

## Introduction

### Goethe trouve la bonne formule

« Je me rends de plus en plus compte que la poésie est un patrimoine commun à l'humanité, et que partout et de tout temps elle apparaît chez des centaines et des centaines d'individus. [...] Aussi j'aime à me renseigner sur les nations étrangères, et je conseille à chacun d'en faire autant. Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de littérature mondiale, et chacun doit s'employer à en hâter l'avènement<sup>1</sup>. »

Parlant à son jeune disciple Johann Peter Eckermann en janvier 1827, Goethe, alors âgé de 77 ans, emploie le terme *Weltliteratur*, qui est devenu monnaie courante après la publication des *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* en 1835 par Eckermann, trois ans après la mort du poète. Le terme, inventé par un érudit en 1773 dans une thèse sur la littérature islandaise<sup>2</sup>, avait été employé à plusieurs reprises, mais c'est Goethe qui, en le reprenant dans une série d'essais, de critiques et de conversations, lui donne toute son ampleur et le lègue ainsi à l'ère moderne.

Le terme désigne alors à la fois une perspective littéraire et une conscience culturelle nouvelle ; l'idée d'une modernité mondiale dans laquelle, comme Goethe l'a prédit, nous vivons désormais. Néanmoins, depuis sa création, le terme s'est révélé tout à fait insaisissable. Qu'entend-on au juste par « littérature mondiale » ? Quelle littérature ? Le monde de qui ? Quelle est sa relation avec les littératures nationales, dont la production continua sans relâche, même après l'annonce de leur obsolescence par Goethe ? Comment penser les nouveaux liens entre l'Europe occidentale et le reste du globe, entre l'Antiquité et la modernité, entre la culture de masse et les productions élitaires ?

- 
1. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1988, p. 206 (N.D.T. : légèrement modifiée).
  2. SCHAMONI Wolfgang, « *Weltliteratur*: zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer », *Arcadia*, vol. 43, n° 2, 2008, p. 288-298.

Si nous nous tournons vers Goethe pour nous guider, les incertitudes se multiplient, alimentées par la personnalité protéiforme de l'écrivain, qui se caractérise par un mélange instable de modestie et de mégalomanie, de cosmopolitisme et de chauvinisme, de classicisme et de romantisme, d'une vaste curiosité et d'un dogmatisme égocentrique. Le récit d'Eckermann est à la fois un portrait du grand homme et le constat de son incapacité à cerner son sujet : Goethe est un diamant, nous dit Eckermann, qui projette une couleur différente dans chaque direction. Ce dernier, à l'inverse, est un diamant brut : d'humble extraction, essentiellement autodidacte, aspirant poète et dramaturge, il cherche à calquer sa vie et son œuvre sur Goethe, tout en sachant qu'il ne pourra jamais l'égaliser. À la fois *Bild* et *Bildungsroman* – portrait objectif de Goethe et autobiographie subjective d'Eckermann lui-même –, les *Conversations avec Goethe* sont une galerie de scènes d'instruction, de séduction, d'influence et de transmission, qui ont beaucoup à nous apprendre au sujet de la mondialité (*worldliness*) de la littérature. En considérant la *Weltliteratur* de Goethe sous les divers angles fournis par Eckermann, nous apercevons déjà toutes les complexités, les tensions et les opportunités majeures que nous rencontrons aujourd'hui encore lorsque nous essayons de comprendre notre monde en expansion rapide, ainsi que les littératures qui en surgissent.

En effet, pour Eckermann, Goethe est l'incarnation vivante de la littérature mondiale, voire de la culture mondiale dans son ensemble. Vers la fin de son récit, il rapporte une remarque de Goethe selon laquelle « les *démons*, pour narguer et berner l'humanité, suscitent par moments des personnages qui sont si séduisants que chacun aspire à leur ressembler, si grands que nul ne les atteint ». Goethe prend pour exemples Raphaël, Mozart, Shakespeare et Napoléon. « En moi-même je pensais tout bas, ajoute Eckermann, qu'à propos de Goethe aussi les démons pouvaient avoir eu en vue quelque chose de pareil : lui aussi est un personnage trop attrayant pour qu'on ne s'efforce pas de lui ressembler, et trop grand pour qu'on l'atteigne<sup>3</sup>. »

Il a fallu accomplir un long chemin à Eckermann pour se rapprocher de Goethe. Élevé dans un milieu rural et pauvre, il parvient à obtenir un travail de clerc au tribunal local. « C'est alors, écrit-il, que j'entendis pour la première fois le nom *Goethe* et que je réussis à me procurer un volume de ses poésies. Je lus et relus ses *lieder* avec un bonheur que les mots ne sauraient dépeindre [...] Le reflet de mon propre moi qui m'était resté inconnu jusqu'alors, je le retrouvais, eût-on dit, dans ces poésies. [...] Je vécus des semaines et des mois plongé dans ces poésies. [...] Je ne songeais qu'à Goethe et ne parlais que de lui<sup>4</sup>. » Des amis du

3. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 320.

4. *Ibid.*, p. 43 et 44.

tribunal s'arrangent pour obtenir à Eckermann une bourse de deux ans afin qu'il étudie le droit à Göttingen. À la fin de ces deux années, il ne supporte plus l'idée de mener une carrière légale. Vivant misérablement des restes de sa bourse, il écrit des poèmes et compose un ouvrage de critique littéraire – *Contributions à la poésie, avec une attention particulière à Goethe* –, dont il envoie le manuscrit à Goethe en espérant que ce dernier le recommande à son éditeur. Après quelques semaines, n'obtenant pas de réponse, Eckermann décide de risquer le tout pour le tout et d'aller le trouver en personne, bravant la semaine de marche jusqu'à Weimar : « Durant le trajet que la grande chaleur rendait souvent pénible, j'éprouvai plus d'une fois la consolante impression d'être sous la protection particulière de puissances propices et de faire un voyage qui allait avoir pour ma vie à venir les suites les plus importantes<sup>5</sup>. »

Il s'agit là d'un euphémisme extrême. Eckermann est alors sans ressources ni perspectives. Son seul espoir est que Goethe – l'un des écrivains les plus éminents d'Europe, soumis à un flux incessant de visiteurs, d'appels à l'aide, de demandes de recommandations et de comptes rendus – s'intéresse à lui et l'aide à se lancer dans une carrière littéraire. Endossant le rôle d'adjuvant propre aux contes de fées, Goethe fait tout cela et davantage : il entre à grands pas dans la pièce, impressionnant, « vêtu d'un habit bleu, dit Eckermann avant d'ajouter bizarrement, et en souliers<sup>6</sup> ». Il le fait asseoir sur un sofa et prononce les mots magiques : « Je sors d'avec vous, me dit-il. J'ai passé toute la matinée à lire votre ouvrage ; il n'a pas besoin de recommandation, il se recommande lui-même<sup>7</sup>. » Non seulement Goethe obtient immédiatement la publication du livre, mais quelques jours plus tard, au rendez-vous suivant, il prend en charge la vie d'Eckermann : « alerte et décidé comme un jeune homme<sup>8</sup> », Goethe recrute Eckermann pour organiser et inventorier les archives de ses premières notes et manuscrits, tout en lui ordonnant de déménager à Iéna, où il réside en automne.

En fait, la réaction de Goethe s'avère un peu moins surprenante que le récit d'Eckermann ne le laisse entendre. En postface à son édition des *Gespräche*, Regine Otto évoque la genèse de l'ouvrage et note que lorsqu'il envoie son manuscrit à l'écrivain en mai, Eckermann avait rédigé une lettre détaillant ses compétences administratives et indiquant sa disponibilité pour un poste de secrétaire personnel, au cas où Goethe aurait besoin d'un individu au fait de ses œuvres et partageant ses opinions. Or, selon le récit d'Eckermann, Goethe aurait fait preuve non seulement

5. *Ibid.*, p. 51.

6. *Ibid.*, p. 56.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 57.

de spontanéité, mais également d'une miraculeuse diligence : « J'ai justement écrit hier au sujet du logement et du reste, afin que le séjour vous soit facile et agréable<sup>9</sup> », lui dit-il, ayant écrit des lettres d'introduction à ses amis résidant à Léna. « C'est un milieu qui vous plaira, continue-t-il, j'y ai passé de bien belles soirées. Jean Paul, Tieck, les Schlegel, tout ce qui porte un nom en Allemagne a fréquenté là et y a trouvé des amis ; c'est encore aujourd'hui le lieu de rendez-vous de nombreux savants et artistes ou de personnages en vue<sup>10</sup>. » Le conte de fées devient réalité.



L'admission d'Eckermann dans ce cercle enchanté marque son entrée dans l'univers de la littérature mondiale telle que Goethe la pratique : il s'agit moins d'une série d'œuvres que d'un réseau. Comme le note Fritz Strich, ce réseau a un caractère fondamentalement économique, servant à promouvoir « une circulation d'idées entre les peuples, un marché littéraire auquel les nations apportent leurs trésors intellectuels pour l'échanger<sup>11</sup> ». En 1847, Marx et Engels adoptent le terme de Goethe précisément dans le contexte des nouvelles relations commerciales globales : « Par son exploitation du marché mondial, la bourgeoisie a rendu cosmopolites la production et la consommation de tous les pays. Pour le plus grand regret des réactionnaires, elle a retiré à l'industrie sa base nationale. Les antiques industries nationales ont été anéanties et le sont encore tous les jours<sup>12</sup>. » Le paragraphe qui s'ouvre sur ces phrases se termine sur les lignes qui constituent la première épigraphe de mon livre : « L'esprit national étroit et borné est chaque jour plus impossible, et de la somme des littératures nationales et régionales se crée une littérature mondiale<sup>13</sup>. » Pour Marx et Engels, comme pour Goethe, la littérature mondiale est la littérature par excellence des temps modernes.

Depuis cette époque, l'accélération spectaculaire de la globalisation complique toutefois considérablement l'idée d'une littérature mondiale. L'envergure du terme provoque aujourd'hui, chez certains chercheurs, une sorte de panique académique. « Que peut-on faire d'une telle idée ? demande Claudio Guillén. La somme totale de toutes les littératures nationales ? Une idée folle, inatteignable en pratique, digne

9. *Ibid.*, p. 58.

10. *Ibid.*, p. 59.

11. STRICH Fritz, *Goethe and World Literature*, Londres, Routledge/Kegan Paul, 1949, p. 13 (N.D.T. : Lorsque la référence n'est pas donnée en français, il s'agit de notre traduction).

12. MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Le livre de poche, 1973, p. 55 et 56.

13. *Ibid.*, p. 56.

non pas d'un lecteur réel, mais d'un archiviste bercé d'illusions qui serait également multimillionnaire. L'éditeur le plus écervelé n'a jamais aspiré à une telle chose<sup>14</sup>. » Plausible à première vue, l'objection de Guillén n'est guère déterminante : après tout, personne ne nie que le terme « insecte » soit pertinent, même s'il y a tellement d'insectes dans le monde que nul ne pourra jamais être piqué par chacun d'entre eux. Il n'empêche que la somme totale des littératures du monde peut être exprimée par le terme générique « littérature ». L'idée de littérature mondiale peut alors utilement désigner un sous-ensemble de cette littérature. À mon sens, la littérature mondiale comprend toute œuvre littéraire qui circule par-delà sa culture d'origine, soit en traduction, soit dans sa langue originale (Virgile, par exemple, a longtemps été lu en latin en Europe). Dans son sens le plus extensif, la littérature mondiale pourrait inclure toute œuvre lue en dehors de son foyer géographique ou linguistique. En ce sens, l'attention prudente de Guillén aux lecteurs réels paraît sensée : une œuvre n'a de vie *effective* en tant que littérature mondiale que lorsqu'elle est présente de façon active au sein d'un système littéraire situé au-delà de sa culture originelle.

Concept utile lorsqu'il est ainsi délimité, la littérature mondiale est malgré tout composée d'un corpus d'œuvres immense. Par ailleurs, ces œuvres proviennent de sociétés tout à fait disparates, avec des histoires, des cadres de référence culturelles et des poétiques différents. Un spécialiste de poésie chinoise classique peut progressivement, au cours de longues années d'études, développer une familiarité rapprochée avec le vaste substrat compris sous chaque bref poème de la dynastie Tang, mais la majeure partie de ce contexte échappe aux lecteurs étrangers lorsque le poème quitte la Chine. Manquant de connaissances spécialisées, un tel lecteur est susceptible d'imposer des valeurs littéraires qui lui sont propres à l'œuvre étrangère. Même les tentatives les plus méticuleuses de lire une œuvre étrangère à la lumière d'une théorie critique occidentale sont profondément problématiques. Comme le dit Alfred Owen Aldridge, « il est difficile d'indiquer des exemples remarquablement réussis de l'application pragmatique de systèmes critiques dans un contexte comparatiste. Les diverses théories s'annulent<sup>15</sup> ». Ou alors, comme le remarque sur un ton tranchant le chercheur indien D. Prempati : « Je ne sais pas si les innombrables modèles critiques occidentaux qui, comme des multinationales, ont conquis la scène critique indienne, pourraient véritablement avoir une utilité critique à ce stade<sup>16</sup>. »

14. GUILLÉN Claudio, *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 38.

15. ALDRIDGE Alfred Owen, *The Reemergence of World Literature: A Study of Asia and the West*, Londres/Toronto, Associated University Press, p. 33.

