Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.3626

L'altérité, modes d'emploi

Dumitra Baron

L'autre de l'œuvre, sous la direction de Yoshikazu Nakaji, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2007, 363 p., ISBN : 978-2-84292-201-6.

Pour citer cet article

Dumitra Baron, « L'altérité, modes d'emploi », Acta fabula, vol. 8, n° 6, , Novembre-Décembre 2007, URL : https://www.fabula.org/revue/document3626.php, article mis en ligne le 03 Novembre 2007, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3626

Ce document a été généré automatiquement le 28 Avril 2024

L’altérité, modes d’emploi

Dumitra Baron

Les articles réunis dans ce volume ont été présentés lors de la « troisième rencontre triangulaire des Universités de Paris 8, de Genève et de Tokyo, qui eut lieu du 13 au 15 novembre 2003 sur le campus Hongo de l'Université de Tokyo » et prolongent les deux rencontres précédentes « Le Temps des œuvres : mémoire et préfiguration » (Paris 8, 1999)[1] et « L'œuvre illimitée » (Genève, 2001) (p. 6). L'ouvrage se veut une discussion animée sur l'identité de l'œuvre en fonction de ce qui lui est autre : du point de vue de la création et de la réception, des transformations d'une œuvre à l'autre et des éléments caractéristiques. Nous observons en même temps la richesse des contributions qui relèvent non seulement du domaine littéraire, mais aussi du domaine de la philosophie, du cinéma, de l'opéra ou de l'histoire. Il faut mentionner aussi le fait que les articles portent sur différentes époques (du XVIe siècle jusqu'au XXe siècles), ce qui indique la pertinence et l'ampleur de ce thème. Les trois volets autour desquels s'organise l'ouvrage sont : « L'œuvre et son dehors », « L'œuvre en son devenir » et « L'autre dans l'œuvre ».

Dans l'Avant-propos, Yoshikazu Nakaji énonce les principaux axes du volume (l'altérité extérieure — le « dehors » de l'œuvre, l'altérité intérieure — le « devenir » de l'œuvre et l'altérité que l'œuvre représente – l'autre dans/de l'œuvre) et argumente le choix d'un tel thème de recherche : « Quelles relèvent de la linguistique, de l'intertextualité ou de la réception, les réflexion théoriques modernes ont au moins la vertu de nous apprendre, parfois par leur excès même, à aborder avec plus de prudence et de pertinence les questions de l'auteur et de l'œuvre » (p. 5).

La première partie de ce recueil réunit onze études autour du rapport qui s'établit entre « L’œuvre et son dehors ».

En partant des propos énoncés pas Roland Barthes dans l'article « La mort de l'auteur », Michel Jeanneret entreprend dans « La biographie d’auteur, ennemie ou solidaire de l’œuvre ? » une analyse de l'évolution du rapport auteur-œuvre à travers le XXe siècle. Les années soixante marquent une rupture par rapport aux méthodes de la critique traditionnelle. Malgré la mort affirmée et réaffirmée de

[1] Actes réunis par Jacques Neefs, sous le titre *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Presses Universitaires de Vincennes, 2001. Compte rendu dans *Acta fabula* : « L’histoire littéraire revisitée : la mémoire des lettres », par Jean-Louis Jeannelle » : http://www.fabula.org/revue/cr/287.php.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'auteur, celui-ci reste encore bien présent, même dans les approches des adversaires les plus « acharnés » de la méthode biographique : Foucault, Derrida ou Barthes, ce dernier récupérant « la vie » dans Sade, Fourrier, Loyola, par la notion de « biographème » (p. 12). Michel Jeanneret entreprend ensuite un passage en revue des moments de la pensée artistique et esthétique occidentale qui caractérisent le penchant pour les vies d'auteurs et essaie de répondre à deux questions : « pourquoi cette attirance si commune pour les biographies littéraires » et « comment les auteurs exploitent-ils cet intérêt ? » (p. 12) La première réponse prend en considération la perspective (déjà bien douteuse) initiée par Sainte-Beuve et Taine. Dans ce cas « la biographie sert à comprendre l'œuvre; elle est un instrument utile, ou nécessaire, pour identifier dans la vie des causes, et donc des explications, des textes de l'auteur » (p. 13). La deuxième explication insiste sur le fait qu'il est « extrêmement difficile de traiter une œuvre comme un absolu, indépendamment de son origine, de sa genèse. Instinctivement, le lecteur cherche à l'inscrire dans l'œuvre de la vie, à la rattacher à une expérience vécue, à une histoire personnelle ou collective » (p. 13). L'auteur observe toutefois le fait suivant : « cette voix qui affleure, cette présence humaine que cherche le lecteur n'impliquent pas nécessairement la biographie » (p. 14). L'intérêt pour le moi biographique trouverait ses raisons dans deux besoins « apparemment contradictoires » : le besoin de démystifier et celui de mythifier (p. 14). Sont exemplifiés ensuite ces deux besoins à travers plusieurs œuvres et plusieurs genres littéraires où le biographique s'insère dans le roman, dans la poésie lyrique ou dans la comédie ou la tragédie. Nous en retenons quelques conclusions : « La connaissance, ou du moins la notoriété de l’œuvre, est un préalable, mais ensuite, le récit de vie s'impose à lui tout seul, par la séduction qu'exerce la figure de l'artiste ou de l'écrivain » (p. 18). Malgré la tendance constante de nier la portée du vécu de l'auteur, celui-ci « est dans son texte comme le savant est dans son expérience » (p. 21) et la reconnaissance du rapport entre le moi biographique et le moi écrivant pourrait constituer un véritable « nouveau défi que la théorie, la critique et l'enseignement doivent affronter. De même que nous sommes revenus à l'histoire, de même allons-nous peut-être revenir à la biographie des auteurs, en tant qu'elle fait partie intégrante de l'œuvre » (p. 21). Même si cette perspective aurait le risque de perdre de la rigueur, le récit de vie ou l'écriture de soi font partie du vaste champ hétérogène (voire impure) de la littérature.

