'autre, ne peuvent s'affranchir du poids de sa mémoire traumatique. Bardamu, le héros du roman et alter-ego de Céline, apparaît comme un témoin exemplaire des atrocités de la Grande Guerre puisqu'il y a participé. Son témoignage émane essentiellement de son effroyable expérience de la terreur des batailles armées. En fait, en narrant cette partie de son vécu, Bardamu se livre et se raconte, offrant ainsi un récit qui peut se lire comme l'ultime acte d'un survivant accomplissant une mission au nom des morts et auprès des vivants.

Akli, assiste à l'exécution de Ali comme dans une scène mythique représentée sur une scène tragique suppléée par les chœurs des youyous. Mammeri transpose la réalité du trauma historique dans cette partie de son roman, mêlant savamment critique et dénonciation de la colonisation et portant symboliquement l'honneur du sang versé pour la liberté du pays, l'Algérie.

Nous sommes en présence d'un témoignage éthique qui s'interroge sur les limites de l'horreur et la responsabilité qui incombe aux hommes, principaux acteurs des terribles guerres. Nous posons la question alors de comment s'organise le récit de Bardamu et de Akli et quels sont les caractéristiques de son témoignage ?

Nous allons, dans un double mouvement, nous employer à décrire cette longue diatribe empreinte à la fois de critique virulente à l'encontre de l'ennemi et d'incompréhension relative aux raisons qui ont mené à cette situation gangrénante, en nous attardant sur les

spécificités thématiques tout en essayant d'en définir les stratégies discursives sous-tendant ce témoignage, dans une perspective essentiellement épistémologique et poétique.

- Mettre en exergue l'incompréhension du personnage Bardamu face à l'horreur de la guerre et la passivité de Akli devant l'exécution de Ali
- Le processus mémoriel qui signale un « avant » et un « pendant » la guerre
- Démontrer, à partir des textes, la violence de la guerre à travers l'évocation des armes, et des postures des belligérants
- La langue populaire, caractéristique majeure du roman, peut s'analyser comme un procédé littéraire portant le témoignage du héros du récit, puisqu'avec un parler « simple », Bardamu transmet l'effroi de la terreur, témoignage du joug des camps militaires. La langue plus soutenue, plus référentielle et codée de Mammeri dénote le respect de l'écrivain pour la langue de l'autre
- Le texte signale un pacte référentiel car les événements dont on témoigne sont véridiques
- Il signale aussi un pacte testimonial grâce à la posture et à la perspective de Bardamu et de Akli, témoins privilégiés et hommes engagés à dire l'indicible.

En conclusion, nous pouvons dire que le discours/témoignage de Bardamu et du narrateur doublé du personnage d'Akli défend le droit de vivre en paix, de cohabiter avec l'Autre avec sérénité. Il illustre, grâce à ce témoignage, l'inutilité de la violence entre les hommes, mais surtout l'abjection de leurs actes. Leur témoignage est un compte-rendu rétrospectif d'événements réels, traumatisants, avec lesquels ils ont entretenu une relation perceptuelle directe et dont il se souvient. Ces héros, voix de leurs auteurs, s'inscrivent dans une perspective véridique qui transcende la fiction romanesque et sensibilise le lecteur sur les échecs des conflits armés.

Texte 3 : Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

— TEXTE N°37 —

Le cauchemar de la guerre

L'atmosphère de la guerre – angoisse, désordre, violence absurde – est rendue physiquement par la violence des sensations (éclairs, bruits, mouvements) et par l'évocation fantastique d'une ville mouvante, enserrant des êtres réduits à l'hébétude et à la folie.

Les nouvelles constructions se multiplient, les travaux se poursuivent même de nuit – et peut-on le dire ? – contre la ville. Et le jour !

Tout ça craque, gronde, hurle, s'étire en hauteur, puis s'effondre subitement pour remonter ensuite. Jamais de cesse. De mémoire d'homme ou de femme, notre population n'a entendu vacarme aussi terrifiant, jamais spectacle plus monstrueux ne lui a été offert. Parfois des explosions en partent qui tordent les bases de la ville ; l'Histoire ne donne pas d'exemple, même approximatif, de ce qui se passe là, sous nos yeux. Les bombardements, les tirs, les stridula-

tions, les huées et les éclairs qui entourent la nouvelle cité, s'il leur arrive par hasard de s'interrompre, ce n'est jamais pour bien longtemps : sous le silence qui nous paraît être revenu, persiste un tumulte vague et uniforme, composé de meuglements, de soupirs, de tintements. Le calme, le repos complets sont à jamais bannis de notre existence.

Captifs de nos propres murs, nous sommes incapables d'imaginer où tout ça aboutira. Ceux des nôtres qui se sont réfugiés au fond des souterrains forés dans les assises mêmes de la ville lancent chaque nuit, maintenant, des attaques-surprises contre les bâtiments et se retirent aussitôt leur coup porté. Mais les autres se dépêchent de tout remettre en ordre, de cacher leurs pertes, s'ils en ont, de sorte qu'au matin la vie reprend, normale et sans changements apparents. Des informations finissent pourtant par filtrer et nous parvenir, des personnes placées là où il faut rapportent ce qu'elles surprennent et ça se répand. Ces récits manquent un peu de précision ; cela ne nous gêne guère, bien au contraire : ils sont accueillis avec d'autant plus de faveur qu'ils réservent sa part à l'exception-

nel. La recherche, les recoupements, l'examen, l'échange auxquels ils nous obligent nous procurent enfin une vraie occupation !