16. PREMPATI D., « Why Comparative Literature in India », in Rajinder K. DHAWAN, *Comparative Literature*, New Delhi, Bahri Publications, 1987, p. 63. Aldridge et Prempati réagissaient tous deux

Certains chercheurs avancent qu'à travers les cultures, les œuvres littéraires manifestent ce que Northrop Frye nomme des archétypes, ou ce que, plus récemment, le comparatiste français Étiennele a appelé « invariants ». Dans un ouvrage vivement polémique, intitulé *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, ce dernier prétend que des motifs littéraires communs sont au fondement de toute compréhension véritablement globale de la littérature. Toutefois, de tels universaux versent rapidement dans de vagues généralités qui présentent de moins en moins d'intérêt de nos jours, à une époque à laquelle les idéaux de fusion harmonieuse s'estompent. Les chercheurs en littérature mondiale risquent alors de devenir les écotouristes littéraires décrits par Susan Lanser – des gens qui « résident mentalement dans un ou deux pays (habituellement occidentaux), qui passent métaphoriquement l'été dans un troisième, et visitent d'autres endroits pour de brefs intermèdes<sup>17</sup> ».

Un des arguments principaux de ce livre est que la littérature mondiale, à condition d'être bien comprise, n'est en aucun cas condamnée à se désintégrer au sein de la multiplicité de traditions nationales séparées, ni à être engloutie dans le bruit de fond que Janet Abu-Lughod appelle « le babillage global ». À mes yeux, la littérature mondiale n'est pas un canon infini et insaisissable d'œuvres, mais plutôt un mode de circulation et de lecture que l'on peut tout autant appliquer à des œuvres individuelles qu'à des corpus plus larges, et qui permet de lire de la même manière des classiques consacrés et des textes moins connus. Ce livre vise dès lors à explorer ce mode de circulation et à clarifier les meilleures manières dont les œuvres de littérature mondiale peuvent être lues. Il est important de clarifier d'emblée que, tout comme il n'y a jamais eu un canon unique de littérature mondiale, une seule façon de lire ne conviendra pas à tous les textes ni à un même texte en tout temps. La variabilité d'une œuvre de littérature mondiale est précisément l'une de ses caractéristiques constitutives : l'une de ses plus grandes forces, lorsqu'elle est bien présentée et bien lue ; sa plus grande faiblesse lorsqu'elle est malmenée ou détournée par ses nouveaux amis étrangers.




---

aux efforts, populaires dans les années 1970, visant à « appliquer » les méthodes structuralistes et les autres méthodes occidentales directement aux œuvres étrangères. On peut trouver une critique convaincante de cette pratique dans Yu Pauline, « Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese tradition », in Clayton KOELB (dir.), *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, bien que Yu elle-même garde l'espoir que des études plus nuancées puissent encore être productives (N.D.A.).

17. SNIADER LANSER Susan, « Compared to What? Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools », in Margaret R. HIGONNET (dir.), *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 281.

Une œuvre entre dans la littérature mondiale par un double procédé : d'abord en étant lue *en tant que* littérature; ensuite en pénétrant dans un monde plus large, par-delà son ancrage linguistique et culturel originel. Une œuvre donnée peut « entrer » dans la littérature mondiale et en ressortir ensuite, si elle passe un certain seuil sur l'axe littéraire ou sur l'axe mondial. Au cours des siècles, il arrive qu'une œuvre exceptionnellement mouvante pénètre et quitte la sphère de la littérature mondiale à plusieurs reprises; et à un moment donné, une œuvre peut faire partie de la littérature mondiale pour certains lecteurs, mais pas pour d'autres, ainsi que pour certains types de lecture, mais pas pour d'autres. Notons que ces mouvements ne reflètent pas le déploiement d'une quelconque logique qui serait interne à l'œuvre elle-même : ils proviennent plutôt de dynamiques souvent complexes de changements culturels et de contestations. Très peu d'œuvres s'assurent rapidement une place permanente au sein de la communauté limitée des chefs-d'œuvre mondiaux. La plupart se déplacent au fil du temps, certaines entrant même dans la catégorie de « chef-d'œuvre » pour en ressortir par la suite, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

Lorsqu'une œuvre pénètre la sphère de la littérature mondiale, loin de perdre son authenticité ou son essence, elle en retire bien des bénéfices. Pour saisir ce processus, il faut être attentif aux transformations qu'une œuvre subit dans ces circonstances particulières. C'est la raison pour laquelle ce livre s'intéresse particulièrement aux dimensions de circulation et de traduction, et se focalise sur des études de cas détaillées. Pour comprendre les rouages de la littérature mondiale, il nous faut plutôt une *phénoménologie* qu'une ontologie de l'œuvre d'art : une œuvre littéraire *apparaît* sous des traits différents à l'étranger et dans son pays d'origine.



La grande variabilité de la littérature mondiale apparaît déjà pleinement dans la conversation de Goethe avec Eckermann. Goethe se montre tout à fait conscient de la manière dont ses propres livres peuvent bénéficier des traductions, et lui-même lit avec voracité une gamme étonnante de littératures étrangères. Trouvant en Eckermann l'intermédiaire parfait pour son propre commerce littéraire, Goethe s'arrange pour loger son disciple non loin de lui, d'abord à Iéna puis, de façon permanente, à Weimar. Eckermann y rencontre de nombreux visiteurs venus de l'Europe entière et il participe de plus en plus aux activités de ce réseau. Il publie des poèmes, collabore à des livrets d'opéra, traduit des textes du français et, comme Goethe le lui avait demandé, il lit beaucoup afin de le tenir au courant des nouveaux écrivains prometteurs. Eckermann tient également un journal où il note ses conversations avec l'écrivain, dans le but de les publier éventuellement un jour.

Ces conversations nous donnent une image nuancée des multiples rencontres de Goethe avec les textes étrangers. Ce dernier recommande sans cesse à Eckermann des livres qu'il vient de lire, en anglais, en français, en italien, en latin, et il lit tout autant des traductions que des originaux, même dans le cas de ses propres œuvres. « En allemand, je n'aime plus lire mon *Faust*, remarque-t-il à un moment donné, mais dans cette traduction française, tout me semble rafraîchissant, nouveau et plein d'esprit<sup>18</sup> » – et cela alors même que la traduction est avant tout en prose. La réception initiale de la poésie goethéenne par Eckermann – qui y trouve le reflet de sa propre essence – coïncide donc avec l'expérience que fait Goethe de la circulation internationale de ses propres ouvrages, qu'il décrit souvent en termes de « réflexion » ou de « réverbération » (*Spiegelung*). En effet, Goethe lit avidement les commentaires anglais et français sur la littérature allemande, et il trouve la perspective étrangère plus précise et plus claire que la critique allemande. Il écrit dans un article pour son journal *Über Kunst und Altertum* :

« Livrée à elle-même, toute littérature épuise sa vitalité, si elle n'est pas rafraîchie par l'intérêt et l'apport d'une littérature étrangère. Quel naturaliste ne prend pas plaisir aux merveilles qu'il voit dans le reflet d'un miroir ? Or, ce que produit un miroir dans le domaine des idées et de la morale, chacun en a fait l'expérience sur lui-même, et une fois l'attention éveillée, comprend à quel point cela est dû à son éducation<sup>19</sup>. »

Goethe est particulièrement intrigué lorsque la presse étrangère lui renvoie une image de sa propre œuvre, et, lorsqu'il emploie pour la première fois son néologisme *Weltliteratur*, il envisage ce fait moins comme une fierté individuelle que comme une fierté nationale. Fin janvier 1827, Goethe écrit un article sur deux comptes rendus français d'une nouvelle pièce du dramaturge Alexandre Duval, *Le Tasse. Drame historique en cinq actes*, œuvre qui se fonde étroitement sur sa propre pièce intitulée *Torquato Tasso*. Il cite en détail les comptes rendus qui remarquent que la pièce de Duval repose sur son propre texte. (Ce que l'un des critiques nomme « heureux emprunt », nous l'appellerions aujourd'hui plagiat.) Les deux comptes rendus évaluent les deux *Tassos* de manière diamétralement opposée : l'un voit en Duval un pâle imitateur de Goethe dont les discussions philosophiques passionnantes fournissent « une réflexion profonde, que les masses n'ont peut-être pas été capables de comprendre<sup>20</sup> » ; l'autre considère à

18. Dans le livre d'Eckermann traduit en français, de nombreuses dates sont absentes. Celle-ci en fait partie. Nous avons donc traduit de l'allemand, à partir du texte suivant : ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin, Contumax-Hofenberg, 2018, p. 310.

19. GOETHE Johann Wolfgang von (dir.), *Sämtliche Werke, Briefe und Gespräche*, t. 22, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987-1999, p. 428.

20. *Ibid.*

l'inverse la pièce de Duval comme une amélioration de la version originale (dont « la monotonie des dialogues nous semble absolument insupportable »).

Tout en citant les deux comptes rendus de façon équilibrée, Goethe refuse de se défendre, mais adresse une note ironique aux étrangers qui témoignent de leur appréciation des œuvres allemandes « en empruntant nos œuvres sans nous remercier et en les utilisant sans nous prévenir ». Son but premier est d'inciter ses compatriotes à s'intéresser à la circulation internationale des œuvres, et il encourage ses lecteurs en faisant appel à leur fierté nationale (ainsi qu'à la sienne) : « Une littérature mondiale universelle est en train d'être créée et nous, les Allemands, y tenons un rôle honorable. Toutes les nations rendent compte de nos ouvrages ; ils louent, censurent, acceptent, rejettent, imitent, nous ouvrent et nous ferment leurs cœurs. Tout cela nous l'acceptons avec équanimité, car nous tirons profit de toutes ces réactions<sup>21</sup>. » De ce point de vue, le monde est simplement une version élargie – et meilleure – du pays d'origine. C'est ce que Goethe écrit ailleurs, dans un article à propos d'une traduction allemande de la vie de Schiller par Carlyle : « Le monde entier, aussi étendu soit-il, n'est qu'une patrie élargie, et à condition de le regarder correctement, on verra qu'il ne nous offrira rien de plus que le sol sur lequel nous sommes nés<sup>22</sup>. »

D'une certaine manière, les réflexions de Goethe relèvent de l'autoprojection impériale que Barbara Herrnstein Smith considère, dans *Contingencies of Value*, comme un danger qui plane sur le cosmopolitisme des grandes puissances : le « système d'auto-sécurisation » du moi impérial, dit-elle, n'est pas nécessairement « corrigé » par le cosmopolitisme. Au contraire, en élargissant ses visées « de la Chine jusqu'au Pérou », ce moi peut devenir d'autant plus impérialiste, dans la mesure où il perçoit dans tout horizon de différence de nouvelles périphéries de sa propre centralité, de nouvelles pathologies par le biais desquelles sa propre normativité peut être définie et doit s'affirmer<sup>23</sup>. Néanmoins, il manque à Goethe l'assurance culturelle qui permettrait à sa vision impériale de s'écrouler en narcissisme autocertificateur. Malgré toute la fierté de sa réussite et de celle d'amis tels que Schiller, Goethe a le sentiment désagréable que la culture allemande est provinciale, qu'une grande histoire et une unité politique lui font défaut. Il ne peut se permettre de donner trop d'importance à la « littérature nationale », dès lors qu'il ne vit pas lui-même dans une nation digne de ce nom.

21. GOETHE Johann Wolfgang von, « Goethes wichtigste Äusserungen über Weltliteratur », in *Goethes Werke*, XII, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1963, p. 369.

22. GOETHE Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke, Briefe und Gespräch*, op. cit., p. 430.

23. HERRNSTEIN SMITH Barbara, *Contingencies of Value*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 54.

Malgré la sincérité stratégique avec laquelle il en appelle à la fierté nationale allemande dans son article sur les comptes rendus du *Tasso*, Goethe remarque que ce sont les scènes françaises qui détiennent la suprématie décisive (« *eine entschiedene Oberherrschaft* ») dans le monde théâtral. Paris est le creuset culturel où même les pièces allemandes doivent lutter pour la reconnaissance et où leurs forces et faiblesses seront le plus clairement révélées. Il n'est pas sûr, toutefois, que l'œuvre provinciale parvienne à répondre aux normes françaises et anglaises. Sans une tradition littéraire nationale forte, comment un écrivain allemand peut-il être à la hauteur des grands modèles de traditions plus riches ? « Shakespeare nous offre sur un plateau d'argent des pommes d'or », dit-il à Eckermann, avant d'ajouter ironiquement : « Nous arrivons bien, à force d'étudier ses ouvrages, à reconstituer le plateau d'argent, mais nous n'avons à y mettre que des pommes de terre<sup>24</sup>. »

Ainsi, la posture de Goethe est très différente du cosmopolitisme triomphant avec lequel un critique français de premier plan, Philarète Euphémon Chasles, introduit un nouveau cours, « La comparaison des littératures étrangères », à Paris en janvier 1835. En ouvrant sa leçon sur les figures de Cervantès et de Shakespeare, mal compris par leurs propres contemporains, Chasles annonce que son cours étudiera l'influence des grands esprits par-delà leurs frontières – et avant tout en France. Cette focalisation, dit-il à ses étudiants, reflète simplement le fait que « la France est le pays le plus sensible », réceptif aux avancées passionnées de toutes les nations. Chasles tombe dans une longue rêverie érotique en contemplant les charmes de sa patrie :

« C'est une contrée sans sommeil et sans repos, qui vibre à toutes les impressions et qui palpète et se passionne pour les plus folles et les plus généreuses ; un pays qui aime à séduire et à se laisser séduire, à recevoir et à communiquer la sensation, à s'émouvoir de ce qui le charme, et à propager l'émotion reçue. [...] Elle est centre, mais centre de sympathie ; elle dirige la civilisation, moins peut-être en frayant la route aux peuples qui l'entourent, qu'en s'y élançant avec une fougue étourdie et contagieuse. Ce que l'Europe est au reste du monde, la France l'est à l'Europe ; tout retentit vers elle<sup>25</sup>. »

Et ainsi de suite. La France de Chasles, aussi réceptive soit-elle, contrôle néanmoins strictement ses frontières : elle en sortira pour une folle affaire de cœur où et quand cela lui chantera, mais que les étrangers ne s'avisent pas d'y pénétrer ! Il n'y a pas de ticket d'entrée, et ses excursions rajeunissantes n'ouvriront aucune route nouvelle aux prétendants qui frappent à ses portes.