Dans « L’œuvre et ses éditeurs au début du XVIe siècle » Olivia Rosenthal aborde la notion d'œuvre à l'époque de la Renaissance et commence par l'énumération des quatre conditions qui justifient l'existence d'une œuvre : « la réunion de diverses pièces sous le même titre », « la possible reconnaissance, sous un même titre, d'un ensemble qui possède un ordre et une cohérence textuelle), « l'éventuelle présence récurrente du nom d'auteur qui donne une légitimité à cette réunion de pièces » et « le lien attendu entre ce nom d'auteur et l'expression d'une volonté, d'un

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

consentement ou d'[...] une intention » (p. 23-24). À la Renaissance, ces conditions ne sont pas entièrement remplies et l'auteur en identifie les principales raisons (extrinsèques et intrinsèques). Un autre aspect important du problème réside dans l'usage du mot « œuvre » qui est contemporain de la « conscience relativement nouvelle qu'acquiert un écrivain d'être le seul à avoir le droit de modifier, corriger, ajouter ou réunir des textes écrits par lui » (p. 25), conscience qui au XVIe siècle était seulement en train de se former : « L'autre de l'œuvre, l'autre étant ici cette instance particulière qui participe de la réunion de textes parfois divers et dont le travail se fait avec ou sans le consentement de l'auteur » (p. 25). Olivia Rosenthal présentera le cas de Clément Marot, l'un des premiers à revendiquer des droits pour les auteurs (p. 26), ayant aussi joué aussi le rôle d'éditeur, et celui d'Alain Chartier, l'un des premiers auteurs vulgaires à bénéficier de la réunion de ses pièces en œuvre (p. 29). Les derniers exemples proposés sont ceux des auteurs Octavien de Saint-Gelais et André de La Vigne (p. 31) : « Si l'œuvre s'identifie encore au livre, c'est-à-dire à un objet qui le relie, on voit comment dès 1500, le nom d'auteur commence à devenir un nouveau facteur de réunion » (p. 34). L'importance de l'imprimeur-éditeur commence à être reconnue à cette époque : de l'établissement du texte au système d'attribution des pièces et ainsi « en passant par ses mains, un texte naît et se métamorphose en même temps, comme si l'altérité et l'altération participaient nécessairement au destin à venir de l'œuvre en train de se constituer » (p. 34).

Paul Valéry (l'un des lecteurs et des adversaires importants de Pascal, comme Voltaire d'ailleurs) a critiqué non seulement la pensée et la croyance de Pascal, mais aussi sa manière d'écrire. L'article de Tetsuya Shiokawa, « Entre la pensée et l'œuvre : à propos de la critique valéryenne de Pascal », se veut un questionnement sur le rapport qu'une œuvre littéraire entretient avec son contenu idéologique et avec son auteur réel ou supposé (p. 40). Tetsuya Shiokawa examine en détail le texte de Valéry Variation sur une Pensée, article paru pour la première fois en 1923 dans la Revue Hebdomadaire. Après avoir identifié le thème par lequel commence le texte de Valéry, « le silence éternel » (interrogé de la perspective de la cosmologie et de l'anthropologie), Tetsuya Shiokawa observe que la critique de Valéry ne dispense pas Pascal de sa responsabilité dans l'assimilation de l'homme à l'auteur (p. 42). La critique de Valéry s'avère très « moraliste » du point de vue de l'éthique littéraire et consistait « à faire dévoiler dans le texte pascalien le désir de gloire littéraire ainsi que le danger de l'intoxication par l'action littéraire qu'est l'apologétique » (p. 43). Dans sa démarche d'identifier la stratégie de l'apologétique pascalienne, l'auteur évoque rapidement trois éléments : l'occultation du nom d'auteur, le statut du « je » narrateur et le sens du mot « pensée » (p. 44). « L'Apologie pascalienne est un livre à venir, et son auteur aurait dû disparaître avec l'achèvement du livre » (p. 46). Pourtant c'est bien cette œuvre, qui malgré son inachèvement, est devenue un « monument de la culture française » et a fait de Pascal un « écrivain de génie et un

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

penseur profond » (p. 46). La démarche valéryenne est dans ce contexte méritoire ayant montré « ce qu'il y a de louche dans cette consécration littéraire » puisque « s'il y a quelque chose qui ait échappé à la lucidité du critique, n'est-ce pas le refus que Pascal avait opposé à une pareille consécration ? » (p. 46)

Pierre Pénisson se propose d'examiner l'altérité de l'œuvre du point de vue son auteur. Le texte « L’œuvre d’auteur et son antitype dans l’Allemagne classique » part du paradoxe suivant : « l'auteur de l'œuvre en est peut-être l'origine, mais aussi il l'oblitère. Mauvaise altérité donc. Celle-ci étant dénoncée, est-il possible de dégager une autre altérité – positive – de l'œuvre ? » (p. 49) Cette étude porte sur quelques exemples notoires de l'Allemagne classique : Gœthe, Schiller et Herder. Pierre Pénisson analyse également le spectre sémantique des notions allemandes qui se rattachent au concept d'œuvre : Werk, Wirkung, Wirklichkeit. Chercher l'autre de l'œuvre signifie prendre en considération les hypothèses suivantes : l'autre de l'œuvre c'est le peuple (pour la période de l'Allemagne des années 1765-1770), l'autre de l'œuvre c'est le génie (voir l'esthétique du mouvement Sturm-und-Drang), l'autre de l'œuvre se définit en rapport avec la nation (le discours de l'écrivain ne fait que nommer et ex-primer ce 'peuple') (p. 53) ou l'autre de l'œuvre est son archi-œuvre ou l'Œuvre. La conclusion de l'auteur est que « L'autre de l'œuvre, c'est le tout ce qu'elle exprime » (p. 55), où œuvre, nature et auteur coïncident, comme dans le cas des productions littéraires de Shakespeare, à la fois grandioses et monstrueuses (ungeheueur) (p. 54).

L'article de Laurent Jenny, « Hugo et la révolution par le mot », aborde la notion d'altérité de l'œuvre du point de vue de la « révolution » que Victor Hugo choisit comme métaphore de l'innovation littéraire dans son poème des Contemplations « Réponse à un acte d'accusation » (1854). Laurent Jenny conçoit cette « révolution » non comme un « mouvement positif de simple libération esthétique », mais il lui reconnaît la part d'ombre qui en est le revers (p. 57). Chez Hugo, la révolution s'associe à une lutte contre la rhétorique : ce n'est pourtant pas une « pratique puriste et littéraliste du mot propre opposée à l'usage de figures aux noms barbares » (p. 59) mais une mise en valeur de la transparence langagière qui le fait adopter « le discours du 'terroriste' que dénoncera plus tard Paulhan » (p. 59). L'auteur souligne le statut ironique ou littéral des déclarations de Hugo dans sa Réponse et considère que le sens entier du poème émerge de la réponse à la question relative à la fonction de sa révolte : « Sa révolution est-elle 'pour rire' ? » (p. 60) Vu le fait que Hugo n'a jamais été un révolutionnaire très audacieux en politique (p. 60), Laurent Jenny croit que la métaphore de la terreur répandue par Hugo dans les Lettres serait seulement un jeu, « une hyperbole que le poète lui-même n'assumerait pas sérieusement » (p. 61). Pourtant, ses lecteurs semblent avoir ignoré le caractère parodique, perspective plus ou moins soutenue par le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mélange des tons qui caractérise le poème, signe indubitable de l'indifférence générique annoncée par la poétique hugolienne (p. 61).

