



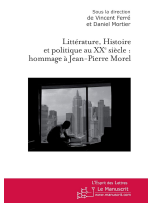
**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 27, n° 4, Avril 2026**  
**La « littérature générale » : concordes et discordes**  
**autour d'une formule**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.21123>**

---

## « Paysages du visible » : politique et littérature comparée. Entretien avec Jean- Pierre Morel, comparatiste et traducteur

“Landscapes of the visible:” Politics and comparative  
literature. An interview with Jean-Pierre Morel,  
comparatist and translator

**Irène Le Roy Ladurie**



Vincent Ferré et Daniel Mortier (dir.), *Littérature, Histoire  
et politique au xx<sup>e</sup> siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, Paris :  
Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2010, 368 p.,  
EAN 9782304033526.

---



### **Pour citer cet article**

Irène Le Roy Ladurie, « « Paysages du visible » : politique  
et littérature comparée. Entretien avec Jean-Pierre Morel,  
comparatiste et traducteur », *Acta fabula*, vol. 27, n° 4, « La «  
littérature générale » : concordes et discordes autour d'une  
formule », Avril 2026, URL : [https://www.fabula.org/revue/  
document21123.php](https://www.fabula.org/revue/document21123.php), article mis en ligne le 30 Mars 2026,  
consulté le 18 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.21123



Irène Le Roy Ladurie, « « Paysages du visible » : politique et littérature comparée. Entretien avec Jean-Pierre Morel, comparatiste et traducteur »

Résumé - Jean-Pierre Morel, né en 1940, professeur émérite de littérature générale et comparée à l'Université Sorbonne-Nouvelle, témoigne dans cet entretien de son parcours, tant personnel qu'intellectuel, de comparatiste. Il est l'auteur d'un livre, tiré de sa thèse, portant sur l'Internationale littéraire et les interactions entre l'esthétique et l'idéologie au sein des mouvements littéraires d'avant-garde français et internationaux au cours des années 1920. Il a par la suite travaillé de manière monographique sur des auteurs liés à ces avant-gardes, et sur des trajectoires d'artistes en exil. Il est également traducteur de l'allemand (Bertolt Brecht, Heiner Müller), du russe (Marina Tsvetaieva) et auteur de nombreux articles pour, notamment, les revues *Revue de littérature comparée*, *Revue d'études germaniques*, *Critique*, *Libre* ou *Le Temps de la réflexion*. Son travail à la confluence de l'histoire littéraire et de la critique attire l'attention sur la tension entre la généralité de la théorie (littéraire, esthétique et politique) et la singularité des assemblages que sont les parcours d'écrivains et d'écrivaines et leur résultat que sont les œuvres.

Mots-clés - démocratie, Histoire, littérature allemande, littérature comparée, politique

Irène Le Roy Ladurie, « "Landscapes of the visible:" Politics and comparative literature. An interview with Jean-Pierre Morel, comparatist and translator »

Summary - Jean-Pierre Morel, born in 1940, professor emeritus of general and comparative literature at the Sorbonne-Nouvelle University, talks in this interview about his personal and intellectual journey as a comparatist. He is the author of a book, based on his thesis, on the Literary International and the interactions between aesthetics and ideology within French and international avant-garde literary movements during the 1920s. He subsequently worked on monographs on authors linked to these avant-garde movements and on the trajectories of artists in exile. He is also a translator from German (Bertolt Brecht, Heiner Müller) and Russian (Marina Tsvetaeva) and the author of numerous articles for journals such as *Revue de littérature comparée*, *Revue d'études germaniques*, *Critique*, *Libre*, and *Le Temps de la réflexion*. His work at the intersection of literary history and criticism draws attention to the tension between the generality of theory (literary, aesthetic, and political) and the singularity of the assemblages that are the careers of writers and their results, which are their works.