L'écrivain issu d'une culture marginale se trouve en situation de double contrainte. En raison du peu de moyens dont il dispose dans son pays, un jeune

24. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 158.

25. CHASLES Philarète, « Littérature étrangère comparée », *Revue de Paris*, n° 1, janvier 1855, p. 223.

écrivain peut devenir important uniquement en prenant exemple sur des modèles étrangers désirables – « Le commerce avec les personnes de qualité, haut placées et du plus haut rang<sup>26</sup> », dit Goethe. « Étudions Molière, étudions Shakespeare<sup>27</sup>. » De tels modèles peuvent toutefois avoir un poids écrasant. Au sein d'un même contexte culturel, ce poids peut être supportable : Goethe remarque qu'en travaillant parmi des contemporains géniaux tels que Ben Jonson et Marlowe, Shakespeare apparaît comme le mont Blanc, la plus haute montagne parmi d'autres hautes montagnes. Mais si le mont Blanc était déplacé au milieu des champs et des landes de Lüneberg, en Basse-Saxe, « vous seriez sans voix face à son immensité<sup>28</sup> ». En contemplant une série de gravures de scènes issues des pièces de Shakespeare, Goethe ne peut s'empêcher de frissonner :

« On est terrifié lorsqu'on regarde ces petites images. C'est alors seulement qu'on se rend compte à quel point Shakespeare est d'une richesse et d'une grandeur infinies ! Il n'y a aucun motif de la vie humaine qu'il n'ait représenté – et toujours avec une telle légèreté, une telle liberté ! [...] Il est bien trop riche et trop puissant. Un créateur ne doit pas lire plus d'une de ses pièces par an s'il ne veut être complètement détruit. [...] Combien d'Allemands excellents ont été ruinés par lui et par Calderón<sup>29</sup> ! »

Si l'anxiété provinciale de Goethe forme un contrepoids à son avidité impériale, sa réceptivité extraordinaire aux écrits étrangers en forme un autre. Il adore les livres étrangers tout autant pour leur différence incommensurable d'avec ses propres pratiques que pour leur traitement novateur de thèmes et de stratégies qui lui sont familiers. Ces deux facettes sont présentes dans l'appréciation avisée de deux œuvres étrangères, un poème serbe et un roman chinois, dont il fait part à Eckermann au moment même où il lui révèle le terme de *Weltliteratur*. Le 29 janvier 1827, Eckermann rapporte une conversation qui porte à la fois sur la poésie contemporaine française, sur des allusions à Horace et au poète perse Hafiz, ainsi que sur *Helena*, le drame que Goethe vient d'achever (une œuvre qui commence comme une tragédie classique et qui se termine comme un opéra moderne). Après avoir examiné ce texte hybride, Goethe se saisit d'un autre ouvrage :

« Tenez, ajouta-t-il, voilà quelque chose de nouveau pour vous ; lisez ! En disant cela, il me présenta une poésie serbe traduite par M. Gerhard. Je la lus avec grand plaisir, car cette poésie était fort belle, et la traduction si simple et si limpide que la vision du sujet n'en était en rien altérée. La poésie avait pour titre : *La Clef*

26. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 132.

27. ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, op. cit., p. 590.

28. *Ibid.*, p. 439.

29. *Ibid.*, p. 132 et 133.

*de la prison. Je ne parle pas ici de la marche de l'action ; la fin toutefois me parut abrupte et ne me satisfait pas entièrement*<sup>30</sup>. »

Si Eckermann apprécie peu le caractère abrupt du poème et son infraction aux canons néoclassiques d'équilibre et d'harmonie, Goethe n'est pas du même avis : « Et c'est bien cela qui en fait la beauté. Cela vous plante comme une épine au cœur [...] ce qui se trouve représenté dans la poésie est vraiment neuf et beau, et le poète a eu la grande sagesse de n'élaborer que cette partie, abandonnant le reste au lecteur<sup>31</sup>. »

Deux jours plus tard, Eckermann revoit Goethe, dont les lectures se sont éloignées plus encore de l'Europe occidentale :

« À table, chez Goethe. — Durant ces jours où je ne vous ai pas vu, dit-il, j'ai beaucoup lu, notamment un roman chinois qui m'occupe encore et qui paraît très remarquable. — Un roman chinois ? fis-je, ce doit être bien singulier. — Pas autant qu'on serait tenté de le croire, répliqua Goethe. Ces hommes pensent et sentent à peu près comme nous, et l'on s'aperçoit très vite qu'on est pareil à eux : sauf que chez eux tout se présente d'une manière plus limpide, plus pure et plus morale. Tout est chez eux positif, bourgeois, sans grandes passions ni élan poétique : cela rappelle plutôt mon *Hermann et Dorothee* ainsi que les romans anglais de Richardson<sup>32</sup>. »

Goethe, qui est lui-même en train d'écrire une nouvelle à ce moment-là et qui a des difficultés à trouver une fin appropriée, voit dans ce roman chinois une version de son propre idéal, à la fois social et littéraire : « C'est précisément grâce à cette stricte modération que l'empire chinois s'est maintenu depuis des milliers d'ans et continuera d'exister longtemps<sup>33</sup>. » Par ailleurs, cette noble modération lui permet de critiquer la poésie dissolue de Pierre-Jean de Béranger, un écrivain français reconnu qu'il est en train de lire (et pour qui les bordels et les bars sont les lieux favoris). « Je vois, poursuit Goethe, un contraste des plus remarquables entre ce roman chinois et les chansons de Béranger, presque toutes immorales et graveleuses quant au fond, et qui me répugneraient au dernier point si un grand talent comme Béranger n'avait su rendre le sujet supportable<sup>34</sup>. »

Tout en se réjouissant du lien qu'il éprouve avec les écrivains en prose de la Chine impériale, Goethe perçoit avec finesse une série de caractéristiques propres à la pratique littéraire chinoise. Il remarque d'abord que les écrivains font sans cesse allusion aux légendes, qui fonctionnent comme un long commentaire sur

30. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 203.

31. *Ibid.*, p. 204.

32. *Ibid.*, p. 205.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

l'action. Puis, la nature n'est pas représentée de façon réaliste, mais elle symbolise la personnalité humaine : « Il y est souvent question de la lune, mais elle n'apporte aucun changement au paysage, son éclat y est imaginé aussi clair que le jour lui-même<sup>35</sup>. » Les meubles aussi servent à illustrer le caractère : « Par exemple : "J'entendais rire les aimables jeunes filles, et quand je les vis, je les trouvai assises sur de fines chaises de bambou<sup>36</sup>." »

Les multiples facettes de ces observations sont fascinantes. Non seulement Goethe réagit à la différence culturelle (le poids donné aux légendes exemplaires), mais il projette ses propres valeurs sur le texte étranger (il donne aux chaises de rotin la signification qu'*il* leur aurait donnée) et il lui attribue une qualité intermédiaire, une nouveauté spécifique, à la fois semblable et dissemblable de la pratique d'écriture qu'il connaît (la relation intime entre le caractère et le paysage était au fondement de la poésie subjective romantique, mais Goethe considère que le roman chinois témoigne d'un univers de correspondances plus maîtrisé et plus ordonné). Toute lecture détaillée d'un texte étranger est susceptible de se déployer sur ces trois axes : une *différence* nette dont nous apprécions la pure nouveauté ; une *similarité* gratifiante que nous trouvons dans le texte ou que nous projetons sur lui ; une fourchette moyenne de ce qui est *semblable* mais *dissemblable* – ce dernier type de relation est le plus susceptible de modifier nos propres perceptions et pratiques.

Eckermann semble moins enclin à trouver de l'intérêt dans ces textes étrangers. Il espère apparemment ne pas devoir lire *trop* de romans chinois et pose une question qui témoigne de son scepticisme : « Mais, dis-je, peut-être ce roman chinois est-il un des plus exceptionnels<sup>37</sup> ? » C'est en réponse à cette réserve que Goethe lui fait part du concept de *Weltliteratur* :

« Pas du tout. Les Chinois en ont des milliers de ce genre, et même ils en avaient déjà quand nos ancêtres vivaient encore dans les bois. [...] Je vois de plus en plus que la poésie est un patrimoine commun à l'humanité [...] nous allons vers une époque de *Littérature mondiale*, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque<sup>38</sup>. »

Goethe n'est toutefois pas un multiculturaliste : l'Europe occidentale demeure pour lui la référence privilégiée du monde moderne et il ne cesse de revenir à la Grèce et à la Rome antiques. À peine a-t-il invité Eckermann à s'efforcer de faire advenir l'époque de la littérature mondiale qu'il ajoute une condition qui limite – ou délimite – son propos :

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 206.

38. *Ibid.*

« Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle. Ne croyons pas que ce qu'il nous faut soit chinois ou serbe ; soit Calderón ou les *Nibelungen* ; mais, quand nous avons besoin d'un modèle, nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon<sup>39</sup>. »

Parce qu'il réfléchit toujours à partir de la pratique d'écriture, Goethe s'intéresse avant tout à ce qu'il peut s'approprier en lisant et il partage avec nombre de ses contemporains un sens de l'Antiquité classique en tant que ressource ultime où piller des thèmes, des modèles formels et même une langue. Ainsi, il préfère une traduction latine de son propre texte à l'original : « Il me semble ainsi plus noble et comme s'il était, quant à sa forme, retourné à ses origines<sup>40</sup>. »

Dans cette évaluation plurielle de ce qui est étranger, Goethe témoigne d'une caractéristique cruciale du système de la littérature mondiale : lorsqu'on l'examine de près, il en résulte toujours une *variété* de mondes. Ces différents mondes varient selon la région, l'audience et le prestige culturel. Par ailleurs, l'impact d'un monde donné peut se modifier au fil du temps et il peut d'emblée être fortement affecté par l'époque à laquelle nous le rencontrons. Si la dévotion de Goethe à l'Antiquité classique est aussi sincère et univoque, c'est surtout parce qu'elle s'est développée une fois la maturité véritable atteinte. Il s'agit là d'une leçon qu'il oublie souvent lorsqu'il conseille à ses jeunes admirateurs « d'étudier les Grecs, seulement les Grecs ». En effet, il est lui-même convaincu d'avoir bénéficié de la culture relativement pauvre de l'Allemagne durant sa jeunesse, ce qui lui offrit davantage de liberté pour tracer son propre chemin, alors qu'il découvre la littérature grecque uniquement après avoir été reconnu comme écrivain. « Mais si j'avais su voir comme à présent combien, depuis des siècles et des siècles, il existe de chefs-d'œuvre dans le monde, je n'aurais jamais écrit une seule ligne ; j'aurais fait autre chose<sup>41</sup>. »

L'écrivain provincial est ainsi à la fois marginal et libre des obligations que suppose une tradition héritée. Il peut, en principe, s'engager d'autant plus intégralement et consciemment dans le monde littéraire au sens large. Joyce et Walcott sont des écrivains bien plus cosmopolites que Proust ou Woolf. En fait, de par son origine provinciale ou métropolitaine, un écrivain ou un lecteur donné est susceptible en même temps d'hériter et de rechercher une variété de réseaux de transmission et de réception, d'entrer différemment en relation avec des œuvres de chaque monde. Ces mondes

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 138.