La question de l'autre de l'œuvre littéraire retrouve une autre réponse dans la vision de Patrizia Lombardo qui la conçoit comme « ce qui, tout en n'étant pas de la littérature, contribue à l'éclosion de la littérature » (p. 67). Prenant comme point d'appui le principe des correspondances entre les arts qui constitue l'une des caractéristiques de la modernité, l'auteur réfléchit sur la façon dont un art se transforme en prenant les traits fondamentaux d'un autre art. Son article intitulé « Baudelaire : le clair-obscur du vers » met en valeur le rapport indéniable entre la peinture et la littérature : « Cette percée de Baudelaire exacerbe la logique de l'autre de l'œuvre, car la poésie saisirait dans la peinture ce qui est encore un autre art par rapport à elle-même, ce qui lui fait dépasser sa nature physique de surface plate, en lui restituant la troisième dimension qui lui manque, le relief » (p. 68). Le recours à la peinture constitue un passage obligé pour Baudelaire, poète et critique d'art et justifie amplement ses réflexions sur la peinture, l'analyse des tableaux et des méthodes des peintres, l'identification des valeurs esthétiques de l'époque. Ce détour par les arts nourrit sa poétique, ses thèmes de réflexion, son idéal poétique et formel (p. 69). Patrizia Lombardo effectue une lecture comparative des Fleurs du mal et y identifie les traits de l'esthétique de Delacroix, artiste tant étudié par Baudelaire - le critique d'art (surtout dans L'Œuvre et la Vie de Delacroix). Les deux partagent non seulement les mêmes thèmes, les mêmes effets (les jeux des contrastes d'ombre et de lumière, le clair-obscur), les perspectives (le détail qui est sacrifié en vue d'ensemble et l'unité de l'effet), mais aussi la même méthode de travail. Le commerce d'idées est aussi un commerce plus totalisant et l'on peut observer un « va-et-vient continuel » qui opère parmi les arts (p. 77) et dont le fondement même réside dans ce contraste entre le sombre et le lumineux qui vient du choc entre deux idées antithétiques (p. 78).

Structurée en trois parties, l'étude de Kan Nozaki porte sur « Tanizaki et la tentation des langues étrangères : de L’Espion du Kaiser à Svastika ». L'article se veut une discussion approfondie sur l'importance de la langue étrangère, autre, et tant que signe du penchant manifeste du romancier japonais pour les choses exotiques. La tentation des langues étrangères est soulignée dans la première partie « Tanizaki et les langues étrangères » et semble se trouver « au cœur de sa création romanesque, invitant sans cesse le romancier à essayer d'ouvrir des brèches dans le japonais standardisé » (p. 82). La deuxième partie « L'Espion du Kaiser et l'initiation (avortée) au français » se réfère à un texte « curieux » de Tanizaki, L'Espion du Kaiser (1915). Un point important sur lequel se concentre l'attention de Kan Nozaki réside dans le choix du romancier d'apprendre le français, la langue étrangère d'un pays qu'il considérait comme « le plus riche et attrayant sur le plan artistique » (p. 82).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Plusieurs épisodes relatifs à l'apprentissage de cette langue sont repris dans le roman et constituent une bonne occasion pour l'auteur de réfléchir sur la langue en tant qu'obstacle à la relation interculturelle entre Japonais et étrangers (p. 83). Pourtant, comme le professeur de français est d'origine autrichienne, le texte met en valeur les différences des visions entre le monde occidental et celui oriental. Le contact avec l'autre et avec la langue de l'autre est aussi une façon de prendre conscience de l'altérité extérieure et de sa propre altérité. D'autant plus, Tanizaki semble partager le point de vue de l'autre (son professeur autrichien) à l'égard de la culture japonaise, ce qui aura aussi des conséquences sur son développement littéraire (p. 86). La troisième partie « Svastika et l'expérience de la traduction » porte essentiellement sur un autre texte du romancier Svastika dans lequel le parler local (du Kansai, de la région de Kyoto-Osaka-Kobe) fait irruption, avec son accent et ses particularités linguistiques (p. 86). Le défi que l'écrivain relève consiste dans la façon dont il inscrit dans son texte cette voix, qui véhicule une autre langue (celle des femmes du pays d'Ouest), tellement différente du japonais standard. Le procédé essentiel de transposition est celui de la traduction littéraire et soulève un autre problème : « comment traduire le dialecte, cette langue étrangère à l'intérieur d'une langue ? » (p. 88) Même si Kan Nozaki ne s'attarde pas davantage sur les possibles réponses à cette question, il met en valeur l'intérêt du texte qui « ne réside pas forcément dans la fidélité au dialecte réel, mais plutôt dans le processus même de cette création » (p. 88). La traduction est faite en collaboration avec de jeunes étudiantes du pays. Comme c'est une traduction d'une langue dominante en dialecte, cette entreprise signifie un choix, une stratégies politiques de l'auteur (p. 89). La conclusion de l'étude met en relief le fait que l'altérité représente pour le romancier japonais une véritable esthétique qu'il applique dans l'écriture de ses textes, dans la création de ses personnages, du monde qu'il décrit et aussi de la langue employée : « Tanizaki n'est pas attaché à une pureté imaginaire du japonais. Au contraire, le japonais chez lui est toujours en devenir, prêt à subir avec plaisir ce qu'Antoine Berman a nommé 'l'épreuve de l'étranger' » (p. 90).