Les autres mettent à profit chaque attaque pour exécuter les prisonniers qu'ils viennent de faire ou ont faits depuis quelque temps. «Non, ce sont surtout des otages», dit-on en ville. Ils les pendent au-dessus de leurs chantiers, au sommet de leurs plus hauts échafaudages, que nous consultons maintenant dès les premières lueurs de l'aube pour savoir de quoi notre journée sera faite. Impossible de se représenter l'état de surexcitation dans lequel nous trouvons tous les matins : fureur, exécution, défi, nous ne nous possédons plus. A la fin de la journée, il est rare que nous ne soyons pas totalement épuisés, ces procédés finissant par nous anéantir. Nous errons, alors, tournons en rond entre les murs qui se nouent, s'entortillent inexplicablement autour de nous, et une horreur que personne ne parvient plus à secouer nous engourdit.

Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, pp. 79-80.

Texte 4 : Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, Paris, éd. Seuil, 1954

Eléments de réponse :

- Contextualiser les deux textes, présenter les deux écrivains algériens
- Poser la problématique du témoignage
- Réfléchir sur la représentation de la guerre chez les deux écrivains
- Délimiter les procédés littéraires adoptés par les deux auteurs dans leur écriture du témoignage :
 - L'écriture symbolique chez Dib
 - L'onirisme chez Dib
 - La symbolique de l'Histoire de l'Algérie
 - L'évocation du ou des mythes chez les deux écrivains
- Conclusion : le témoignage écrit entre mythe, symbole et référentialité

Texte 5 : Yasmina Khadra, *Double blanc*, Gallimard, Paris, 2000

Texte 6 : Aida Mady Diallo, *Kouty, mémoire de sang*, Gallimard, Paris, 2002

Éléments de réponse :

- Quand le genre policier se prête au témoignage réaliste dans la littérature africaine francophone
- Mettre en exergue la dimension référentielle à travers les dates, explicites ou implicites
- Les portraits des personnages qui sont de stéréotypes sociaux
- Analyser l'intrication de deux genres aux limites bien déterminées : le policier et le témoignage

Texte 7 : Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, Seuil, 1950, éd. Pocket, 1995.

« La troisième lettre qu'écrivit Fouroulou à son père commençait ainsi : « C'est avec joie que je t'écris pour t'annoncer que je suis admis au certificat... ». Cette formule apprise à l'école, lors d'un compte rendu de rédaction lui parut belle en elle-même et digne d'être lue à Paris. Comme elle traduisait la réalité, elle lui parut plus belle encore et digne de sortir de la plume d'un nouveau diplômé.

Il venait de réussir au certificat avec deux de ses camarades. L'examen avait eu lieu à Fort-National, à une vingtaine de kilomètres du village, une vraie ville avec beaucoup de Français, de grands bâtiments, de belles rues, de beaux magasins, des voitures roulants toutes seules. Ce n'était plus Tizi. Tout lui parut beau, propre, immense. Et penser que les gens disent que c'est un petit village ! Il eut le temps de visiter la ville car il s'y rendit la veille de l'examen. Il fut surpris et heureux de constater qu'il savait le français. Il était étonné d'entendre des gamins parler aussi bien que lui mais avec un accent beaucoup plus agréable.

Aujourd'hui encore il entend l'appel des candidats : voilà l'inspecteur, les examinateurs, beaucoup de roumis authentiques. Il est en classe, devant une rédaction et des problèmes. Il reprend ses esprits, fait de son mieux, réussit, passe l'oral. Où est sa timidité habituelle ? Il répond, il n'a pas peur, ce n'est plus le même, son maître ne le reconnaîtrait pas.

Texte 8 : Mouloud Feraoun, *Les chemins qui montent*, Le Seuil, Paris, 1976.

« Me voici de retour chez moi. Ils ne veulent pas de moi c'est clair. Du moins, je me sens à l'aise. Qui osera me dire : « Va dans ton pays, Bicot ! » ? Tout cet enchevêtrement de traditions, d'habitudes, de rites et de préceptes qui voudrait m'emprisonner dans ses mailles inextricables est plus fragile que le tulle des jeunes mariées kabyles. Je m'en moque. A Ighil-Nezman, à Taguemount ou à Taourirt c'est pareil. Partout il y a des jeunes comme moi qui s'en moquent, des jeunes qui sont revenus de France le cœur meurtri, parce qu'il a fallu qu'ils aillent là-bas pour comprendre. Oh ! Ce n'est pas facile de comprendre. Je voudrais bien qu'un parisien se mette à ma place, là, objectivement, et qu'il essaie de voir clair. Est-ce possible ? Il verra tout de suite, lui ! Mais parce qu'il est Parisien et qu'il regarde avec des yeux neufs. Peut-on avoir un regard neuf quand on a passé sa jeunesse dans ce pays et qu'on ne l'a jamais quitté que quelques années ? Puis-je d'un seul coup oublier mon origine semi-

française, l'école française, la justice française, l'intelligence française, la force française, toutes mes admirations de semi-Français pour l'écrasante supériorité française ?