41. *Ibid.*, p. 165.

seront délimités différemment par chaque observateur, voire de manière divergente par un même individu en fonction de son humeur. Alors que Goethe loue le raffinement de la poésie serbe devant un Eckermann sceptique en janvier 1827, nous le retrouvons, un an plus tard, en train de rejeter cette même poésie qu'il compare à la poésie médiévale allemande, emblématique de la cruauté barbare : « De cette obscure époque du germanisme ancien, dit Goethe, nous avons aussi peu à retirer que nous avons gagné aux chants serbes et autres exemplaires de poésie barbare. On lit cela, on s'y intéresse bien quelque temps, mais seulement pour s'en débarrasser et n'y plus revenir<sup>42</sup>. »

Il ne s'agit pas là – ou du moins pas seulement – d'eurocentrisme : Goethe discute ici la tentative infructueuse d'un poète français moderne de situer son récit dans l'Allemagne des *Minnesänger*. Un roman chinois élégant a davantage sa place dans sa galerie de chefs-d'œuvre mondiaux que la *Nibelungenlied*. Son eurocentrisme est tout à fait perméable, notamment en raison d'une valeur concurrente, à savoir son élitisme. C'est pour la poésie populaire en général que Goethe a peu d'estime, et la littérature mondiale qu'il préfère est produite par une élite dont la fraternité internationale compense le petit nombre et la négligence des masses. Il écrit au sujet de la vie de Schiller par Carlyle :

« Ce qui plaît aux foules se répand sur un territoire illimité, et, comme nous le voyons déjà, rencontre du succès dans tous les pays et toutes les régions. Le sérieux et l'intellectuel en ont moins, même si [...] partout dans le monde, il y a des hommes qui s'intéressent à la vérité et au progrès. [...] Les gens sérieux doivent donc former une compagnie silencieuse, presque secrète, car il serait futile qu'ils luttent contre le courant ; ils doivent plutôt veiller courageusement à tenir leurs positions jusqu'à ce que l'inondation soit passée<sup>43</sup>. »

Malgré lui, Goethe est bien conscient du fait qu'un type particulier de littérature mondiale déferle sur « tous les pays et toutes les régions », qui n'inclut ni ses ouvrages ni des productions élitistes similaires. Cette littérature mondiale menace même de le submerger entièrement. Goethe n'était pas le seul à s'en inquiéter : dès 1800, Wordsworth avait employé, lui aussi, la métaphore de l'inondation dans sa préface aux *Ballades lyriques*. Il y avertissait ses contemporains sur le fait que la poésie anglaise sérieuse était en train d'être submergée par une marée « de romans frénétiques, de tragédies allemandes stupides, et d'un déluge d'histoires ineptes et extravagantes rédigées en vers<sup>44</sup> ». Les mondes de la littérature mondiale sont donc souvent des mondes en collision.

42. *Ibid.*, p. 247.

43. GOETHE Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke, Briefe und Gespräche*, op. cit., p. 430.

44. WORDSWORTH William, « Preface to the Lyrical Ballads », in *Selected Poems and Prefaces*, Boston, Houghton Mifflin, 1965, p. 449.

Les conversations de Goethe avec Eckermann signalent un déplacement majeur quant aux textes que l'on peut considérer comme faisant partie de la littérature mondiale. Dans ce livre, je ne proposerai pas une définition stable ni définitive de la littérature en tant que telle, étant donné que cette question n'a de sens qu'au sein d'un système littéraire donné. Toute perspective globale doit reconnaître que ce qui est considéré comme relevant de la littérature varie énormément d'un endroit à un autre et d'une époque à une autre. En ce sens, la littérature gagne à être définie de manière pragmatique, à savoir comme tout texte qu'une communauté donnée de lecteurs *conçoit* comme étant littéraire. Même au sein de la tradition euro-américaine, ce qui était considéré comme relevant de la littérature a beaucoup varié, y compris pour l'ouvrage canonique qu'est la Bible. En 1862, suite à ses difficultés à traduire les Écritures en zoulou, l'évêque John William Colenso a rédigé *The Pentateuch and Book of Joshua Critically Examined*, ouvrage qui choqua bien des lecteurs car il considérait l'histoire du Déluge comme une légende littéraire et non comme la parole immédiate de Dieu. Cette dispute suscita, quelques années plus tard, un immense intérêt du public pour la redécouverte de *L'Épopée de Gilgamesh*, comme je le montre dans le premier chapitre.

Le statut de la Bible n'a pas seulement été remis en question au cours des époques antérieures. En 1982, Northrop Frye donne pour sous-titre à son livre *The Great Code* : « La Bible et la littérature », en soutenant dans la préface que le travail sur « la Bible *en tant que* littérature » relevait d'une erreur de catégorisation. C'est évidemment d'œuvres moins canoniques qu'il est principalement question au cours des guerres culturelles américaines des années 1980 et du début des années 1990. En 1991, Dinesh D'Souza attaque *I, Rigoberta Menchú*, car il considérait ce livre indigne de figurer aux côtés d'autres chefs-d'œuvre européens ; dans *Against Literature* (1993), John Beverly défend à l'inverse le livre de Burgos et de Menchú précisément parce qu'il fait voler en éclats les définitions traditionnelles du littéraire.

Ce type de variabilité implique des conceptions littéraires en constante rivalité, et notre débat définitionnel contemporain peut être vu comme un épisode parmi d'autres des relations mouvantes entre trois conceptions générales. En effet, la littérature mondiale a souvent été perçue de l'une des trois manières suivantes : un corpus établi de *classiques*, un canon de *chefs-d'œuvre* en mouvement, ou une multiplicité de *fenêtres sur le monde*. Le « classique » est une œuvre qui a une valeur transcendante, voire fondatrice ; on l'identifie souvent à la littérature grecque et romaine (toujours enseignée aujourd'hui dans les départements de lettres *classiques*) et une telle œuvre est souvent associée à des valeurs impériales, comme l'a montré Frank Kermode dans son livre *The Classic*. Le « chef-d'œuvre », à l'inverse, peut être une œuvre ancienne ou moderne, et ne comporte pas nécessairement une force

culturelle fondatrice. Goethe considère clairement ses meilleurs ouvrages, ainsi que ceux de ses amis, comme des chefs-d'œuvre modernes. Le « chef-d'œuvre » a en effet pris de l'importance au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les études littéraires ont progressivement diminué l'importance de la culture gréco-romaine, au point d'élever le chef-d'œuvre moderne à un niveau de quasi-égalité avec les classiques établis de longue date. Parallèlement à l'avènement de la démocratie libérale, les chefs-d'œuvre littéraires – dont les auteurs sont souvent issus des classes moyennes – engagèrent une « grande conversation » avec leurs prédécesseurs aristocratiques, conversation durant laquelle la culture et la classe d'origine avaient moins d'importance que les grandes idées nouvellement exprimées. Enfin, les discours de Goethe à propos des romans chinois et des poèmes serbes témoignent d'un intérêt naissant pour des œuvres qui allaient ouvrir des fenêtres sur des mondes étrangers, peu importe que ces œuvres soient considérées comme des chefs-d'œuvre ou que les mondes divergents aient des liens évidents les uns avec les autres.

Ces trois conceptions ne sont pas mutuellement exclusives, bien que d'aucuns décident parfois d'en défendre l'une ou l'autre, et cherchent même à présenter leur conception favorite comme la seule forme de littérature digne d'être considérée sérieusement. Goethe, quant à lui, fait *coexister* les trois conceptions, comme l'ont d'ailleurs fait bien des lecteurs après lui. Aucune bonne raison ne justifierait que l'on n'accorde pas aux trois catégories une valeur égale, dès lors qu'une œuvre particulière peut effectivement être classée sous deux, voire trois rubriques. *L'Énéide* de Virgile est l'exemple type d'un classique atemporel, mais il s'agit en même temps du chef-d'œuvre d'un genre – une étape du développement d'une longue série d'ouvrages, de *Gilgamesh* à *Omeros* de Walcott, en passant par *L'Illiade* et *Ulysse* de Joyce. Simultanément, *L'Énéide* est une fenêtre qui donne sur le monde de la Rome impériale : bien que le récit soit situé avant la fondation de Rome et qu'il traite de légendes, ses scènes souterraines et ses comparaisons épiques l'ouvrent de façon explicite sur le monde contemporain de Virgile.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, des passionnés des classiques s'inquiétaient du fait que les chefs-d'œuvre modernes européens étaient en train de remplacer Anacréon, Status et même Virgile. Au cours des dernières décennies, des amoureux des chefs-d'œuvre européens ont ressenti une inquiétude similaire lorsque, dans une Amérique du Nord de plus en plus multiculturelle, les études littéraires ont ouvert leur canon à un nombre croissant d'œuvres de la troisième catégorie : en témoignent l'indignation de D'Souza – et la satisfaction de Beverly – quant à l'adoption généralisée de *I, Rigoberta Menchú* dans des cours de littérature mondiale et de « civilisation occidentale ». Dans un rapport influent de 1993 de l'Association américaine de littérature comparée sur l'état de la discipline, un comité présidé par Charles Bernheimer

presse les comparatistes de repenser entièrement le canon établi, en étant particulièrement attentifs aux « diverses perspectives, contestatrices, marginales ou subalternes<sup>45</sup> ». Dans son introduction au rapport, Bernheimer propose une série de pistes et souligne la pertinence contemporaine de l'étude comparatiste : « À une époque de multiculturalisme, conclut-il, l'anxiété du comparatiste rencontre enfin un champ de recherche qui correspond aux questions qui l'ont générée<sup>46</sup>. »

Le rapport de Bernheimer en appelle à *élargir* l'ancien canon plutôt qu'à l'abandonner. Ainsi, au cours des dernières décennies, un consensus grandissant se fait jour autour de l'idée que les trois catégories de littérature mondiale sont toujours valables. Soulignons également le fait tout aussi important, mais sans doute moins souvent mentionné, que la littérature mondiale est à la fois multitemporelle et multiculturelle. Trop souvent, les déplacements de perspective des classiques aux chefs-d'œuvre, puis aux fenêtres sur le monde, ont souscrit à une redirection des périodes antérieures vers les périodes plus récentes. John Guillory remarque que le canon européen traditionnel était majoritairement constitué d'hommes blancs parce que, jusque très récemment, peu de femmes et d'écrivains minoritaires avaient accès à l'alphabétisation et encore moins à la publication. Il poursuit en affirmant :

« De façon évidente, afin d'« ouvrir » ce canon, il faudrait le *moderniser*, déplacer la prépondérance d'œuvres anciennes vers des œuvres plus récentes. De nombreuses raisons le justifient. La pression pour moderniser le curriculum a réussi à maintes reprises, malgré l'inertie conservatrice de l'institution éducative, et c'est cette même pression qui est largement responsable de nombreuses *exclusions* historiques significatives. Le fait que nous lisions Platon mais pas Xénophon, Virgile mais pas Statius, n'a rien à voir avec les identités sociales de Xénophon ou de Statius... La nécessité de faire un choix parmi ces auteurs est en lien avec la modernisation du curriculum, avec l'impératif de *faire de la place* pour des écrivains tels que Locke ou Rousseau<sup>47</sup>. »

Alors que cette tendance à la modernisation est très répandue, elle ne doit pas entraîner l'écrasement pur et simple du passé par le présent. Bien trop souvent, les études sur l'impérialisme, le colonialisme, le nationalisme et la globalisation définissent leurs sujets de manière à restreindre leurs investigations aux cinq derniers siècles de l'histoire humaine, voire aux cent dernières années, voire à l'extrême contemporain. Or, si nous nous en tenons à une telle approche, nous reproduisons la

45. BERNHEIMER Charles (dir.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 44.

46. *Ibid.*, p. 16.

47. GUILLORY John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 32.

caractéristique la moins attrayante de la culture moderne américaine (et de la culture commerciale globale), à savoir le *présentisme* qui efface le passé en tant que dimension sérieuse. Dans le meilleur des cas, le passé demeure une sorte de référence nostalgique postmoderne – l'équivalent historique de la « couleur locale » qui tapisse la réception de l'hôtel Hilton à Djakarta afin de le distinguer de son confrère à Cancún.

Ce présentisme nous prive non seulement d'un éventail immense d'empires, de colonies, d'États et de migrations dont on a beaucoup à apprendre, mais il nous empêche également de considérer la manière étonnante dont les canons des périodes antérieures se voient refaçonnés lorsque l'on s'intéresse à toutes sortes de textes fascinants pourtant négligés. Les chapitres suivants examineront un corpus qui s'étend de -4000 à la fin des années 1990. Il me permettra de traiter la refonte actuelle de notre idée de l'Égypte hellénistique, de l'Europe du XIII<sup>e</sup> siècle, et du Mexique du XVII<sup>e</sup> siècle. L'une des particularités les plus passionnantes des études littéraires contemporaines est le fait que toutes les périodes et tous les lieux peuvent être réexaminés et sont ouverts à de nouvelles configurations.

Cela ne signifie pas que l'extrême contemporain n'offre pas un paysage littéraire extraordinairement dynamique et varié. Certains des chapitres suivants se concentreront sur des œuvres du long XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, la formidable expansion du champ de la littérature mondiale qui est en cours soulève également d'importantes questions. Des conservateurs culturels comme Dinesh D'Souza ou William Bennett ne sont pas les seuls à avoir exprimé des doutes quant à l'ouverture d'autant de fenêtres sur autant de parties du monde. De nombreux chercheurs situés à leur gauche sont profondément divisés au sujet de l'ensemble de ce processus. Ces nouveaux textes que l'on étudie témoignent-ils de la richesse de la diversité culturelle, ou sont-ils tout simplement aspirés dans la disneyfication du globe? Le problème, ici, est en partie un problème de réception. Masao Miyoshi (dans *Off Center*) et Lawrence Venuti (dans *The Scandals of Translation*) mettent en évidence la manière dont, après 1945, la réception de textes japonais ou italiens est davantage liée à des intérêts et à des besoins américains qu'à un authentique esprit d'ouverture à d'autres cultures. Même aujourd'hui, les œuvres étrangères sont rarement traduites aux États-Unis et elles sont très peu diffusées – sauf si elles reflètent des préoccupations américaines et correspondent à l'image que les Américains se font de la culture étrangère en question.