Dans le texte « Littérature et liens », Claude Mouchard aborde dans un premier temps les correspondances d'écrivains écrites au XIXe siècle et au début du XXe siècle pour interroger ensuite le domaine de la « littérature de témoignage » du XXe siècle. Pour la première partie, l'objectif visé est de s'arrêter sur les éléments où les auteurs des lettres « sont ou se font dépendants de relations ou, plus intimement, de liens dans lesquels leur pouvoir même de parler, de penser et de faire œuvre, est en jeu » (comme c'est le cas des correspondances de Kleist, Keats, Flaubert, Mallarmé, Melville ou Emily Dickinson) (p. 92). La deuxième partie veut mettre en relief la manière dont la lecture des écrits des « témoins » du XXe siècle nous ramène « non seulement vers des individus qui furent broyés par la violence politiquement organisée, mais vers ce qui est advenu de leurs liens les plus

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

nécessaires – ceux dans lesquels ils avaient vécu ou survécu, ceux pour lesquels, en tant que survivants, ils voulurent redevenir capables de sentir et de penser encore, de parler, d'écrire » (p. 92). L'auteur observera comment le faire-œuvre implique la solitude pour l'écrivain et pour le lecteur et pose également la question du langage à réinventer pour exprimer « l'immédiateté ou la crudité avec laquelle l'œuvre même (...) peut emprunter une part de sa substance à de l' 'entre' tel que des lettres tentent de l'entretenir ou tel que des violences politiques le décomposent. » (p. 92). Le corpus choisi par Claude Mouchard comporte aussi des textes d'Anna Akhmatova (Requiem), Nelly Sachs (Eli), Robert Antelme (L'Espèce humaine), Paul Celan (Fugue de mort) et Imre Kertesz (Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas). Les lettres du XIXe siècle semblent s'opposer à l'œuvre en soi, n'étant pas faites pour être publiées. Pourtant elles peuvent avoir aussi une valeur métatextuelle puisque l'écrivain y inscrit des réflexions sur ses projets d'écriture et sur la façon dont l'œuvre naît avec les gestes afférents. L'autre de l'œuvre, les lettres, tissent ainsi des liens très forts avec l'œuvre en train de se faire et fait découvrir au lecteur non seulement des réalités de la vie privée de l'écrivain ou des réalités qui informent sur des réalités sociales mais, en égale mesure, sur l'élaboration d'une pensée créatrice.

Shuichiro Shiotsuka choisit comme thème de réflexion les stratégies d'écriture perecquienne en fonction des relations du récit avec les éléments extérieurs. Cette lecture portant le titre « Le réel dans Un cabinet d’amateur de Georges Perec » est soutenue par le caractère très ouvert du texte choisi, Un cabinet d'amateur, « nouvelle mystificatrice et métatextuelle », dont les éléments « extérieurs viennent perturber la frontière entre le vrai et le faux » (p. 113). Après avoir fait un court rappel de l'argument de la nouvelle, Shuichiro Shiotsuka étudie les significations des noms propres (de peintres ou les titres de tableaux) et éclaircit divers aspects concernant le glissement de noms fictifs dans cette histoire vraisemblable (p. 114). Le chercheur insiste aussi sur le caractère polyphonique du récit et explore ensuite les données métatextuelles ou métafictionnelles : « Perec matérialise ses propres critiques par le biais du genre du 'cabinet d'amateur', qui désigne des tableaux représentant d'autres tableaux » (p. 117). Le 'cabinet d'amateur' devient ainsi la métaphore de sa pratique littéraire et « ce caractère double du 'tableau dans le tableau' vient dénoncer la nature trompeuse de la représentation elle-même » (p. 121). Le récit serait la réflexion fidèle du désir de Perec : « à la fois rester caché et être découvert, ou encore dissimuler et dévoiler en même temps l'imposture immanente de l'art » (p. 122).

Ynhui Park examine dans « L’autre du monde ou l’autre du mot » le rapport étroit qui existe entre le monde et le mot d'un point de vue philosophique et opère avec le concept de « matrice onto-sémantique ». Les précisions terminologiques sont faites dès le début : « c'est au premier sens que nous employons le terme 'monde', et

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'autre part, nous entendons par 'mot', le langage ou le signe représentant ce monde-ci » (p. 124). La première partie porte essentiellement sur l'établissement des limites de la critique de la priorité ontologique (sont analysées divers points de vue - Locke, Hume, Kant, Berkley, Derrida), tandis que la deuxième partie pose les limites de la critique de la priorité sémantique (Cassier, Whorf, Goodman, Khun, Rorty, Foucault, Derrida). La troisième partie se veut un éclaircissement du rapport entre le monde et le mot qui est en effet le rapport entre les perspectives analysées dans les deux premières parties : la perspective ontologique (réelle) et la perspective sémantique (épistémologique) : « Le monde et le mot, ou l'être et le signe constituent non pas deux réalités métaphysiquement distinctes mais seulement deux perspectives sur une même chose en tant que Totalité de ce qui est » (p. 134). C'est pour cette raison que Ynhui Park voit cette relation entre le monde et le mot comme une « matrice onto-sémantique en tant que condition de toute intelligibilité » (p. 134), rapport qui n'est pas linéaire mais infiniment circulaire, où l'altérité et l'identité, le même et l'autre alternent constamment.

La partie consacrée à l’œuvre et son dehors se termine par une approche comparatiste faite par Kuang-Neng Liu. L'article « Crouching Tiger, Hidden Dragon de Ang Lee au pays des cartésiens : de la réception comparée à la culture comparée » ne sera pourtant pas une analyse du film mais de la réception chinoise et française de ce film, qui est l'adaptation du roman de Wang Du-Li, portant le même titre et datant de 1941. C'est le premier film en langue non occidentale à avoir connu un grand succès commercial en France (Tigre et Dragon). Kuang-Neng Liu analysera pertinemment les deux systèmes de références explicites ou implicites qui régissent la réception du film par les Chinois et par les Français, de sorte que l'analyse de « réception comparée » deviendra une véritable étude de « culture comparée » (p. 140). L'auteur recense les critiques chinoises et taïwanaises et considère que le film, « par le curieux intermédiaire d'un personnage de fiction de la Chine impériale [...] traduit en quelque sorte l'évolution socio-politique bien réelles des dernières décennies dans un Taiwan qui s'individualisait, se libéralisait, de démocratisait, se modernisait et, donc, s'occidentalisait » (p. 142). La critique française est très favorable, pourtant le public semble apprécier ou rejeter le film en fonction de son regard sur les scènes de combat. De ce point de vue, les spectateurs-internautes français se répartissent en trois catégories : les premiers qui adorent le film, les seconds qui se déclarent ennuyés, irrités et les troisièmes qui rigolent pendant le film (p. 143). Cette répartition du public français donne lieu à une autre question : « pourquoi les mêmes scènes de combats n'étonnent en rien les spectateurs de culture chinoise, mais fascinent, irritent ou amusent à ce point les spectateurs français ? » (p. 145) La différence de perception réside dans les différences culturelles propres à chaque civilisation (voir l'existence ou non du genre wu-xia – qui mélange les arts martiaux à un exploit moral, de redressement

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des torts, ou l'importance que les uns ou les autres accordent au rationalisme dans leur imaginaire). L'étude prend aussi en considération les éléments qui ont constitué un cadre favorable pour la naissance d'un tel genre dans la culture chinoise et souligne de nouveau les différences de vision à l'égard de l'être (du moi humain/surhumain), de la religion et du rapport à l'immanence et à la transcendance des deux civilisations.