« Hé, va dans ton pays, raton ! »

Alors j'ai compris que j'avais un pays et qu'en dehors de ce pays je ne serais jamais qu'un étranger. Il m'a fallu vingt ans pour découvrir cette vérité subtile. Ensuite j'ai eu hâte de partir, d'aller le revoir, pour en prendre possession, le fouler de mes pieds, emplir mes yeux de ses différents horizons, respirez son air chaud, recevoir son soleil brulant, avaler sa poussière blanche, dévorer à pleines dents ses fruits sucrés(...)et j'ai pris le train pour Marseille et le bateau pour Alger »

Eléments de réponse :

- Exploiter l'évolution de l'écriture autobiographique/autofictionnelle de l'auteur algérien, prétexte au témoignage d'une époque, sur un espace à travers le regard introspectif de l'autobiographe/narrateur.

Feraoun est fier de son origine, de son village et de sa Kabylie natale. Son projet correspond à une volonté de témoigner de son vécu et de sa communauté. *Les chemins qui montent* ne déroge pas à cette règle. Nous allons procéder au commentaire d'un texte tiré de ce roman, en commençons par déterminer le genre auquel il appartient, ensuite, nous tenterons de voir comment cette écriture autobiographique est décisive dans cette description personnelle privilégiant l'exemplarité ou la singularité de l'auteur, et enfin, définir le statut francophone de l'écrivain. L'extrait à l'étude donc, nous semble appartenir au genre autobiographique de par les innombrables indices qui jonchent la narration. Une narration à travers le « je », une projection de l'écrivain doublée du personnage principal. (Exemples du texte)

De ce fait, Feraoun ne ménagera aucun effort dans le but d'universaliser la difficile condition de vivre des siens, de dépeindre la précarité sociale et le destin tragique des jeunes kabyles qui partaient en France mais qui en revenaient le cœur meurtri par tant de différences et de pauvreté.

D'ailleurs, dans ce texte, il nous paraît que l'auteur aborde le sujet de l'immigration en connaissance de cause, il nous décrit le mal-être de ses compatriotes parce que, apparemment, il a l'a vécu. Lui le kabyle, il est parti en France, cet Eldorado duquel il est revenu désenchanté, pour prendre conscience de sa singularité. Lui le « je » dans le récit, illustre

parfaitement l'une des clauses de l'autobiographie qui stipule que tout autobiographe devrait manifester à travers ses confidences un parcours exemplaire et exceptionnel. Malgré le témoignage sur sa communauté, l'écrivain ne manque pas de préciser que c'est à partir de sa propre expérience individuelle (racisme, mépris...) qu'il met en texte ses exemples. (Cf. texte)

Feraoun est considéré comme l'un des pionniers de la littérature maghrébine francophone. En utilisant le français, langue du colonisateur, il voulait, à l'instar de ses compatriotes, transmettre le message de la liberté et de la prise de conscience à l'envahisseur. A travers un style documentaire et empreint de réalisme, qualifié surtout d'"authentique", il voulait donner à lire une œuvre sincère et sans artifices, afin de mieux consolider son appartenance à une terre aride et meurtrie, mais non moins nourricière et protectrice avec sa progéniture.

Texte 9 : Camara Laye, *L'enfant noir*, Plon, 1953

Texte 10 : Rosie Pinhas Delpuech, *Anna, une histoire française*, Bleu autour, 2007

« Dehors, il y eut une grosse explosion suivie d'une rafale, comme si c'était la guerre, ce mot encore tout proche des lèvres des adultes. Nous avons allumé, on est venu nous rassurer, c'était le tambour de Ramazan qui annonçait le repas de l'aube avant de reprendre le jeûne jusqu'au coucher du soleil suivant. Il y avait dans la violence explosive de ce tambour quelque chose qui évoquait les histoires de Dursineh. Quelque chose d'effrayant, de contraignant et de collectif, comme le drap souillé exposé aux yeux de tous une fois la membrane percée. Mais en même temps, le Ramazan au village avait une dimension archaïque et rassurante : unis autour d'une croyance, les humains se tenaient chaud ensemble, dormaient sous leur édredons, quelqu'un veillait, éloignait les fantômes de la nuit et les réveillait pour une célébration commune, j'avais comme une nostalgie primitive de cet impossible « se tenir chaud ensemble ».