Par ailleurs, le problème de la réception est de nos jours complexifié par des questions de production. Au cours des dernières décennies, une proportion croissante d'œuvres a été produite dans le but premier d'être consommées à l'étranger – ce processus sera analysé au cours du dernier tiers de ce livre. Il s'agit là d'un développement littéraire tout à fait inédit : pour la première fois dans l'histoire,

des auteurs à grand succès peuvent espérer être traduits dans 20 ou 30 langues en quelques années seulement. Il se peut d'ailleurs que le lectorat principal de ces écrivains soit étranger, alors qu'ils ont un public restreint chez eux ou qu'ils sont censurés par leur gouvernement. Au cours des derniers siècles, des écrivains tels que Dante pensent rarement leurs pratiques comme relevant de ce type de « littérature mondiale » ; s'ils espèrent parfois être lus à l'étranger, leurs mécènes et leur audience immédiate se situent dans leur pays natal. Ainsi, au lieu d'écrire en latin pour toucher un public européen élargi, Dante écrit sa *Commedia* en langue vernaculaire précisément pour être lu par la plus large audience possible en Italie.

Écrire pour être publié à l'étranger peut être un acte héroïque de résistance contre la censure ainsi qu'une affirmation de valeurs mondiales contre l'esprit de clocher du local. Cependant, cela peut également n'être qu'une étape supplémentaire dans le processus de nivellement que sous-tend la propagation du consumérisme global. Selon Timothy Brennan :

« Certains jeunes écrivains ont embrassé un genre de fiction métropolitaine tiers-mondiste dont les conventions donnent l'impression malheureuse qu'ils sont des *ready-mades*. De tels romans, souvent regroupés dans les vitrines des librairies, témoignent moins de représentations inauthentiques que d'un contexte de réception particulier. [...] Présentés à côté d'autres sujets hybrides, ils donnent aux lecteurs américains une leçon collective de pluralisme global<sup>48</sup>. »

On se trouve ici presque à l'opposé des problèmes bien connus de distance et de difficulté culturelles : ces nouvelles œuvres dirigées vers le global pourraient bien être trop *faciles* à comprendre. Si Brennan s'en prend avant tout aux distributeurs et aux lecteurs, d'autres ont critiqué les écrivains eux-mêmes. Selon Tariq Ali, « de New York à Beijing en passant par Moscou et Vladivostok, on peut avaler la même malbouffe, regarder les mêmes inepties à la télévision et, de plus en plus, lire les mêmes mauvais romans... En lieu et place d'un "réalisme socialiste", nous avons aujourd'hui un "réalisme de marché"<sup>49</sup> ». Les œuvres non occidentales des périodes antérieures ont souvent été exclues des cours de littérature mondiale sous prétexte qu'elles sont trop difficiles à comprendre et absorbent le peu de temps disponible. Désormais, c'est la crainte inverse qui est souvent exprimée : la littérature du monde contemporain ne mérite pas l'effort qu'elle demande.

Si Brennan et Ali se gardent bien de mentionner ces nouveaux écrivains de l'économie globale par leur nom, d'autres sont moins délicats. Le sinologue

48. BRENNAN Timothy, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 203.

49. ALI Tariq, « Literature and Market Realism », *New Left Review*, n° 199, 1993, p. 140-145.

de renom Stephen Owen provoque ainsi des réactions véhémentes à travers une telle critique au sujet de la poésie chinoise contemporaine dans un compte rendu intitulé, de manière significative, « What Is World Poetry? » Le livre en question est *The August Sleepwalker*, un recueil de poèmes du fameux dissident Bei Dao. S'adressant aux lecteurs non spécialistes de *The New Republic*, Owen déclare que les poètes du tiers-monde entrent de plus en plus en collision avec l'hégémonie littéraire de puissances occidentales majeures. En résulte une « poésie mondiale » qui n'est qu'un modernisme occidental dilué :

« Les poètes qui écrivent dans la “mauvaise langue” (même dans des langues qui comportent autant de locuteurs que le chinois) doivent non seulement imaginer leur œuvre traduite afin de pouvoir toucher un public d'une magnitude satisfaisante, mais ils doivent aussi imaginer la chose bizarre que devrait être la poésie mondiale, tout en se plaçant à l'intérieur de celle-ci. Or, censée être en dehors de toute histoire locale, cette “poésie mondiale” s'avère être – ce qui n'étonnera personne – une version particulière du modernisme anglo-américain ou du modernisme français, selon la vague culturelle coloniale qui déferla en premier lieu sur les intellectuels des pays en question. Cette situation est la quintessence de l'hégémonie culturelle : une tradition résolument locale (anglo-européenne) est largement prise pour acquise en tant qu'universelle<sup>50</sup>. »

Selon Owen, cet abandon au modernisme euro-américain – souvent introduit en Chine sous la forme de traductions médiocres il y a quelques décennies – entraîne la suppression de l'histoire littéraire et culturelle locales, ce qui prive les écrivains de tradition vivace à partir de laquelle travailler. Cette nouvelle poésie mondiale flotte à la dérive, détachée de tout contexte, à peine décorée d'un peu de couleur locale. Bien que de tels poèmes soient dénués de réel pouvoir littéraire, avance Owen, « il se pourrait que les lecteurs internationaux de poésie ne soient absolument pas à la recherche de poésie, mais plutôt à la recherche de fenêtres ouvertes sur d'autres phénomènes culturels : des traditions exotiques religieuses, ou des luttes politiques, par exemple. Or, ces modes occidentales sont éphémères. Qui lit encore Tagore? Il est la bonne affaire qui remplit les étagères des sections de poésie dans les librairies d'occasion<sup>51</sup> ». Après avoir établi ce cadre aussi large que déprimant, Owen poursuit en définissant la poésie de Bei Dao en tant que modernisme américain de seconde main, auquel on donne momentanément le change en raison de l'engagement dissident de l'auteur qui aboutit au massacre de la place Tiananmen. Selon Owen, le lyrisme de Bei Dao peut être saisissant, mais dans l'ensemble il est vide : « La plupart de ces poèmes se traduisent d'eux-mêmes.

50. OWEN Stephen, « What Is World Poetry? », *The New Republic*, 19 novembre 1990, p. 28.

51. *Ibid.*, p. 29.

Il pourrait tout aussi bien s'agir de traductions de poètes slovaques, estoniens ou philippins... La poésie de *The August Sleepwalker* est un recueil écrit dans le but de voyager facilement. »

La position d'Owen a fait l'objet d'innombrables critiques, la plus remarquable étant celle de Rey Chow, qui ouvre son livre *Writing Diaspora* (1993) par une attaque en règle contre cet essai. En taxant l'argumentation d'Owen d'orientaliste et même de « raciste », Chow considère que le problème ne provient pas de la poésie même, mais de la perte d'autorité du critique occidental :

« Au fondement du dédain d'Owen pour la nouvelle "poésie mondiale", il y a un sentiment de perte et, par conséquent, une anxiété au sujet de sa propre position intellectuelle. [...] Son anxiété résulte de l'évaporation du passé chinois qu'il tente de pénétrer; le sinologue est ainsi lui-même un sujet abandonné. [...] En concluant amèrement son essai sur la déclaration "Bienvenue au xx<sup>e</sup> siècle tardif", Owen se plaint en vérité du fait qu'il est *lui-même* la victime d'un ordre mondial monstrueux au regard duquel une impuissance boudeuse comme la sienne est la seule affirmation de vérité<sup>52</sup>. »

Le problème pour un lecteur non spécialiste est que Chow est tellement investie dans son argumentation qu'elle ne voit pas l'intérêt de combattre les positions d'Owen en analysant la poésie de Bei Dao. L'article d'Owen en cite quelques passages, mais il ne s'y arrête que peu. Et après avoir avancé que les poèmes de Bei Dao « se traduisent d'eux-mêmes », il ne parle presque pas du travail de la traductrice, Bonnie McDougall. Dès lors, les lecteurs qui n'ont pas accès au texte original se demandent sans doute comment ils pourraient trancher parmi ces opinions radicalement opposées.

Nous pouvons aller de l'avant en examinant directement *The August Sleepwalker*. On y trouve en effet des vers qui montrent que Bei Dao est pleinement conscient des difficultés que rencontre sa poésie à l'étranger. Ainsi son poème « Langage » commence par les mots suivants :

de nombreuses langues volent autour du monde  
produisant des étincelles lorsqu'elles se cognent  
tantôt de haine  
tantôt d'amour<sup>53</sup>

Ce n'est sans doute pas un hasard si j'ai rencontré pour la première fois ce poème dans l'anthologie *Modern Literature of the Non-Western World*, compilée en 1995 par Jayana Clerk et Ruth Siegel, et dont la quatrième de couverture (sans

52. *Ibid.*, p. 3 et 4.

53. Bei Dao [ZHAO Zhenkai], *The August Sleepwalker: Poetry*, trad. Bonnie S. McDougall, New York, New Directions, 1988, p. 121.

doute rédigée par le département de marketing de la maison d'édition plutôt que par les éditeurs) situe la collection selon les termes de la *jet-set* littéraire, condamnés par Owen. « Voyagez à travers 61 pays et faites l'expérience d'une vaste sélection de poésie, de fiction, de théâtre et de mémoire », nous intime la couverture. « Faites escale en Asie, en Asie du Sud-Est, au Moyen-Orient, en Afrique, en Amérique latine et dans les Caraïbes... Votre passeport? L'ouvrage *Modern Literature of the Non-Western World*. » Le poème de Bei Dao, toutefois, s'achève en déconstruisant ce même processus de circulation :

de nombreuses langues  
volent autour du monde  
la production des langues  
ne peut ni augmenter ni diminuer  
la souffrance silencieuse de l'humanité

Bei Dao semble ainsi moins convaincu de la valeur de son œuvre à l'étranger que ne l'est Chow elle-même. En même temps, il semble avoir une position plus réfléchie et plus ironique vis-à-vis de la tradition chinoise et du public étranger que ne veut le faire croire Owen. Il serait nécessaire, pour développer cette réflexion de manière détaillée, d'examiner une série de questions : d'abord, les façons dont les poètes chinois de la génération antérieure à celle de Bei Dao traduisent les poètes américains et français comme une forme d'expression de soi, dès lors qu'ils cherchent de nouvelles ressources pour revigorer le répertoire classique ancien ; puis les façons dont les poètes américains et chinois du milieu du siècle sont influencés de la même manière par des traductions de poètes hispanophones antérieurs, tels que Rubén Darío et Federico García Lorca ; enfin, la façon dont la simplicité apparente de la prosodie de Bei Dao pourrait être une subversion de l'appel maoïste à abandonner la complexité de la poésie aristocratique et à en revenir à la pureté du *Shijing* (*Classique de la poésie*), ce classique populaire ancien qui se caractérise, comme l'a noté Eugene Eoyang, par une diction simple et « des sentiments tout à fait banals, avec une universalité que la chanson ne cherche pas à masquer<sup>54</sup> ».

De telles recherches nous mèneraient loin en territoire spécialisé, mais il est important d'observer ici que nous ne sommes pas tenus de trancher de façon stricte entre deux options : soit une immersion totale, soit une lecture futile et vaporeuse. Pour envisager la littérature mondiale de façon rigoureuse, il nous faut

54. EOYANG Eugene, « The Many "Worlds" of World Literature: Pound and Waley Translators of Chinese », in Sarah LAWALL (dir.), *Reading World Literature, Reading World Literature: Theory, History, Practice*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 249.

la considérer à la fois comme « infléchie vers le local et mobile translocalement<sup>55</sup> », selon Vilashini Cooppan. Notre lecture de Bei Dao ou de Dante bénéficiera d'une certaine dose de connaissance contextuelle locale, qui variera d'une œuvre à l'autre et d'un lecteur à un autre, mais qui demeurera inférieure à ce qui est nécessaire pour saisir pleinement une œuvre au sein de sa tradition d'origine. Comprise ainsi, la littérature mondiale s'aligne sur le cosmopolitisme nuancé et « local » défendu par Bruce Robbins : « Personne n'est, et ne pourra jamais être, un cosmopolite au sens où il n'aurait aucune appartenance. [...] Tout l'intérêt du terme *cosmopolitisme* provient du fait qu'il s'applique *localement* – il convient donc de laisser de côté sa pleine extension théorique, qui risque d'en faire une fantaisie paranoïaque d'ubiquité et d'omniscience<sup>56</sup>. » Loin d'être un cosmopolite sans racines, Bei Dao est relié de façon double ou multiple à des événements et à des audiences dans son pays d'origine et à l'étranger. En effet, en tant qu'exilé depuis le début des années 1990, il a développé une relation de plus en plus complexe aux termes mêmes d'« origine » et d'« étranger ».

Pour lire les poèmes de Bei Dao en anglais, nous devons être attentif à certains aspects de leur contexte de production, mais nous n'avons pas besoin de connaître le contexte chinois dans toute sa spécificité. En fin de compte, Bei Dao en anglais *n'est pas* Bei Dao en chinois, et Stephen Owen décrit en réalité la vie de n'importe quelle œuvre de la littérature mondiale lorsqu'il demande : « S'agit-il de littérature chinoise ou littérature qui a commencé en langue chinoise<sup>57</sup>? » En écrivant cela, Owen entend indiquer les limites du poète, mais sa critique ne tient qu'en partie, même si la poésie de Bei Dao est en effet superficielle dans l'original. Non seulement il s'agit là d'un fait que ceux qui ne lisent pas le chinois ne peuvent vérifier, mais il est finalement sans importance quant à l'existence du poème hors de Chine. *Toute* œuvre cesse d'être le produit exclusif d'une culture originelle dès qu'elle est traduite ; elle devient alors en effet une œuvre qui a seulement « commencé » dans sa langue d'origine.