Les études réunies dans la deuxième partie à « L’œuvre en son devenir » commencent par une approche portant sur les « Fantômes goldoniens dans Capriccio de Richard Strauss ». Françoise Decroisette aborde l'opéra en tant qu'un « mélange d'arts » et une « création nécessairement collective, où identité et altérité se confondent » (p. 162). L'altérité, à l'opéra, peut être analysée du point de vue intertextuel, l'auteur lui appliquant une grille de lecture « palimpsestueuse », à l'instar des théories Gérard Genette et de Philippe Lejeune : « Le livret se présente comme une mosaïque de références plus ou moins voilées, d'allusions, de citations livrées à notre déchiffrement » (p. 166) dont la plupart renvoient à Gluck, Corneille, Lully, Rameau, Goldoni ou Couperin. Françoise Decroisette insiste sur la citation goldonienne qui dans Capricio est « plus qu'une référence érudite ou un élément décoratif » (p. 170). L'auteur y voit un « hommage à un librettiste de génie, la reconnaissance d'une paternité non affichée dans le processus de composition et une clef d'interprétation de l'œuvre, notamment en ce qui concerne sa valeur testamentaire et autobiographique » (p. 170). Cet hommage à Goldoni a le rôle méritoire de mettre en valeur la modernité de l'auteur dramatique réformateur du théâtre italien.

Jean-Louis Boissier choisit de se référer dans son texte « Rousseau, moments interactifs » à une série d'essais vidéo-interactifs qui rattachent la lecture de l'œuvre à l'expérience de l'interactivité. Les « moments interactifs » sont les moments « qui s'imposent comme tableaux, des indications que Rousseau donne à ses lecteurs, sur le modèle de celles données à ses illustrateurs » (p. 177). Le moment interactif est en relation étroite avec le texte et la réalité, et l'auteur analyse avec finesse la façon dont le je du lecteur entre en rapport avec le je autobiographique, l'interactivité étant le moyen par lequel le lecteur et spectateur entre en relation avec cette lecture de Rousseau (il s'agit de l'analyse du CD-ROM *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, publié chez Gallimard, 2000 et, en version japonaise chez Nihon Bunkyo Shuppan, 2003). Jean-Louis Boissier a l'intention de produire une « deuxième rêverie qui implique tout autant les images, les sons et les textes minutieusement produits dans leurs références à Rousseau que l'attitude du lecteur et spectateur » (p. 178), sa démarche s'intégrant dans ce qu'on appelle le cinéma interactif qui reconstitue les mouvements et qui reste ouvert aux interventions du lecteur. Le lecteur n'est plus contraint à suivre un parcours de lecture linéaire, pré-

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

établi, mais la variabilité vidéo-interactive lui ouvre des possibilités de « bifurcation, de mise en suspens, de déclenchement, mais encore une possibilité de dissociation généralisée du temps enregistré et du temps restitué par la réception ou la lecture » (p. 185). C'est le temps du lecteur-spectateur qui actualise l'image de sorte que la transcription ou la figuration d'une action par l'image interactive vide cette action de sa dimension relationnelle, « pour la donner à remplir à nouveau par la relation qu'apporte l'acte du récepteur » (p. 186).

« Les Chimères et les autres chimères : la poésie de Nerval et ses répercussions » est un texte dans lequel Takeshi Tamura veut rendre compte de la richesse créative de la poésie de Nerval et de ses réinventions ultérieures dans la littérature française. En partant d'un exemple célèbre, le syntagme « soleil noir », image symbolique des Chimères, l'auteur en retrace le parcours dans les œuvres de Hugo, Baudelaire, Rimbaud, les Goncourt, Proust, Julien Green, Camus ou Julien Gracq. Takeshi Tamura établit aussi l'origine de ce syntagme qui revient d'ailleurs à Théophile Gautier dans le poème « MELANCHOLIA ». Après l'identification des transpositions de l'image du soleil noir dans des poèmes de Hugo, Rimbaud et Proust (réunies sous l'image d'une interprétation musicale, de variations sur un thème des Chimères), l'auteur analyse dans la deuxième partie une autre série d'images poétiques des Chimères dans la lumière d'une lecture comparatiste avec Les Cariatides de Banville. La Voie lactée de Banville s'avère être en fait l'une des sources d'inspiration des Chimères de Nerval.

La question de l'œuvre dans son devenir implique obligatoirement une incursion dans le territoire de la fabrication de l'œuvre, le domaine fondamental de la poïétique et de la génétique littéraire. Jacques Neefs fait dans son article « En amont de l’œuvre, l’espace de la genèse » un passage en revue des états préliminaires à la rédaction de l'*Education sentimentale* de Flaubert. Les documents de travail montrent un « espace où l'altérité de l'œuvre semble poindre, exiger, ordonner » (p. 208) Les affres de l'écriture flaubertienne trouvent un certain équivalent chez d'autres auteurs (Henry James, Stendhal, Claude Simon) : « Cette altérité de l'œuvre qu'est le travail qu'elle commande, qui va vers elle, qui lutte pour elle, est une représentation exactement inverse de cette autre altérité que pouvait être la figure de l'inspiration » (p. 209). L'œuvre et le travail de l'œuvre donnent lieu à une réflexion constante, une « réflexivité active » de sorte qu'une double altérité séparent les œuvres d'elles-mêmes : « altérité par rapport au travail qui les compose, par rapport à ce temps d'élaboration qui les précède, qui leur appartient, et dont pourtant elles se détachent radicalement par leur existence d'œuvres; altérité aussi, celle qui les sépare de leur 'auteur', qui les fait appartenir désormais à tous, en tant qu'œuvres prises dans l'histoire des arts et de la littérature » (p. 211). La lecture

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

génétique permet de cette façon l'accès à l'atelier de fabrication où le créateur cède souvent l'initiative aux mots et se regarde créer (le faber sapiens).