Éléments de réponse :

- Montrer la différence entre l'écrivain africain et l'auteure turque dans l'élaboration de leur autobiographie à caractère testimonial
- L'écrivain africain opère une introspection centrale, en témoignant des mœurs et de la culture de son espace d'origine
- L'auteure turque témoigne de l'espace melting-pot de sa ville natale

Nous pouvons dire que dans le cas de Delpuech, parler de soi-même tient à se décrire comme un objet entouré de réflexions et de commentaires aussi divers et variés les uns que les autres. Ce qui est encore conféré par l'éloignement temporel – le « je » du récit est en fait un objet du passé par rapport au « je » sujet du présent – représente le profil d'une mémoire fluide mais inconstante. Le récit se voulant retranscription d'une mémoire, certes endurente mais qui par moment est vacillante, suit donc les règles de son propre développement : fait de souvenir et d'oubli, qui fixe la réalité en mélangeant vérité, sincérité et invention, des traits qui nous semblent composer cette écriture que nous qualifierons de fragmentaire.

L'écrivain africain se raconte dans la continuité, sans opérer de distorsions au code autobiographique.

Texte 11 : Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1996

« L'essentiel ? Je crois savoir, oui. Je crois que je commence à savoir. L'essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Bose*.

Car l'horreur n'était pas le Mal, n'était pas son essence, du moins. Elle n'en était que l'habillement, la parure, l'apparat. L'apparence, en somme. On aurait pu passer des heures à témoigner sur l'horreur quotidienne sans toucher à l'essentiel de l'expérience du camp.

Même si l'on avait témoigné avec une précision absolue, avec une objectivité omniprésente – par définition interdite au témoin individuel – même dans ce cas on pouvait manquer l'essentiel. Car l'essentiel n'était pas l'horreur accumulée, dont on pourrait égrener le détail, interminablement. On pourrait raconter n'importe quelle journée, à commencer par le réveil à quatre heures et demie du matin, jusqu'à l'heure du couvre-feu : le travail harassant, la faim perpétuelle, le permanent manque de sommeil, les brimades des *Kapo*, les corvées de latrines, la « schlague » des S.S., le travail à la chaîne dans les usines d'armement, la fumée du crématoire, les exécutions publiques, les appels interminables sous la neige des hivers, l'épuisement, la mort des copains, sans pour autant toucher à l'essentiel, ni dévoiler le mystère glacial de cette expérience, sa sombre vérité rayonnante : *la ténèbre qui nous était échue en partage*. Qui est échue à l'homme en partage, de toute éternité. Ou plutôt, de toute historicité.

– L'essentiel, dis-je au lieutenant Rosenfeld, c'est l'expérience du Mal. Certes, on peut la faire partout, cette expérience... Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. Mais ici, elle aura été cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré... C'est l'expérience du Mal radical... »

Éléments de réponse :

Jorge Semprun⁴² propose sa mémoire des camps et l'expose à la lumière de l'écriture, après plus de vingt ans de « *sa vie de mort* »⁴³ de Buchenwald. Pour lui, vivre sans mémoire de l'horreur, était la condition pour panser les blessures du passé afin de réintégrer le monde de ceux qui « *revenaient* »⁴⁴. Ecrire, témoigner, dans ces conditions, aurait représenté une manière de revivre la mort ou de faire mourir à nouveau la vie, alors qu'il fallait rendre la vie au corps et à l'esprit. Jorge Semprun se refusait, résistait au désir de l'écriture du témoignage jusqu'au moment où la douleur en elle-même exhale son dernier souffle ...

Sa mémoire meurtrie a vécu tel un traumatisme latent qui a réussi en fin de compte à s'imposer à la vie et à former la conscience même d'un récit, dans lequel Semprun a expliqué ses choix, et sa vision du témoignage comme résilience.

Nous confrontons ce passage à un extrait du roman *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra.

Texte 12 : Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, éd. Barzakh, 2010.

« Pourquoi tant d'années après l'indépendance, nous pataugeons encore dans le ratage et l'échec ? Pourquoi nous n'avons toujours pas de calendrier, ni d'emploi du temps, ni d'almanach... ? N'est-ce pas une façon de fuir le temps ? Cette fameuse fatalité qui nous fait une si bonne réputation?... dont tu ne saurais que faire, puisque tu es toi-même une photocopie de ce putain de destin collectif... Tu rejettes les ancêtres encombrés dans leur lourd passé et en même temps, tu es fasciné par eux, au point que tu en es fier... Ils te collent à la peau... une affaire d'espace et de temps que nous n'avons jamais su dominer, à cause du vertige de l'Histoire... Je voudrais comprendre ce mutisme et ce silence depuis quelques jours... tu ne dis jamais plus rien... tu ne fais fixer les choses et l'horizon à perte de vue... je t'ai souvent entendu murmurer et marmonner tout seul que ... tu préfères m'écouter raconter ma vie, notre vie ! Passer du coq à l'âne, multiplier les digressions, brouiller les messages et oublier l'essentiel, et comme toujours, je finis par tomber dans ton piège, puisque je me retrouve à chaque fois en train de la distiller cette histoire de ma vie, avec des mots insuffisants et maladroits... c'est pourquoi je triche... je suis obligé d'en rajouter avec des effets de style, les condiments habituels de ce genre de situation, des trucs, quoi !

⁴² Ecrivain espagnole de langue française, communiste, ancien détenu dans les camps de Buchenwald.