Le point crucial, pour un lecteur étranger, est de déterminer si les poèmes fonctionnent bien dans la nouvelle langue. Pour être utiles, des informations sur la culture d'origine doivent donc encore avoir un sens dans la traduction. Nous pouvons mieux comprendre cela en examinant différentes traductions de l'œuvre

55. COOPPAN Vilashini, « World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millenium », *Symploke*, vol. 9, n° 1-2, 2001, p. 33.

56. ROBBINS Bruce, « Comparative Cosmopolitanisms », in Pheng CHEAH et Bruce ROBBINS (dir.), *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 260.

57. OWEN Stephen, « What Is World Poetry? », art. cité, p. 31.

de Bei Dao. En raison de sa popularité mondiale, l'écrivain a déjà été traduit maintes fois et certains poèmes sont même traduits plusieurs fois dans une même langue. En anglais, il existe par exemple deux versions de la strophe d'ouverture de « La réponse », son poème le plus célèbre, devenu cri de ralliement pour les manifestants de la place Tiananmen :

*(Debasement is the password of the base  
Nobility is the epitaph of the noble  
See how the gilded sky is covered  
With the drifting twisted shadows of the dead [trad. McDougall]).*

L'avalissement est le mot de passe du vil  
La noblesse est l'épithaphe du noble.  
Regarde le ciel doré, couvert  
Des ombres flottantes, tordues, des morts.

*(The scoundrel carries his baseness around like an ID card.  
The honest man bears his honor like an epitaph.  
Look--the gilded sky is swimming  
with undulant reflections of the dead<sup>58</sup> [trad. Finkel]).*

Le scélérat promène son avalissement comme un passeport  
L'homme honnête porte son honneur comme une épithaphe  
Regarde – dans le ciel coloré nagent  
Les reflets ondulants des morts.

La traduction de McDougall vise clairement à transmettre un jeu de mots présent dans l'original, mais le résultat est guindé et manque de poésie; la traduction de Finkel prend plus de liberté, mais est également plus lisible. En ne faisant pas correspondre la fin des lignes d'ouverture à leur début, Finkel parvient à établir un contraste plus efficace entre le passeport et l'épithaphe. Par ailleurs, sa version joue sur les déplacements modernistes des registres verbaux : la strophe s'ouvre sur un langage prosaïque, voire maladroit, pour décrire le scélérat (*scoundrel*) bureaucratique, puis évolue vers l'éloquence poétique des « reflets ondulants des morts ».

Dans la suite du poème, Finkel introduit également des motifs modernistes qui ne sont pas visibles dans la version de McDougall. Alors que McDougall écrit : « Je ne crois pas en les échos du tonnerre », Finkel écrit : « Je ne crois pas ce que dit le tonnerre », rappelant ainsi ironiquement les débuts de *Waste Land*, le poème de T. S. Eliot, où l'orateur se tourne vers les sagesse intemporelles de l'Orient

58. La version de McDougall vient de sa traduction de *The August Sleepwalker*, New York, New Directions, 2001, p. 33; celle de Donald Finkel's vient de *A Splintered Mirror: Chinese Poetry from the Democracy Movement*, New York, North Point Press, 1991, p. 9 et 10.

pour raviver ses racines occidentales desséchées. Dans la strophe de conclusion de Bei Dao, un groupe d'étoiles que McDougall traduit par « pictographes » devient chez Finkel « cet ancien idéogramme ». Ce dernier emploie ainsi le terme qu'utilise Ezra Pound pour nommer les caractères chinois. Ces allusions font écho au modernisme américain qu'Owen et d'autres ont identifié dans l'œuvre de Bei Dao. À l'inverse, au lieu de relier le poème au modernisme, McDougall insiste sur des théories de correspondances et d'histoire chinoises, comme dans sa version de la strophe conclusive :

*(A new conjunction and glimmering stars  
Adorn the unobstructed sky now:  
They are the pictographs from five thousand years.  
They are the watchful eyes of future generations.)*

Une nouvelle union et des étoiles scintillantes  
Ornent désormais le ciel dégagé :  
Ce sont les pictogrammes d'il y a cinq mille ans.  
C'est le regard vigilant des générations futures.

Si l'on compare avec la traduction de Finkel :

*(The earth revolves. A glittering constellation  
pricks the vast defenseless sky.  
Can you see it there? that ancient ideogram—  
the eye of the future, gazing back.)*

La terre tourne sur elle-même. Une constellation scintillante  
Perce le vaste ciel sans défense.  
Peux-tu le voir? cet ancien pictogramme –  
L'œil du futur qui regarde en arrière.

En comparaison avec l'interprétation prudente et littéraliste de McDougall, la version de Finkel est à la fois plus éloquente et plus créative, en ce qu'elle met en relation les contextes chinois et moderniste. La prosodie prosaïque et la sentimentalité inavouée qui déplaisent à Owen dans la poésie de Bei Dao sont beaucoup plus évidentes dans la traduction de McDougall que dans celle de Finkel, qui gagne en effet poétique en soulignant les connexions modernistes qu'Owen manque et que McDougall atténue.



Cet aperçu de la poésie de Bei Dao indique les pistes que j'explorerai en détail dans les chapitres suivants : les œuvres de littérature mondiale connaissent une nouvelle vie lorsqu'elles entrent dans le monde, et, pour comprendre cette

nouvelle vie, nous devons examiner précisément la manière dont ces œuvres sont recadrées par les traductions et par les nouveaux contextes culturels. La traduction est toujours un phénomène de *transculturación*, comme le décrit Fernando Ortiz en 1940. Si nous voulons considérer l'œuvre de littérature mondiale comme une fenêtre sur différentes parties du monde, nous devons prendre en compte la manière dont ses images ont été réfractées au cours du processus de transculturation. La littérature mondiale peut être décrite, pour reprendre une formule de Vinay Dharwadker, comme « un montage en mouvement de cartes superposées<sup>59</sup> », et ce mouvement implique un déplacement de l'histoire littéraire et du pouvoir culturel. Les œuvres passent rarement les frontières sur la base d'une pleine égalité : si les classiques et les chefs-d'œuvre qui dominent la littérature mondiale ont toujours joui d'un grand prestige et d'une grande autorité dans leurs nouvelles demeures, les relations de pouvoir sont souvent renversées lorsque des œuvres non canoniques entrent de nos jours en Amérique du Nord. Timothy Brennan, parmi d'autres, a critiqué les manipulations par le biais desquelles la dimension politique est souvent soustraite aux œuvres importées dans le contexte américain, mais il ne suffit pas d'aborder le problème sous un angle politique. Toutes les œuvres subissent des manipulations, voire des déformations lors de leur réception étrangère, même si les classiques établis bénéficient d'une plus grande protection en raison de leur prestige culturel : les éditeurs auront moins tendance à les tronquer ou à les réorganiser, alors que c'est ce qui arrive aux œuvres moins canoniques, même lorsque les éditeurs sont de bonne foi. Comme nous le verrons grâce à des exemples qui vont de Mechthilde von Magdeburg à Rigoberta Menchú, les œuvres d'écrivaines et d'écrivains non occidentaux, ou provinciaux, risquent toujours d'être intégrées aux intérêts et aux priorités immédiats de ceux qui les éditent, traduisent et interprètent. Ce livre est mû par l'idée que nous pouvons mieux rendre justice à nos textes, classiques ou contemporains, en étant attentifs à ce qu'il se passe lorsque nous les importons et les introduisons dans de nouveaux contextes.

En soulignant la force de cadrage et de mise en forme des contextes locaux, j'entends distinguer la littérature mondiale d'une littérature « globale » qui pourrait être lue uniquement dans les terminaux d'aéroport – une littérature figée, insensible à tout contexte particulier. La littérature du monde n'est pas encore vendue par un Borders Books Without Borders. La librairie d'aéroport est remplie d'acheteurs qui vivent avant tout au sein d'un contexte national et de son système

59. DHARWADKER Vinay (dir.), *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, New York, Routledge, 2001, p. 3.

de distribution. Les clients de ces librairies, voyageant la plupart du temps depuis chez eux ou vers chez eux, continuent de lire en fonction de normes déterminées par leur pays d'origine. Malgré le pouvoir d'Internet, Amazon lui-même a établi des filières à l'étranger au lieu de compter sur son site basé aux États-Unis pour acquérir une dimension globale.

La littérature moderne peut être étudiée en termes globaux grâce à la théorie des « polysystèmes » développée par des théoriciens de la traduction tels que Itamar Even-Zohar, ou grâce à l'approche sociopolitique des *world systems* fondée sur les écrits d'Immanuel Wallerstein. L'ambitieuse cartographie de la diffusion du roman par Franco Moretti, dans *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, en est un exemple. En prolongeant son travail au-delà de l'Europe, Moretti constate que le système global de production et de réception littéraires est éminemment variable selon la situation locale, et il décrit à quel point il est difficile de traiter les masses de matériaux disparates qu'une approche globale devrait inclure. Moretti va jusqu'à prôner l'abandon de la microlecture (*close reading*) d'œuvres singulières, au nom d'une analyse de schèmes plus larges. « L'histoire littéraire, écrit-il, deviendra une approche de "seconde main", un patchwork de recherches faites par des individus différents, *sans une seule lecture textuelle directe*. Toujours élevée, voire bien plus qu'avant (la littérature mondiale!); mais l'ambition est désormais directement proportionnelle à la *prise de distance par rapport au texte*<sup>60</sup>. » Bien qu'elle soit politique plutôt qu'archétypale, l'approche de Moretti rappelle la méthode de Northrop Frye qui, dans *Anatomy of Criticism*, examinait déjà une série de schémas et de motifs dans un grand nombre d'œuvres. Dans son article, Moretti trace une distinction nette entre deux approches métaphoriques du changement : les arbres et les vagues. Les ouvrages singuliers peuvent être étudiés par les spécialistes comme les ramifications d'un arbre généalogique, au sein d'un système national bourgeonnant ; le comparatisme global, à l'inverse, devrait se concentrer sur des schémas de transformation qui submergent le monde.

Les chercheurs en littérature mondiale devront-ils vraiment laisser l'analyse des œuvres aux spécialistes des littératures nationales, comme le suggère Moretti ? Ceux d'entre nous qui ne veulent se priver des plaisirs du texte seront sans doute en désaccord avec cette idée. L'approche de la littérature en termes de *world system* partage de nombreuses vertus avec l'approche structuraliste, mais également certains problèmes rencontrés par ceux qui voulurent appliquer directement les découvertes de la linguistique structurale à des œuvres littéraires complexes. Si

60. MORETTI Franco, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, vol. 1, janvier-février 2000, p. 57.

des structures profondes peuvent être mises en lumière, les effets littéraires sont souvent le fait de moyens tout à fait singuliers, et les grammaires génératives du narratif eurent bien souvent des difficultés à aborder des œuvres plus complexes que les contes ou les romans policiers. On est confronté à ce même problème lorsque l'on passe des textes aux cultures : celles-ci ne se prêtent que partiellement à l'analyse de motifs globaux communs. Comme Wallerstein l'a dit lui-même, « l'histoire du monde a été l'inverse exact d'une tendance à l'homogénéisation culturelle; il y a eu au contraire une tendance à la différenciation culturelle, à l'élaboration culturelle ou à la complexité culturelle<sup>61</sup> ». Il en résulte que l'approche systémique doit être contrebalancée par une attention particulière aux différentes langues et aux différents textes : nous devons apercevoir à la fois l'arbre et la forêt.

Moretti est conscient de ce problème. En dépassant le simple compte rendu de la diffusion du roman en termes de forme et de contenu (l'adaptation de la forme occidentale pour transmettre des contenus locaux), Moretti souligne l'importance d'un troisième facteur, à savoir la voix narrative – c'est-à-dire une dimension primordiale de certaines traditions autochtones qui affecte de manière critique l'interaction du contenu et de la forme. Néanmoins, comme il le note, on ne peut étudier la voix narrative en laissant de côté la dimension linguistique, comme lorsque l'on établit des modèles de vente de livres ou des vastes mouvements de motifs<sup>62</sup>. Or, comment négocier entre des vues d'ensemble larges mais souvent réductrices, et des lectures intensives mais souvent atomistes ?

Une solution consiste à reconnaître que nous n'avons pas à choisir entre un systématisme global et une multiplicité textuelle infinie, car la littérature mondiale se présente sous des facettes très différentes dans les différentes cultures. On peut apprendre beaucoup en examinant attentivement les rouages d'un système culturel donné, à une échelle d'analyse qui permet également de discuter en détail d'œuvres singulières. Les normes et les besoins d'une culture donnée façonnent profondément la sélection d'œuvres qui y entrent en tant que littérature mondiale; cela influence les manières dont elles sont traduites, commercialisées et lues. En Inde, par exemple, la littérature mondiale acquiert une valeur particulière dans le double contexte de la multiplicité des langues indiennes et de la présence continue de l'anglais dans l'Inde post-Raj. Analysé en termes comparatifs, l'anglais est tripartite en Inde : il s'agit à la fois de la langue de la littérature anglaise que l'éducation coloniale indienne a tant mise en valeur, du phénomène planétaire contemporain

61. WALLERSTEIN Immanuel, « The National and the Universal: Can there Be such a Thing as World Culture? », in Anthony KING, *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 96.