Masanori Tsukamoto essaie d'établir le rapport entre l'acte de création et les souffrances ressenties par un écrivain. Son article « ''La main de Pascal'' : Écriture et Détresse » se propose de répondre à la question suivante : « Si l'angoisse est bien une source, comme le texte peut-il éviter de la rendre visible sous une forme ou sous une autre ? » (p. 213) L'autre de l'œuvre est dans ce cas l'angoisse, un certain état d'esprit, qui se situe à l'origine même de l'acte de création pour être ensuite occultée, effacée lors de l'acte proprement dit d'écrire. Le point de départ de cette étude est représenté par le texte de Paul Valéry *Variation sur une Pensée* (1923). Ce texte est en soi un témoignage de désarroi intérieur (p. 214) et l'angoisse semble agir dans le texte valéryen « à travers les artifices de la simulation » (p. 215). Cet aspect est mis en valeur par la lecture comparative de ce texte avec les Cahiers de Valéry. Dans la section « Pascal terroriste et Pascal rhéteur » Masanori Tsukamoto distingue deux attitudes face à l'écriture : la première fait valoir un sens unique de l'expérience intense et la deuxième réside dans l'écart entre l'expression et l'expérience (p. 217). Les reproches faites par Valéry à Pascal portent essentiellement sur l'aspect suivant : Pascal, qui fait semblant d'être seul face au ciel étoilé, escamote l'issue de ce néant, ce qui est inconcevable pour Valéry qui voyait dans ce néant la condition indispensable de l'écriture (p. 218). Valéry était forcé de se créer un moyen de supporter les troubles affectifs (p. 221) et Masanori Tsukamoto met l'accent sur le fait que dans la simulation de l'homme pascalien on peut retrouver un autoportrait abstrait de Valéry. La dernière section de l'article aborde l'écriture de la simulation. « Jouer un rôle, faire un geste, tout en portant un masque dont la nature est souvent obscure » est l'une des dominantes de l'écriture valéryenne (p. 219). Valéry conçoit la littérature comme son « anti-vie », son « anesthésique » et la transposition au langage indirect lui donne la possibilité de lutter contre son angoisse, l'écriture ayant dans ce sens un rôle thérapeutique. La lenteur de l'esprit humain que Valéry oppose au « silence éternel » lui ouvre un espace fictif qui lui permet de fabriquer un détresse artificielle (p. 222).

Partant du constat que l'œuvre « produit sans cesse cet échange circulaire entre le dedans et le dehors » (p. 226), Ken'ichi Sasaki aborde une forme particulière du dehors de l'œuvre dans le texte intitulé « Le courant sous-jacent : le cas de Jean Giraudoux ». L'étude commence par une présentation des éléments qui donnent un caractère ouvert aux drames de Giraudoux et porte essentiellement sur *Electre*. Ken'ichi Sasaki entame aussi une discussion sur l'importance de la mémoire intertextuelle (les lectures des œuvres des autres auteurs) et de la mémoire personnelle de chaque créateur (faite de toutes sortes d'expériences, de connaissances, et qui compose le monde de chaque individu). Ce sont plutôt ces

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mécanismes de la mise en relation entre ces deux mondes (livresque et personnel, réel) dans l'activité créatrice qui retiennent l'attention du chercheur : cette mise en relation avec l'œuvre de l'autre représente d'ailleurs « le courant sous-jacent du motif poétique » qui est constamment réévalué par le comportement créateur de l'auteur (p. 234).

Le septième art revient dans ces études sur l'autre de l'œuvre avec l'article de Shiguéhiko Hasumi intitulé : « L’identique et le différent : le remake au cinéma ». Le thème est déjà énoncé dans le titre et vise à mettre en relief cette pratique de la reprise de sujets dans le cinéma contemporain, pratique qui n'est point considérée comme négative pour la création. L'auteur s'interroge sur les sources de ce phénomène de répétition et reprend quelques principes de Max Horkheimer et de Theodor W. Adorno, qui affirmaient le manque d'originalité dans les productions cinématographiques, le phénomène de ressemblance ayant comme cause le système de production industrielle en série (p. 240). L'auteur insiste pourtant sur la valeur créatrice de la répétition (à l'instar de l'ouvrage de Gilles Deleuze sur la répétition et la différence) et constate que « le cinéma, avant le stade du capitalisme des années trente et son système de production en série », même s'il présentait les caractéristiques énoncées par Horkheimer et Adorno, ne tombait pas dans la standardisation (p. 241). Afin de mieux soutenir cette idée Shiguéhiko Hasumi se réfère aux années Lumière dont les productions contiennent une « quantité considérable de reprises du même sujet » (p. 242). Sont analysés dans ce sens les thèmes de l'arrosage et de la baignade de plusieurs remakes cinématographiques où même si le thème reste identique, la réalisation filmique est tout à fait différente : « le jeu constant de l'identique et du différent offre un spectacle où la répétition est la condition même de la différence » (p. 244).

La discussion sur les différences culturelles qui engendrent des perspectives différentes sur le statut de l'œuvre et de la création est reprise par Masayuki Ninomiya qui aborde un sujet fondamental en rapport avec l'œuvre, c'est-à-dire : « Le statut de l’inachevé dans la culture du devenir : entre Kobayashi Hideo et André Gide ». L'Occident et l'Asie se retrouvent remis en question de ce point de vue : « N'y a-t-il pas entre nos civilisations une différence fondamentale concernant la notion même de 'création', différence donnant prise au malentendu ? » (p. 247). La culture japonaise est fondamentalement marquée par l'idée de devenir, l'œuvre n'étant jamais accomplie, ce qui s'oppose structurellement à l'épistème occidental. Cette différence de vision caractérise non seulement les aspects de la civilisation quotidienne, les mœurs ou les mentalités, mais aussi la langue, le matériau par excellence des productions littéraires. Masayuki Ninomiya essaie de comprendre le rapport complexe entre la tradition et la modernité, entre le Japon et l'Occident, en se référant à Kobayashi Hideo et à André Gide. Kobayashi Hideo est un critique

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

littéraire contemporain et traducteur en japonais de Paludes d'André Gide. L'ouvrage de Gide se caractérise précisément par l'inachèvement qui traduirait exemplairement sa conception de l'art et de la vie. Le chercheur passe en revue ensuite les caractéristiques de Paludes et insiste sur l'importance de Gide en tant que référence majeure pour Kobayashi.