⁴³ In *L'écriture ou la vie*, Paris, éd. Gallimard,

⁴⁴ In op. cit.

« Ainsi, mine de rien, tu me voles des bribes par-ci, des bribes par-là et tu récupères mon passé, ma famille et le menu fretin d'une vie minable...tu me vides...je me sens idiot. D'ailleurs, tu te goures si tu crois tout ce que je déverse comme balivernes !(...) »

Éléments de réponse :

- Présentation du texte et de l'auteur : *Les figuiers de Barbarie* est conçu comme un huis clos symbolisé dans le voyage en avion des deux principaux personnages : le narrateur Rachid et son ami Omar.

Hormis les événements du passé remémorés par ces derniers, le récit est guidé par la temporalité du trajet en avion : en fait, la promiscuité, l'unicité du lieu et du temps conjuguées à la complicité de ces personnages deviennent, dans ce contexte, des valeurs propices aux confidences liées à des souvenirs douloureux.

Le roman, composé de quinze chapitres ponctués chacun à la fin par une indication sur le vol et l'itinéraire de l'avion, se lit comme une quête perpétuelle du narrateur, il nous semble à la recherche de vérités longtemps occultées, ce qui a généré en lui cet amertume et ce mépris exacerbés à l'égard de toute forme d'autorité.

Rachid est habité par des pensées et des émotions tourmentées, ce qui confère au récit cette gravité du ton et cette complexité de la confidence. Par pudeur ou par retenue, les échanges entre les deux principaux personnages se succèdent avec un ordre non linéaire, et des interludes à travers lesquels d'autres personnages se relaient, attribuant au texte un aspect polyphonique⁴⁵ auquel le lecteur s'est habitué dans l'œuvre de Boudjedra.

La narration est portée par le « je », pivot du récit, conférant au texte des accents intimistes. Au-delà de l'aspect narcissique, il sera parfois relayé par le « nous » collectif, celui propice au témoignage, il devient ainsi révélateur de l'engagement de l'écrivain dans une perspective d'apaiser les mémoires des douleurs communes.

- Problématique du témoignage : Boudjedra interpellera, à la fin du récit, le « tu » du lecteur, instaurant de la sorte une communication tacitement complice.

⁴⁵ La polyphonie selon Bakhtine est cette multiplicité de rapports que différents langages entretiennent les uns avec les autres à l'intérieur d'un même texte, cette interaction alloue à ce dernier une dimension dynamique, qui se concrétise dans le roman de Boudjedra par la prise en charge de la narration par les autres personnages, ainsi que la confusion relative au genre auquel appartient le récit qui délibérément bascule du roman historique à la fiction (auto)biographique.

Il s'agit, là, d'un aveu flagrant de la part de l'auteur sur la nature de ses propos. Cette révélation vient amorcer la clôture du texte, instaurant ainsi un pacte de vérité pour qu'il y ait un arrière-plan assurant le réalisme nécessaire au roman historique. En fait, c'est dans cette jonction, entre vérité personnelle et réalité des faits que se réalise la symbolisation du trauma, car à travers la remémoration que nous pourrions appeler « valeur mémorielle » que souvent la charge traumatique d'une expérience individuelle et/ou collective passée mène au présent de la narration. Il est question ici d'un pacte testimoniale à travers lequel l'écrivain voudrait revenir sur les blessures de l'Histoire afin de mieux les panser. En revisitant le tracé des événements traumatisants, il chercherait à les problématiser pour interpeller la conscience collective et tenter de les désacraliser.

Un autre extrait du roman peut être étudié :

« Moi je me disais : Mais qu'est-ce qu'il a à souffrir comme un damné ? Qu'est-ce que l'histoire de son père vaut à côté de l'assassinat d'Abbane Ramdane par certains membres de l'Organisation, de l'assassinat de Ben Mhidi par l'armée française et son salaud de Bigeard ? Qu'est-ce que l'exécution d'Yveton avec son bourreau (Fernand Meissonnier dit Monsieur d'Alger) disant après l'exécution : « Ce fut un condamné exemplaire. Je dis bien exemplaire. Ce n'est pas comme certains qui ont fait dans leur froc ! Lamentables ! Mon deuxième client, Ferradj Mohamed, avait hurlé, bavé et s'était débattu devant la guillotine. Quant à Yveton Fernand, c'était la grande classe...(...) »

Je dis : « l'Histoire est quelque chose de dérisoire, c'est-à-dire qu'elle est bourrée de dérision...Sais-tu que l'assassin d'Abbane lui donna l'accolade avant de le garrotter ? Sais-tu que Bigeard fit rendre les honneurs à Ben Mhidi avant de le faire pendre ? Je sais que tu sais tout dans les moindres détails...Mais j'ai toujours trouvé cela loufoque, tellement c'est dramatique...l'Histoire, quelle salope ! Et en plus elle est cynique... »