62. MORETTI Franco, « Conjectures on World Literature », art. cité, p. 66.

de l'anglais global, et de l'indo-anglais dont le statut ambigu se situe quelque part entre la langue étrangère et la langue maternelle.

Amiya Dev a indiqué que les vingt-deux langues littéraires principales en Inde forment une plénitude comparable à celle de la littérature européenne, et que les différentes littératures indiennes sont toujours fortement colorées par les autres langues employées aux alentours. Comme le note Dev, il en résulte qu'aucune littérature indienne n'est jamais seule : « Bengali sera Bengali +, Panjabi sera Panjabi +, Tamil sera Tamil +. Dans une situation multilingue, il est impossible de considérer une littérature singulière de manière isolée<sup>63</sup>. » Comme le note Sisir Kumar Das, « la structure même de la littérature indienne relève du comparatisme, son cadre est le comparatisme et ses textes et contextes sont indiens<sup>64</sup> ».

Par contraste, la littérature mondiale au Brésil a longtemps été travaillée par une série de forces très différentes : par des relations complexes entre des personnes d'origine indigène, européenne ou métisse ; par des relations interaméricaines au sein de l'Amérique latine et face à l'Amérique du Nord ; par des liens culturels durables avec le Portugal, l'Espagne et la France. Dans le cas d'œuvres comme le *Manifesto antropofágico* d'Oswald de Andrade, le « modernisme international » contribua à former une identité culturelle brésilienne spécifique, comme l'a récemment souligné Beatriz Resende<sup>65</sup>. Par ailleurs, alors que les chercheurs américains et européens tels que Franco Moretti et Pascale Casanova ont souvent considéré que la littérature mondiale rayonnait depuis des centres métropolitains vers des destinataires provinciaux plus ou moins passifs, un certain nombre de chercheurs brésiliens contemporains dépassent le paradigme « Paris, capitale culturelle d'Amérique latine », pour souligner une réciprocité qui est tout autant fondée dans l'hétérogénéité dynamique brésilienne que dans l'autorité culturelle parisienne et sa puissance de consécration littéraire<sup>66</sup>.

63. DEV Amiya, *The Idea of Comparative Literature in India*, Calcutta, Papyrus, 1984, p. 14.

64. Cité dans MOHAN Chandra, *Aspects of Comparative Literature: Current Approaches*, New Delhi, India Publishers, 1989, p. 97.

65. RESENDE Beatriz, « A Formação de Identidades Plurais no Brasil Moderno », in Eduardo COUTINHO, *Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional/Teoria Internacional*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001, p. 83-96. Voir aussi, dans le même volume (p. 147-154), l'essai éclairant de Tania Carvalho, « Culturas e Contextos », qui offre une présentation équilibrée d'un échange à double sens.

66. C'est le sujet d'un article éclairant de Tania Carvalho, « Cultura e Contextos » (2001). Dans sa présentation équilibrée d'un échange à double sens, Carvalho évite le triomphalisme implicite que l'on retrouve dans un ouvrage comme *La République mondiale des Lettres* de Pascale Casanova, qui aurait pu être intitulé *La République parisienne des Lettres*. Insatisfaisant sur la littérature mondiale en général, le livre de Casanova est en fait un bon compte rendu du fonctionnement de la littérature mondiale dans le contexte français moderne.

Quel que soit l'observateur, toute perspective authentiquement globale demeure relative, *ancrée quelque part*, et les modèles globaux qui prennent en compte la circulation de la littérature mondiale se concrétisent dans les manifestations locales. Dans cette optique, je me concentrerai dans les chapitres suivants en particulier sur la manière dont la littérature mondiale a été interprétée au cours du siècle dernier au sein d'un espace culturel spécifique, à savoir les États-Unis, pays jadis provincial et aujourd'hui central. Cette perspective me permettra de traiter de manière détaillée des œuvres exemplaires, en examinant à la fois des problématiques générales et des cas concrets. Tout en évitant l'idée démesurée selon laquelle nous *serions* le monde, approcher la littérature mondiale selon ce cadre fera émerger des schémas et des motifs qui pourront éventuellement servir à étudier la littérature mondiale dans d'autres contextes.



Un dernier regard sur Johann Peter Eckermann – chez lui et à l'étranger – soulèvera quelques problèmes qui surviennent lorsqu'un auteur provincial rencontre un public métropolitain. Dans ses rencontres avec Goethe, mais également dans la réception de ses *Conversations* en Angleterre et en Amérique, Eckermann nous donne une vive illustration des relations de pouvoir problématiques entre le monde de l'élite et le monde populaire. Alors que Goethe loue le niveau de culture très raffiné des romanciers chinois, « quand nos ancêtres vivaient encore dans les bois », la famille d'Eckermann, il l'indique dans son introduction, s'était éloignée de la forêt d'une centaine de mètres seulement et y retournait régulièrement pour ramasser du petit bois. Les vingt premières pages du livre d'Eckermann racontent l'histoire de sa propre vie jusqu'à son arrivée à Weimar. Voici comment s'intitule le premier chapitre : « Introduction : l'auteur renseigne le lecteur sur sa personne et sa vie ainsi que sur les origines de ses relations avec Goethe ». Il s'agit là d'une histoire dont les éléments se retrouvent tous dans la *Morphologie du conte de fées* de Vladimir Propp. Eckermann, cadet d'un second mariage, naît en 1792 dans un village d'Allemagne du Nord. Sa famille est très pauvre – « La principale source de revenus de notre petite famille était une vache<sup>67</sup> » – et le jeune Johann passe son enfance à récolter de la paille dans les champs et du bois dans la forêt, à travailler dans le potager de la famille, à marcher avec son père de village en village, des boîtes en bois sur le dos, pour vendre des rubans, du fil et du tissu. Un soir, fasciné par l'image d'un cheval sur la pochette à tabac de son père, Johann passe la soirée à le dessiner, enchantant ses parents du résultat. Cette nuit-là, il parvient à peine à s'endormir, se réjouissant de revoir son œuvre le lendemain matin.

67. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, op. cit., p. 35.

Il obtient alors du papier et du charbon, et se met à dessiner sans cesse. Un villageois aisé s'intéresse alors à lui et propose de l'envoyer à Hambourg pour apprendre la peinture. Ses parents refusent, car il s'agit là, selon eux, d'un travail difficile, voire dangereux, parce que les maisons à Hambourg – la peinture de bâtiments est la seule qu'ils connaissent – sont très hautes. Découragé, Johann reste à la maison, mais ses dessins inspirent certains voisins qui payent ses frais de scolarité de l'école du village. À 16 ans, il obtient un travail de secrétaire chez un juge local. Il sert brièvement dans l'armée au moment où les forces napoléoniennes sont chassées d'Allemagne; stationné en Flandre, il voit de vraies peintures pour la première fois. (« Je comprenais maintenant ce que veut dire être un peintre [...] et pour un peu j'aurais pleuré à la pensée qu'une pareille carrière m'avait été interdite<sup>68</sup>. ») Lorsque la guerre s'achève, il rentre chez lui et apprend que son père est décédé; sa sœur aînée partage désormais la petite maison de la mère avec sa famille. Eckermann marche alors des jours durant à travers des champs enneigés pour atteindre Hambourg; il y trouve un hébergement avec un ami de son village et tente de devenir artiste.

Ce rêve s'évanouit en raison de sa pauvreté et de sa mauvaise santé, et il se fait alors engager comme greffier au tribunal royal local – c'est là qu'il commence à lire et à s'essayer à la poésie. Il a alors 24 ans. Il étudie en privé, avec la conscience douloureuse qu'il n'a pas eu l'éducation des grands écrivains dont il ne cesse de lire les biographies. Malgré cela, ses poèmes sont appréciés et il s'aventure à en publier un recueil. Il envoie une copie à Goethe, qui a l'amabilité de lui répondre. Ils n'ont pas d'autre contact jusqu'à ce qu'il obtienne sa bourse d'études à Göttingen, écrive son essai sur la poésie et tente le coup de sa lettre et de sa visite.

Si Eckermann parvient à laisser derrière lui l'environnement de son enfance, ses racines provinciales sont tenaces. Lorsqu'il se trouve dans le cercle de Goethe, les différences sociales ne cessent de réapparaître dans son récit, où elles sont souvent traduites en différences de genre. Tout au long des *Conversations*, Eckermann joue la jeune fille timide et admirative de l'autorité héroïque de Goethe. Lors de leur première conversation, sur le sofa de Goethe, Eckermann explique : « Nous restâmes longtemps assis côte à côte dans une communion d'esprit pleine d'agrément et de charme. Je lui touchais les genoux, sa vue me faisait oublier son discours, je ne pouvais me rassasier de le contempler. Ce visage hâlé, si énergique, tout en replis dont chacun était plein d'expression. [...] Impossible d'exprimer le bien-être que j'éprouvais en sa présence<sup>69</sup>. »

68. *Ibid.*, p. 39.

69. *Ibid.*, p. 57.

Comme on le voit, la réserve de jeune fille dont fait preuve Eckermann implique un silence face à l'immense pouvoir d'expression de Goethe, qui s'étend jusqu'à ses rides. Une année plus tard, Eckermann parle encore en termes d'amour de jeunesse, continuellement stimulé par la poésie de Goethe médiée par la voix et le corps du poète :

« Il alla chercher un manuscrit de poésies inédites et m'en lut à haute voix. L'entendre lire était une jouissance unique ; non seulement l'originale vigueur et la fraîcheur des poésies me transportaient au plus haut degré, mais Goethe, au cours de cette lecture, se montrait à moi sous un côté fort intéressant qui m'était resté inconnu jusqu'ici. Quelle variété d'accents et quelle force dans sa voix ! Quelle expression et quelle vie sur cette grande figure sillonnée de rides ! Et quels yeux<sup>70</sup> ! »

Même cinq ans après, Eckermann ne manque pas d'arriver tôt aux invitations à dîner afin d'avoir son héros pour lui tout seul : « Je l'ai trouvé comme je l'espérais, encore seul, attendant de la compagnie. Il portait sa veste noire avec l'étoile que j'aimais tant<sup>71</sup>. » Ce jour-là, Goethe lui confie durant leur discussion qu'il n'aura jamais de succès auprès des foules et qu'il écrit seulement pour les individus de même sensibilité. Les autres invités arrivent, le dîner commence, mais Eckermann est perdu dans ses pensées :

« Je ne parvenais pas à me concentrer sur la conversation, les mots de Goethe occupant pleinement mon esprit.

Cependant, autour de moi, chacun plaisantait, bavardait et profitait du repas. Je disais un mot ci et là, sans savoir exactement ce que je disais. Une dame m'a posé une question, à laquelle j'ai manifestement mal répondu : ils se sont tous moqués de moi. "Laissez Eckermann tranquille, a dit Goethe, il est toujours distrait, sauf quand il est au théâtre." [...]

Des biscuits et de beaux raisins furent servis en dessert. Ces derniers avaient été envoyés de loin et Goethe ne voulut pas dire qui les lui avait envoyés. Il les partagea, et me passa une belle grappe au-dessus de la table. [...] J'ai beaucoup apprécié ces raisins de la main de Goethe, et je me sentais maintenant très proche de lui, corps et âme<sup>72</sup>. »

Eckermann savoure les raisins envoyés à Goethe par une admiratrice anonyme, mais il ne s'en approchera pas davantage : en tant que poète, il ne parvient pas à s'approprier la puissance littéraire de son héros. Goethe n'arrange pas les choses en lui conseillant, dès le début de leur rencontre, d'abandonner son projet de poème sur les saisons : « Je mettrai surtout le poète en garde contre les grandes inventions

70. *Ibid.*, p. 112.

71. ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, op. cit., p. 37.

72. *Ibid.*, p. 237.

*de son cru* [...] rarement il advient qu'une telle vision soit parvenue à maturité dans la jeunesse. [Eckermann avait plus de 30 ans<sup>73</sup>!] » Néanmoins, vers la fin de sa vie, Goethe se rend compte que son public déjà restreint ne fait que décliner et qu'Eckermann pourrait contribuer à diffuser son image auprès d'un public plus large en compilant un livre à partir de leurs conversations. Cet acte de piété est en même temps l'acte d'appropriation le plus réussi, comme Eckermann en témoigne dans l'ouverture d'une préface qui précède son introduction autobiographique dans l'édition originale : « Ce recueil d'entretiens et de conversations avec Goethe est né en grande partie de mon instinct naturel, qui toutes les fois que la vie m'apporte quelque chose d'important ou de curieux, me pousse à me l'approprier, en le couchant par écrit<sup>74</sup>. » Si Goethe se présente sous des facettes très différentes selon les personnes qu'il rencontre, Eckermann affirme : « Voici *mon* Goethe<sup>75</sup>. »

Eckermann reprend l'image de la mise en miroir (ou *Spiegelung*) que Goethe associait au réseau de littérature mondiale et l'applique au portrait de l'écrivain lui-même : « Ce que je viens de dire ne vaut pas seulement pour la manière dont Goethe se présentait à moi, mais davantage encore pour ma manière de le saisir et de le rendre. Il s'agit alors toujours d'une image réfléchie, et il est très rare qu'en passant à travers un autre individu, rien d'essentiel ne se perde et que rien d'étranger ne vienne s'y mêler<sup>76</sup>. » Eckermann mêle ainsi au portrait une part de sa substance propre, et au cours de ce procédé – auditeur silencieux et réservé –, il a le dernier mot.