Tiphaine Samoyault élargit le débat sur l'œuvre en devenir et choisit comme thème de sa réflexion la traduction collective : « ''Son nom est légion et nous sommes plusieurs'' : Ulysses de James Joyce et la traduction collective ». La traduction est en soi une activité ayant trait à l'altérité et au devenir d'une œuvre et d'une langue non seulement par le résultat mais aussi (ou surtout) par sa pratique, ce qui justifie de la penser comme « passage du singulier de la littérature au pluriel de l'expérience littéraire : pluralité qui est autant du côté de la création que de celui de la réception » (p. 260). L'auteur décrit minutieusement l'expérience de la traduction d'Ulysse, projet coordonné par Jacques Aubert. Ulysse est un texte pluriel par sa structure et par les langues qui le composent et les traducteurs se sont confrontés à plusieurs problèmes lors de leur travail : la traduction des noms propres, la traduction des références dublinoises, le statut des langues étrangères (plus particulièrement l'irlandais et le yiddish), problèmes qui suscitent à leur tour des questions plus générales sur ce qu'un texte à traduire représente (qu'est-ce que nous traduisons en fait ?), sur l'inscription des langues errantes, minoritaires, nomades, sur la valeur de la retraduction, sur la traduction intertextuelle (p. 262-266). Dernièrement, est abordée la question de l'intraduisible, notion épineuse de la traductologie. Nous retenons quelques propos fort incitants : « L'intraduisible n'est jamais le mot : c'est le basculement du mot dans une ambiguïté irréductible » (p. 267) ou « La seule façon sans doute de prendre le risque de traduire l'intraduisible sans le sacraliser [...] passe nécessairement par la traduction de la lettre » (p. 267), affirmations qui nous font réfléchir davantage sur le rapport entre le texte source et le texte cible de la perspective de leur fidélité ou infidélité : préférer la traduction littérale (traduire la lettre) ou les belles infidèles, surtout dans un texte où la traduction est aussi un véritable procédé de création. Laissons de nouveau la parole à Typhaine Samoyault qui choisit dans sa conclusion de transcrire la définition utopique de la traduction formulée par Walter Benjamin dans son article « La tâche du traducteur » : « Original et traduction deviennent reconnaissables comme fragments d'un langage plus grand » (p. 271).

Les comparaisons entre les espaces culturels français et japonais font l'objet de l'article « Les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi : le cas de Micropoèmes et Petits Poèmes mathématiques simplistes ». Marianne Simon-Oikawa choisit de se rapporter à la poésie visuelle qui « telle qu'elle s'est élaborée depuis les années cinquante, est un mouvement sans frontières » (p. 273). Les

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

auteurs pris en compte, le français Pierre Garnier et le japonais Niikuni Seiichi, ont collaboré pendant une longue période de leur vie, sans pourtant se rencontrer. Leur collaboration artistique a mis en contact deux langues, deux écritures, deux visions, qui se sont souvent complétées. L'article passe en revue la question du spatialisme et de la poésie supranationale et analyse ensuite les traits caractéristiques des recueils poétiques énoncés dans le titre. Nous parcourrons un monde scriptural et figuratif où les mots de graphie et d'alphabet différents se complètent et dialoguent. Marianne Simon-Oikawa insiste tour à tour sur quelques éléments distinctifs : l'imbrication entre les mots français et japonais, l'association entre les lettres alphabétiques et les signes syllabiques japonais, l'utilisation de signes de ponctuation. Les poèmes analysés montrent que l'écriture, « envisagée non pas comme style mais dans son sens le plus radical de signes tracés sur un support, pouvait devenir elle-même un matériau poétique. Ils montrèrent aussi que la rencontre d'une écriture autre pouvait enrichir une pratique personnelle par ailleurs déjà bien engagée » (p. 286). Ce qui nous fait apprendre que le dialogue des cultures et des écritures peut s'en passer de toute rencontre physique, l'espace de la création étant suffisant au partage du geste poétique.

Le dernier volet du volume porte sur « L’autre dans l’œuvre » et réunit sept études qui abordent essentiellement (à l'exception de la deuxième) des aspects littéraires. Cette section s'ouvre par l'article de Katsumi Fujiwara qui dans « Aspects de l’altérité dans Le Dit du Genji » fait de l'intelligibilité de l'autre un véritable élément d'analyse du roman-fleuve, écrit par une femme surnommée Murasaki-shikibu au début du XIe siècle. L'auteur insiste davantage sur la présentation des trois parties qui composent les 54 livres de ce roman et présente les grandes lignes de la suite du roman, pour finir sur quelques considérations sur l'histoire de l'amour tragique entre deux personnages du roman Kaoru et Ôikimi (p. 295-296).

L'article « L’acceptation et l’exclusion de l’autre dans l’histoire française moderne » choisit la perspective historique, fort importante dans une discussion sur l'altérité. Katsumi Fukasawa voit dans cette notion l'un des éléments fondamentaux qui régissent l'évolution du monde contemporain : « Ainsi, des barbaroi et des xénoi de l'antiquité grecque aux réfugiés russes comme aux immigrés maghrébins et indochinois du 'creuset français' du XXe siècle, la présence des étrangers occupe une place grandissante dans l'historiographie actuelle » (p. 299). L'auteur écrit sur la question de l'altérité dans l'histoire française moderne dans le but de mettre en évidence les aspects relatifs à la tolérance religieuse, au cosmopolitisme maçonnique et à la présence étrangère dans la société urbaine, tout en adoptant les critères : social, religieux et ethno-national (p. 299). Ses considérations complètent les propos de Robert Muchembled « Les minorités : mythes et réalités » (1996) pour lequel l'altérité se définit premièrement comme marginalité. Katsumi Fukasawa

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

croit que l'altérité est plurielle et que chaque altérité (sociale, religieuse, ethno-nationale ou géographique) suit une logique propre (p. 303). L'altérité est en même temps, comme l'apprécie l'auteur dans sa conclusion, après avoir fait un bref survol historiographique, « un processus psychologique tout aussi individuel que collectif » (p. 308). Son article montre en effet que l'analyse historique et la réflexion littéraire peuvent partager les mêmes perspectives quand elles interrogent des notions comme l'acceptation ou l'exclusion, l'amitié ou l'animosité, le semblable ou l'autre (p. 308).

Yoshikazu Nakaji organise ses réflexions menées dans « Recherche et rejet : l’autre dans Le Spleen de Paris » autour de trois poèmes de Baudelaire, Les Foules, Les Veuves et Le Vieux saltimbanque, afin de répondre à trois interrogations principales : « Pourquoi la 'communion' de Baudelaire est-elle unilatérale ? », « Quel est le sens stratégique [...] de la mise en scène de la sympathie à sens unique ? » et « Y a-t-il, à partir de ces réflexions sur l'autre dans l'œuvre, de parler de l'autre de l'œuvre ? » (p. 315). La communion de Baudelaire s'effectue toujours en sens unique puisque ses objets d'observation sont perçus par un regard d'artiste, un regard « transformateur, esthétisant, qui vise non pas à la vérité de l'objet ou à une réelle communion avec lui, mais à l'élaboration imaginaire à partir d'une perception réelle » (p. 316). Le sens stratégique de la mise en scène de la compassion répondrait à « morale désagréable », aspect que Yoshikazu Nakaji analyse dans la deuxième partie de son article, en comparant le texte baudelairien au texte rousseauiste des Rêveries, où les deux auteurs emploient des signes de la compassion : le sentiment de honte et les pleurs. La compassion comporterait une déformation hyperbolique (sous la forme d'un renversement de l'altruisme en amour de soi, ce que Jean Starobinski nomme « autopathie » par rapport à la « sympathie ») (p. 321). Baudelaire renverse toutefois l'idée de compassion de Rousseau, la soumet à la dérision de sorte que « l'autre du Spleen de Paris, c'est la compassion, c'est Rousseau, c'est les Rêveries [...]. » (p. 321).