Il dit : « Et cette comédie burlesque et terrifiante, que l'homme de main de Bigeard – Le borgne Aussaresses – avait joué...Après avoir pendu sa victime et constaté son décès, il l'amena à l'hôpital, au service des urgences ou de réanimation ou...Que sais-je ? La folie ! C'est du sommet de la hiérarchie que le pire peut venir transformer l'Histoire en une chienne affolée qui ne sait plus dans quel sens se diriger... »

- Le grotesque contenu dans les propos de Meissonnier confère à cet extrait toute la réalité en rapport à l'abjection de l'acte de l'exécution. Que l'on soit victime ou

bourreau, le trauma dans le roman est toujours en relation directe avec les événements historiques. Boudjedra révèle :

- Le ton scatologique conjugué à celui du registre familier/vulgaire à travers l'insulte, nous donne à lire un passage dans lequel le burlesque est représenté. Selon Bakhtine, il s'agit d'un récit grotesque quand la frontière séparant le comique et le tragique est transgressée. Ce qui est le cas dans l'extrait qui précède, c'est-à-dire que la condition tragique est dédramatisée à travers la description du ridicule de la situation.
- La métaphore de l'animalité de l'Histoire est, en outre, une autre caractéristique du « réalisme grotesque »⁴⁶ tel que défini par le théoricien russe, il s'agit d'un oxymore, liant l'Histoire et « la chienne », deux éléments à priori incompatibles.

Texte 13 : « La Cérémonie », in *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dongala, 1982.

« Et pendant toutes ces dix années, aucun vol par effraction n'a été commis ni de jour ni de nuit. évidemment, il y a eu quelques détournements de fonds et une fois, l'usine a même été arrêtée pendant une année entière parce que l'ancien directeur, un membre de la bourgeoisie autocritique-pardon, bureaucratique, avait volé deux millions trois cent mille francs soixante-dix centimes destinés à acheter de nouvelles machines pour l'usine et des pièces de rechange. Il s'était bâti une villa au bord de la mer. Mais notre parti d'avant-garde, vigilant, a pris des mesures sévères : il n'est plus directeur ici, il n'est maintenant que le directeur d'une sous-agence quelque part, bien que, pour des raisons humanitaires, on n'avait pas saisi la villa (il a dix enfants, le pauvre, et il est le neveu du sous-secrétaire général de notre syndicat unique). Mon honnêteté m'oblige cependant à être franc avec vous et vous dire que moi aussi j'ai détourné, en un moment de faiblesse contre-révolutionnaire, des biens de la communauté nationale; mais aujourd'hui ma conscience est tranquille car j'ai payé ma dette envers la société et le Parti. »

Éléments de réponse :

Jazz et vin de palme est un recueil de nouvelles, dont « la Cérémonie », de laquelle est tiré le texte à l'étude.

⁴⁶Le grotesque ne se distingue pas toujours du carnivalesque bakhtinien. On sait que Bakhtine désigne du nom de « réalisme grotesque » le système d'images de la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance. On peut dire cependant que dans le grotesque tel qu'il est pratiqué depuis le Romantisme, la dimension tragique est beaucoup plus mise en évidence que dans le carnivalesque médiéval et renaissant.

Il s'agit du récit d'un militant communiste, zélé et un peu simple d'esprit, qui reprend à l'aveuglette les concepts imposés par le parti unique, régissant le pays au lendemain des indépendances.

Le personnage principal, qui est aussi le narrateur, raconte avec conviction et véhémence qu'il est exemplaire dans ses moindres faits et gestes. Afin de prouver sa bonne foi, lui le gardien de l'usine dans laquelle il travaille, il explique que « pendant toutes ces dix années, aucun vol par effraction n'a été commis, ni de jour ni de nuit » sauf celui d'une importante somme d'argent, détournée par l'ancien directeur, parent et proche du sous-directeur général du syndicat unique, pour laquelle il a été sanctionné en étant affecté, toujours en qualité de directeur, dans une autre agence, sans pour autant être inquiet pour les biens mal-acquis, (la villa...).

Cette sanction est injuste, elle témoigne de l'impunité des dirigeants africains au lendemain des indépendances.

Le narrateur avoue à la fin de l'extrait qu'il a lui-même volé deux boîtes de sardines pour nourrir ses enfants affamés. Injustement, il a écopé d'une peine d'un an de prison.

Cette situation est symptomatique des maux de l'Afrique au lendemain des indépendances, entre autres, comme la corruption, le népotisme, l'ingérence des dirigeants et le laxisme...etc.

La littérature africaine a toujours été une tribune indéniable pour les écrivains qui ont voulu témoigner de ces phénomènes sociaux. Elle peut être par quelques aspects, le reflet de la réalité sociale des pays africains. Nous citerons des exemples tels qu'Ahmadou Kourouma qui, dans *les Soleils des indépendances* rend compte fidèlement du désenchantement des peuples africains à travers le destin de Fama, le personnage principal du roman.

Pour conclure, nous dirons que tant l'écrivain ressentira le besoin d'exorciser le traumatisme dans sa société, tant que la littérature africaine continuera à dire les maux de ces mêmes sociétés.

Texte 14 : Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Gallimard, 1969

Texte 15 : Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, réed. Actes sud, 1999.