Il est intéressant de noter que, dans une nouvelle édition des *Conversations* publiée douze ans plus tard, Eckermann termine son récit en se comparant implicitement à la Vierge Marie. Sa dernière conversation traite en effet de la Bible : il vient d'en acheter une copie, mais il est ennuyé de constater qu'il y manque les textes apocryphes. Goethe déclare alors que l'Église commet une erreur en limitant le canon des Écritures, dans la mesure où l'œuvre créatrice de Dieu se poursuit notamment dans l'activité de grands esprits tels que Mozart, Raphaël et Shakespeare : « Il continue d'être actif dans les natures élevées, pour attirer à lui celles qui sont restées en arrière<sup>77</sup>. » À ces paroles – les dernières qu'Eckermann consigne – s'ajoute un paragraphe qui tient en une seule ligne : « Goethe se tut. Mais je conservai, moi, ses grandes et bonnes paroles dans mon cœur<sup>78</sup>. » Cette

73. *Ibid.*, p. 7.

74. GOETHE Johann Wolfgang von, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, *op. cit.*, p. 31.

75. *Ibid.*, p. 32.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*, p. 628.

78. *Ibid.*

formulation fait écho à l'Évangile de saint Luc (2, 51), où le jeune Jésus prêche dans le temple ; ses auditeurs ne le comprennent pas, mais « sa mère retient tous ces mots dans son cœur ».

Cette fin biblique fait écho à la fin plus classique de la première édition des *Conversations*. Eckermann a toujours considéré la maison de Goethe comme une sorte de musée d'art classique. Les premières choses qu'il constate lorsqu'il y entre au début sont « les divers moulages de statues antiques, dès l'escalier<sup>79</sup> » ; Goethe lui-même est la pièce précieuse exposée au cœur de la maison : « J'ai assisté ce soir, chez Goethe, pour la première fois, à un grand thé. J'arrivai le premier et fus tout émerveillé de voir les salles si bien illuminées qui, toutes portes ouvertes, communiquaient entre elles. Dans l'une des dernières, je trouvai Goethe. Il vint au-devant de moi, l'air épanoui. Il portait, sur l'habit noir, sa décoration qui lui seyait fort bien. Nous restâmes seuls quelques instants<sup>80</sup>. » Désormais, à la fin du livre, le monument qu'Eckermann voulait consacrer à l'écrivain s'est transformé en stèle funéraire. Après avoir relaté une dernière conversation au sujet de la tragédie grecque et du rôle de l'artiste, Eckermann passe sous silence la maladie de Goethe ainsi que sa mort. Il y a une ellipse, puis un paragraphe de clôture ensorcelant :

« Le lendemain de la mort de Goethe, j'ai ressenti un profond désir de revoir une fois sa coquille terrestre. Son fidèle serviteur, Frederick, m'a ouvert la chambre où il reposait. Couché sur le dos, il semblait dormir ; une paix profonde et une impression de sérénité irradiaient la noblesse sublime de son visage. Son front puissant semblait encore chérir une pensée. J'avais envie de couper une mèche de ses cheveux, mais le respect m'empêcha de le faire. Le corps était nu, enveloppé dans un drap blanc ; de larges blocs de glace étaient posés tout près, afin de le garder au frais le plus longtemps possible. Frederick ouvrit le drap, et je fus surpris de la splendeur divine de ses membres. La poitrine était puissante, large et bombée ; les bras et les cuisses étaient musclés ; les pieds élégants, les plus parfaits que l'on puisse imaginer ; sur tout le corps, il n'y avait pas une trace de gras, de maigreur ou de décadence. Un homme parfait, d'une grande beauté, reposait devant moi, et cet enchantement m'a fait oublier un instant que l'esprit immortel avait quitté une telle demeure. J'ai posé ma main sur son cœur – il y avait un profond silence – et je me suis détourné pour laisser libre cours aux larmes<sup>81</sup>. »

Le profond silence qui berce la scène ne fait qu'augmenter sa puissance visuelle. Dans cette prose, Eckermann réalise ainsi une étrange synthèse des peintures qu'il espérait un jour réaliser et de la poésie dramatique qu'il continue à composer.

79. *Ibid.*, p. 55.

80. *Ibid.*, p. 67.

81. ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, op. cit., p. 416.



Aucun des efforts d'Eckermann pour écrire dans des genres « élevés » n'a eu un quelconque impact, mais, par le biais de la forme populaire du journal, il réalise une entrée décisive dans la littérature mondiale. Son livre est traduit dans « toutes les langues européennes », comme l'indique l'*Encyclopaedia Britannica*, et même dans « toutes les langues civilisées », comme le note Havelock Ellis dans son introduction de 1930 aux *Conversations* (une phrase qui, bien que grandiloquente, a le mérite de prendre en compte la traduction japonaise). Par le biais de son livre, Eckermann devient le grand voyageur cosmopolite qu'il ne put être durant sa vie, au point de devenir, dans la traduction espagnole, le fringant « Juan Pedro Eckermann ».

Le succès immédiat que connaît le livre à l'étranger contraste nettement avec sa première réception en Allemagne. Publié par le grand éditeur Brockhaus, le livre se vend mal et est peu recensé. En effet, l'œuvre de Goethe, dont le point de vue hautain et conservateur n'attire que peu les lettrés allemands des années fougueuses conduisant à 1848, tombe alors progressivement en désuétude en Allemagne. Eckermann a beaucoup de mal à trouver un éditeur pour publier sa suite, qui se vend plus mal encore que la version originale. Les *Conversations* commencent seulement à être lues de façon plus substantielle vingt ans plus tard, lorsque Brockhaus reprend la suite et la republie avec la version originale. Ainsi, le livre d'Eckermann est un exemple intéressant d'une œuvre qui n'acquiert une présence effective dans son pays d'origine qu'après son entrée dans la littérature mondiale. Ce mouvement de la réception du livre à l'étranger qui prépare la voie à sa relance en Allemagne n'aurait sans doute pas surpris Goethe.

Les *Conversations* ont d'emblée beaucoup de succès dans la traduction anglaise : les deux versions rapidement traduites sont admirées par de nombreux lecteurs. Une traduction abrégée – réalisée par la féministe américaine Margaret Fuller – paraît dès 1838 ; deux ans seulement après la deuxième édition de 1848, John Oxenford, un traducteur anglais, développe la traduction de Fuller en y ajoutant des entrées de la nouvelle version. Dans cette traduction, le livre gagne non seulement de nouveaux lecteurs, mais également une nouvelle cohérence, car Oxenford englobe toutes les conversations dans un seul livre, alors qu'Eckermann lui-même avait été contraint de publier ses nouveaux matériaux dans un volume indépendant après avoir interrompu son contrat avec l'éditeur initial, faute de succès.

C'est ainsi que les *Conversations* « gagnent » en étant traduites. Eckermann toutefois y perd, car le livre intitulé *Gespräche mit Goethe* devient en anglais :

*Conversations with Eckermann*. Pour Oxenford, l'auteur du livre est donc Goethe et non Eckermann. L'autorité de ce dernier sur son texte diminue en même temps que sa paternité : à partir d'Oxenford, les traducteurs et les éditeurs n'hésitent pas à retravailler son agencement et même sa prose, en respectant uniquement les citations de Goethe – bien que celles-ci soient elles-mêmes la plupart du temps des reconstructions d'Eckermann, souvent bien des années après les événements, et qu'elles relèvent, tout comme le récit cadre, d'une interprétation de Goethe et de son œuvre. Comme l'indique Eckermann dans une lettre à un ami, son livre n'est pas « simplement la production mécanique d'une bonne mémoire ». « Même si je n'ai rien inventé et que tout est véridique, j'ai tout de même dû opérer une sélection<sup>82</sup>. » Ou, comme il le note amèrement dans une autre lettre : « Si j'étais aussi insignifiant que certains le prétendent, comment la valeur et la richesse de Goethe auraient-elles pu être si bien préservées en passant à travers mon esprit<sup>83</sup>? »

Trop souvent, les traducteurs semblent avoir considéré qu'Eckermann n'était pas assez insignifiant. Dans sa version de 1850, Oxenford limite systématiquement la présence d'Eckermann dans son livre. Il réduit de manière drastique l'introduction autobiographique et, dans le corps du texte, il omet (sans le mentionner) des phrases qui témoignaient trop d'émotions ou trop d'assurance (« Avec lui j'étais indescriptiblement heureux » ; « Je me réjouis énormément de ces mots »). Il a également supprimé des parties entières, souvent celles dans lesquelles le rôle d'Eckermann est équivalent à celui de Goethe, comme la partie finale de la seconde version où Eckermann se compare implicitement à la Vierge Marie.

Havelock Ellis déplore ces amputations du texte et de la vie d'Eckermann. Dans sa préface à la traduction d'Oxenford de 1930, dans la collection « Everyman's Library », Ellis fait l'éloge d'une biographie récente d'Eckermann et affirme : « Eckermann ne sera pas oublié à nouveau [...] c'est par le portrait qu'il a façonné que nous connaissons le mieux la plus grande figure moderne du monde de l'esprit<sup>84</sup>. » Néanmoins, dans cette même édition, les louanges sont suivies par une note sévère de J. K. Moorhead, le directeur de la collection, qui va même plus loin qu'Oxenford : « Presque un huitième du livre original a été supprimé pour corriger l'extrême verbosité d'Eckermann et ce qu'il aurait appelé lui-même sa subjectivité<sup>85</sup>. »

82. ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, op. cit., p. 680.

83. *Ibid.*, p. 694.

84. ECKERMANN Johann Peter, *Conversations of Goethe with Eckermann*, trad. Havelock Ellis, Londres, J. M. Dent & Sons, 1930, p. xviii.

85. *Ibid.*, p. XXI.

La situation empire dans une réédition récente de la traduction d'Oxenford, aux éditions North Point Press (1984). Non seulement le livre est à nouveau intitulé *Conversations with Eckermann* et l'auteur en est Goethe, mais ce dernier est lui-même complètement sorti de l'histoire. Alors que les *Conversations* commencent avec un Goethe âgé de 74 ans et se terminent à sa mort neuf ans plus tard, la couverture de l'édition North Point montre Goethe dans sa quarantaine. Cette édition va plus loin encore en insérant en frontispice un buste de Goethe en jeune homme, dans un style romain (illustration 1). Goethe voit ainsi se réaliser son vœu le plus cher : il est en effet devenu plus noble, plus latin – et plus jeune – en traduction.

En traversant la Manche, Goethe renaît de son cercueil, tel Dracula, et devient l'auteur du livre qui enregistre sa propre mort. La vie d'Eckermann, à l'inverse, se dissout en même temps que ses droits d'auteur : alors que les premières éditions tendent à abrégé la préface et l'introduction autobiographique d'Eckermann, la réédition North Point les supprime entièrement. Ainsi, le livre commence de façon un peu mystérieuse (« Weimar, juin 10, 1823. Arrivé ici depuis quelques jours, c'est aujourd'hui que je me suis rendu chez Goethe pour la première fois<sup>86</sup> »), mais grâce aux suppressions, la paternité de l'ouvrage est attribuée à Goethe et ne lui sera pas disputée par celui qui est désormais à peine son copiste. « JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, nous dit la couverture, était un géant intellectuel. [...] De toutes ses œuvres, *Conversations avec Eckermann* démontre peut-être le mieux l'éventail de ses intérêts et la profondeur de sa maîtrise<sup>87</sup>. » Eckermann, à l'inverse, est simplement « un jeune ami » qui a transcrit et publié les remarques de l'écrivain, comme l'explique une brève note. Après avoir donné une nouvelle vie à son héros cosmopolite, l'auteur provincial retombe dans l'ombre jetée par le portrait qu'il a lui-même dépeint.



Dans les prochains chapitres, je m'intéresserai à ce qui se perd et à ce qui se gagne en traduction, en examinant les glissements inextricables de langue, d'époque, de région, de religion, de statut social et de contexte littéraire qu'une œuvre subit lorsqu'elle quitte son origine pour entrer dans une nouvelle sphère culturelle. De nos jours, de plus en plus de traductions d'œuvres issues de mondes littéraires différents sont produites. Si elles sont bien faites, ces traductions sont

86. *Ibid.*, p. 55.

87. Traduction de la couverture de la version anglaise. La quatrième de couverture française, à l'inverse, présente Eckermann comme « un des plus fidèles magnétophones de l'histoire » (N.D.T.).

capables de nous offrir une prise unique sur l'étendue des cultures du monde, passées et présentes. Trop souvent, néanmoins, des déplacements se produisent et l'émergence d'un ouvrage de littérature mondiale perd l'âme de l'auteur. Nos méthodes critiques sophistiquées et notre sensibilité culturelle raffinée ne nous ont pas empêchés de tomber dans les pièges et les abus qui étaient déjà courants il y a des centaines, voire des milliers d'années. Si nous voulons nous améliorer, nous devons acquérir une meilleure compréhension de ce qui advient lorsque nous faisons circuler des œuvres à travers les sphères mouvantes de la littérature mondiale. Ce qui suit est à la fois une tentative de définition, une célébration des opportunités qui s'offrent à nous, ainsi qu'un panorama de récits de mise en garde.



Illustration 1. – Goethe romain (frontispice de *Conversations with Eckermann*, San Francisco, North Point Press, 1984).

« Qu'est-ce que la littérature mondiale ? », David Damrosch  
ISBN 978-2-7535-9263-6 Presses universitaires de Rennes, 2023, [www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)