« La question du nègre » fait l'objet de l'article « Un souffle autre : le ''nègre'' dans les Petits Contes de Blaise Cendrars » écrit par Guy Poitry. Le corpus choisi par l'auteur fait partie des ouvrages de Blaise Cendrars souvent négligés par la critique et le titre complet les Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs (publiés en 1928) annonce cette altérité intrinsèque. La littérature des nègres ne serait pas comprise comme la littérature d'un autre, mais comme une alternative (une voie parallèle) à celle empruntée par Cendrars : « les moyens employés par les conteurs noirs, l'usage qu'ils font de la langue, ces armes qu'ils se donnent pour se protéger d'un réel menaçant, tout cela rejoint et peut enrichir ce que la poésie, en France, au début du XXe siècle, s'efforçait de mettre en œuvre dans le cadre d'un monde moderne lui-même inquiétant » (p. 331).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Aymeric Erouart fait une étude ponctuelle de trois poèmes de Giuseppe Ungaretti dans l'article « Giuseppe Ungaretti et ''l'indéfinissable aspiration'' de la poésie. Sur quelques figures de L'Allegria, Sentimento del tempo et Il Dolore ». Les poèmes choisis comportent toutes les caractéristiques qui distinguent le style d'Ungaretti, dont les plus importantes sont les chaînes de sons et les chaînes de mots (p. 334). Le poète italien se voulait différent, auteur d'une poésie qu'il pensait « inaccessible, capable de dire l'infini et l'infinitésimal, l'absolu, le néant » (p. 334). Aymeric Erouart met en évidence la recherche de l'infini faite par Ungaretti et cite une des réflexions du poète sur sa démarche créatrice : « La poésie arrivera-t-elle jamais à posséder un instrument permettant à l'esprit de se manifester comme il le veut ? » (p. 338) Cette citation reflète entièrement l'esthétique du poète italien dont l'insatisfaction à l'égard de ses poèmes reste un trait définitoire.

Le texte de Hiroaki Yamada « Psychanalyse et narration : lecture d'une nouvelle de Tanizaki » porte sur un roman-canon de la littérature japonaise – Pont flottant des songes. Hiroaki Yamada nous attire l'attention dès le début sur le fait qu'il s'agit d'un récit à la première personne et que le personnage principal est le narrateur. Après la présentation succincte du roman, le chercheur se propose d'analyser, dans la première partie, le pacte narratif dans le récit (« sur lequel le narrateur garde un silence total dans la première moitié du récit » - p. 345). Comme l'histoire racontée présente deux énigmes (la première concernant la naissance du personnage Takeshi et la deuxième concernant la mort subite de sa mère), l'auteur explore ces questions tout en insistant sur les instances narratives. La dernière partie intitulée « Le désir-écran » aborde la notion freudienne de « souvenirs-écrans », une sorte de masques qui cachent d'autres souvenirs. Hiroaki Yamada détourne le concept en « désir-écran » et affirme qu'il s'agirait du désir du père à l'égard de son fils : dans le roman « le rôle joué par le père est en fait décisif. Tout ce qui se passe entre mère et fils est prémédité par le père » (p. 349). L'altérité se joue à chaque instant et met en question l'identité des personnages animés d'un « désir transféré », celui d'un « narcissisme paternel relayé » (p. 350).

La contribution de Jinshan Che portant sur « Le double malentendu : à partir de l'image de la Chine chez les théoriciens de Tel Quel » clôture le volume *L'Autre de l'œuvre*. L'article met en discussion les éléments qui ont généré quelques interprétations détournées à l'égard du rapport des telquelistes avec la Chine ou avec l'Asie. Jinshan Che rappelle quelques données importantes relative à l'origine partielle des théories telqueliennes dans la pensée chinoise et le rôle de la révolution culturelle chinoise dans les années soixante qui ont inspiré leur révolution littéraire (p. 351). Sont mentionnés aussi d'autres événements : la visite en Chine de la délégation officielle organisée par Tel Quel ou l'adhésion aux interprétations que les communistes chinois faisaient du marxisme. C'est aussi

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'écriture chinoise qui attire les telquelistes (Kristeva, Barthes, Sollers) (p. 354). Pourtant l'interprétation que Tel Quel faisait de la Chine est fondée sur un malentendu idéalisant (p. 356). Le contexte socio-historique occidental les a fait penser que la Chine pouvait apporter à l'Occident une nouvelle Renaissance ou de nouvelles Lumières, ce qui n'était pas forcément le cas puisque la Chine était en train de chercher une voie de libération de l'emprise de la tradition millénaire. Il s'agit d'une attitude pragmatique, la Chine étant devenue « support, prétexte, métaphore de leur sentiment et de leur idéal » (p. 357). Le deuxième malentendu se rapporte à l'incompréhension « en sens inverse » : les Chinois qui ont mal lu les propos de Derrida ou de Foucault, les deux philosophes étant souvent critiqués en Chine à cause de leurs théories (par exemple celle de Derrida sur la nature, le rôle, la valeur et le statut historique de l'écriture chinoise) (p. 358). La conclusion de l'article pourrait être lue comme un corollaire de toute étude ou de toute attitude à l'égard de l'altérité : « pour comprendre l'autre, pour échanger avec l'autre, il faut beaucoup plus de travail et de patience » (p. 359).

Les articles réunis dans ce volume hétérogène donnent à mieux comprendre les rapports inédits entre l'œuvre et son autre et se donnent comme objet d'une lecture attentive et patiente qui ouvrira de nouvelles perspectives et entamera des dialogues entre les différentes cultures et littératures. L'autre de l'œuvre se décline ainsi sous plusieurs formes, chacune engendrant des analyses pertinentes et offrant de nombreux sujets de réflexion. C'est au terme de ce parcours que le lecteur se voit confronté lui aussi à l'altérité de sa propre conscience, de ses savoirs et de son acte de réception.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Dumitra Baron
Voir ses autres contributions

Courriel : dumitrabaron@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.