Conclusion

Malgré un découpage distinct entre les deux parties théoriques relatives à la littérature comparée et au témoignage et la partie dans laquelle nous exploitons les grilles d'analyse comparatistes, nous espérons être arrivés à transmettre aux étudiants les données et les impératifs de l'étude comparative.

Nous sommes conscients que le choix des textes pour les différentes applications demeure arbitraire. Il est aussi porté essentiellement sur les littératures francophones, mais nous nous engageons à étayer ce corpus en amont, au fur et à mesure des cours/TD.

Ainsi, nous pourrions aussi envisager d'aborder d'autres thématiques, d'autres poétiques à la lumière de ce que nous avons abordé dans notre cours, notamment dans la partie théorique.

Bibliographie :

ABECASSIS, Eliette, décembre 2003-janvier 2004. « Peut-on parler de la Shoah ? », *Le Nouvel Observateur*, pp. 10-13.

ADAM, Jean-Michel, 1992. *Les textes : types et prototypes*. Paris, Nathan.

ANTELME, Robert, 1957. *L'espèce humaine*. Paris, Gallimard.

BALTHASAR, Lukas, 2001. *Interaction audiovisuelle, théorie pragma-linguistique et transcription*. Thèse de doctorat : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) (2 vols).

BARTHES, Roland, *La leçon, Seuil, 1977*

BERRENDONNER, Alain, 1981. *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris, Editions de Minuit.

BERTAUX, Daniel, 1997. *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*. Paris, Nathan.

BRUNEL, Pierre, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. *Qu'est-ce que La Littérature comparée?*, Armand Colin. Paris. 1983.

BRUNEL, Pierre, *Précis de littérature comparée*, Ed. PUF, 1989.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, éd. Armand Colin, 1974.

CERTEAU, Michel de, 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard.

COADY, Tony, 1992. *Testimony. A philosophical Study*. Oxford, Oxford University Press.

COHEN, Myriam, 1988. *Elie Wiesel : Variations sur le silence*. La Rochelle, Editions Rumeur des Ages.

COMBE, Sonia, 2003. « Témoins et historiens : pour une réconciliation », in Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, pp. 19-31. Paris, L'Harmattan.

COQUIO, Catherine, 2000. « La vérité du témoin comme schisme littéraire », in Daniel Dobbels et Dominique Moncond'Hui (dir.), *Les camps et la littérature. Une littérature du 20^e siècle*, pp. 55-79. Poitiers, La Licorne.

ETIEMBLE, René, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

DANBLON, Emmanuelle, 2004. « Le témoignage : vérité ou évidence ? », in Jean-Philippe Schreiber, Adrien Antoniol, Barbara Pirlot et Hélène Wallenborn (dir.) *Oralités. Les usages de la parole des gens en sciences humaines*, pp. 53-66. Actes du séminaire Prosoposée I, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles (Unité de recherche Sources audiovisuelles en histoire contemporaine).

DAVIDSON, Donald, 2001. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford, Clarendon Press.

DAWIDOWICZ, Lucy S., 1981. *The Holocaust and the Historians*, Cambridge, Mass. et Londres, Harvard University Press.

1997. « Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique », *Politix* 39, pp. 65-85.

1988. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelles*. Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard 1966

GENETTE, Gérard, 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.

GOLDSCHLÄGER, Alain, 1996. « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire* 19-20 (Le narratif hors de soi), pp. 259-278.

GOLDSCHLÄGER, Alain et Jean-Charles LEMAIRE, 1998. *La Shoah : témoignage impossible*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles.

GRIERSON, Karla, 2001. « Identité individuelle, identité collective : quelle vérité pour le récit de vie ? », in Philippe Forest et Claude Gaugain (dir.), *Les romans du je*, pp. 247-269. Nantes, Editions Pleins Feux.

2003. « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, pp. 311-353. Paris, L'Harmattan.

GUILBAU, Brigitte, 2002. *Les voix du silence*. Bruxelles, Editions Luc Pire.

HARTOG, François, 2000. « Le témoin et l'historien », *Gradhiva* 27, pp. 1-14.

HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote* Ed. Gallimard, 1980

HAUSNER, Gidéon, 1966. *Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*. Paris, Flammarion.

HEINICH, Nathalie, 1998. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots* 56, pp. 33-49.

HILBERG, Raul, 1994. *La politique de la mémoire*. Paris, Gallimard.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous mêmes*, Paris, Fayard, 1988

LALANDE, André, 1993. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF (Quadrige), (2 vols).

LEJEUNE, Philippe, 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil. - 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

LEHRER, Keith, 1994. « Testimony, Justification and Coherence », in Matilal Bimal Krishna & Chakrabarti Arindam (éds.), *Knowing from Words. Western and Indian Philosophical Analysis of Understanding and Testimony*, pp. 51-58. Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publishers.

LEVI, Primo,

1987. *Si c'est un homme*. Paris, Julliard.

1989. *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Paris, Gallimard.

LOUWAGIE, Franciska, 2003. « Une poche interne plus grande que tout. Pour une approche générique du témoignage des camps », *Questions de communication* 4, pp. 365-379.

MERTENS, Pierre, 2003. *Ecrire après Auschwitz ? Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*, Paris, La Renaissance du Livre.

MINK, Louis, 1979. « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History* 1, pp. 541-558.

NEHER, André, 1970. *L'exil de la parole : du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris, Seuil.

NOVICK, Peter, 2001. *L'Holocauste dans la vie américaine*. Paris, Gallimard.

Daniel Henri PAGEAUX, Sorbonne Nouvelle Paris III, Conférence donnée en Sorbonne le 6 Novembre 1997 dans le cadre des travaux du Collège international de Littérature comparée organisés par Pierre Brunel, reprise dans RLC / Revue de Littérature comparée, 1998/3.

POLLAK, Michaël et Nathalie HEINICH, 1986. « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales* pp. 62-63,

POLLNER, Melvin, 1991. « Que s'est-il réellement passé ? Evénement et monde commun », in Jean-Luc Petit (dir.), *L'événement en perspective*, pp. 75-96. Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

PRESSAC, Jean-Claude, 1993. *Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*. Paris, Presses du CNRS.

PROST, Antoine, 1977. *Les Anciens Combattants et la Société française, 1914-1939*. Paris, Presses de la FNSP, (3 vols).

REID, Thomas, 1983. "An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense", in William Hamilton (éd.), *The Works of Thomas Reid*, pp. , Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung.

RICŒUR, Paul,

La mémoire, l'histoire et l'oubli, Paris, éd. Du Seuil, 2000.

1972. « L'herméneutique du témoignage », in E. Castelli (dir.), *Le témoignage. Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, pp. 35-61. Paris, Aubier.

2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil,

SCHWARZ-BART, André, 1959. *Le Dernier des Justes*. Paris, Seuil.

SEARLE, John R., 1982. *Sens et expression. Etudes de théorie des actes du langage*. Paris, Editions de Minuit.

SEMPRUN, Jorge, 1994. *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.

SOSA, Ernest, 1994. « Testimony and coherence », in Matilal Bimal Krishna et Chakrabarti Arindam (éds.), *Knowing from words. Western and Indian Philosophical Analysis of Understanding and Testimony*, pp. 59-67. Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publishers.

THANASSEKOS, Yannis, 1996. « Préface », in *Du Témoignage audiovisuel, Deuxième Rencontre Audiovisuelle Internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis*, pp. 17-21. Paris-Bruxelles, Fondation Auschwitz et Fondation pour la Mémoire de la Déportation.

TODOROV, Tzvetan,

1989, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil.

1995. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.

2000. *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris, Robert Laffont.

VEYNE, Paul, *Comme on écrit l'histoire*. Paris, éd. Du Seuil, 1978. (Points Histoire).

VANDERVEKEN, Daniel, 1988. *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*. Bruxelles, Mardaga.

VELCIC-CANIVEZ, Mirna, 2002. « Le récit de témoignage comme genre. Spécificités référentielles », in Michel Ballabriga (dir.), *Analyse des discours. Types et genres : communication et interprétation*, pp. 317-328. Toulouse, Editions Universitaires du Sud (Collection Champs du Signe).

VEYNE, Paul, 1971. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

WALLENBORN, Hélène, 2004. *L'historien, la parole des gens et l'histoire. L'exemple d'un fonds de témoignages audiovisuels de survivants des camps nazis*. Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles.

WALTER, Jacques, 2003. « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires », *Questions de communication* 3, pp. 11-30.

WAINTRATER, Régine,

2003. *Sortir du génocide : Témoigner pour réapprendre à vivre*. Paris : Payot.

décembre 2003-janvier 2004. « Le pacte testimonial », *Le Nouvel Observateur*, pp. 82-83

WHITE, Hayden, 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

WIESEL, Elie,

1958. *La Nuit*. Paris, Editions de Minuit.

1982. *Paroles d'étranger : textes, contes et dialogues*. Paris, Seuil.

WIEVIORKA, Annette,

1992. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*. Paris, Plon.

1998. *L'ère du témoin*. Paris, Plon.

WILKOMIRSKI, Benjamin, 1997. *Fragments. Une enfance 1939-1948*. Paris, Calmann-Lévy.

WISARD, François, 1994. *L'énonciation d'un témoignage (L'étrange défaite de Marc Bloch)*. Lausanne, Bulletin de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de la Faculté de l'Université de Lausanne.

YOUNG, James, 1987. "Interpreting Literary Testimony : A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs", *New Literary History* 2, pp. 403-423.

ZACCAÏ-REYNERS, Nathalie, 2004. « Les paroles ont-elles un sens ? De quelques apports de l'herméneutique au questionnement épistémologique sur l'usage de l'entretien en sciences humaines », dans *Oralités. Les usages de la parole des gens en sciences humaines*. Actes du séminaire Prosoposée I, textes réunis par Jean-Philippe Schreiber, Adrien Antoniol, Barbara Pirlot et Hélène Wallenborn, Unité de recherche Sources audiovisuelles en histoire contemporaine, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, pp. 33-39.

Annexe :