Keywords - comparative literature, democracy, german literature, History, politics

## « Paysages du visible » : politique et littérature comparée. Entretien avec Jean-Pierre Morel, comparatiste et traducteur

“Landscapes of the visible:” Politics and comparative literature. An interview with Jean-Pierre Morel, comparatist and translator

**Irène Le Roy Ladurie**

---

## Un parcours comparatiste à l'intersection de l'histoire et de la littérature

Irène Le Roy Ladurie — Comment vous êtes-vous inscrit dans la littérature générale et comparée au début de votre carrière et comment avez-vous perçu l'évolution de la discipline ainsi que votre rapport à elle, au fil de vos recherches mais aussi au cours des directions de thèse que vous avez assumées ? Connaissez-vous d'autres traditions nationales de la littérature comparée (en Allemagne, par exemple) et comment les percevez-vous ?

Jean-Pierre Morel<sup>1</sup> — À franchement parler, ma première approche de la LGC (littérature générale et comparée) n'a procédé ni d'un choix éclairé, ni d'une volonté délibérée : avant de l'aborder, je n'avais fait que lire un des volumes du *Mythe de Rimbaud* (1952-1961) d'Étiemble et suivre quelques séances de présentation de cette discipline par le professeur Charles Dédéyan à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. C'est avec lui que j'ai fait mon mémoire du diplôme d'études supérieures (en 1963-1964) : « Apports allemands au mouvement surréaliste ». Ce choix représentait d'abord une issue de secours à la sorte de dépression intellectuelle à laquelle m'avaient un moment réduit ma lassitude du latin et du grec, ma difficulté à obtenir mon dernier certificat de licence, celui de grammaire et philologie, et un essai malheureux de réorientation vers le russe. En tout cas, en

---

<sup>1</sup> Pour une recension intégrale jusqu'en 2010 des contributions de Jean-Pierre Morel, voir : Vincent Ferré et Daniel Mortier (dir.), *Littérature, Histoire et politique au xxe siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, op. cit.

m'initiant au travail en bibliothèque, ce premier travail m'a passionné, m'a rendu confiance et m'a aidé à cerner le domaine — encore très vaste et imprécis — sur lequel je devais travailler en thèse un peu plus tard (toujours sous la direction du même professeur), celui des rapports entre « littérature et révolution » au xx<sup>e</sup> siècle (pour conserver l'intitulé un peu mythique du livre célèbre — ou autrefois célèbre ? — de Trotski).

Ce que j'ai perçu ensuite de l'évolution de la LGC à partir du moment où j'ai commencé à l'enseigner (à l'Université François-Rabelais de Tours, où Jacques Body m'avait recruté comme assistant), c'est sa rapide montée en importance dans l'institution universitaire, à Paris et en province, progression illustrée et stimulée à la fois par la présence d'une dissertation comparatiste (dite à l'époque de « Français 2 ») à l'écrit du concours de l'agrégation de lettres modernes, alors de création récente. Je garde le souvenir d'une période fiévreuse et mouvementée, d'un mouvement incessant par lequel on se sentait aspiré, voire happé, tant le nombre de scènes où l'on pouvait s'investir allait croissant ainsi que celui des rôles qui était proposés. Je me suis retrouvé en peu de temps au jury de l'agrégation de lettres modernes, à la place de Jacques Body, devenu président de l'université de Tours ; à la rue d'Ulm, où Roger Fayolle m'avait confié la charge de préparer aux épreuves comparatistes les candidats de plus en plus nombreux à l'agrégation de lettres modernes, alors qu'ils n'étaient encore qu'une poignée quelques années plus tôt ; au comité de rédaction de la *Revue de littérature comparée*, dont j'ai assuré le secrétariat pendant mes années tourangelles ; et au CNU (Conseil national des universités), comme membre élu du corps des maîtres de conférences, à une époque où la LGC était encore rattachée à la 9<sup>e</sup> section (Littérature française). La création ultérieure par le ministère d'une 10<sup>e</sup> section, réservée aux littératures comparées (et que j'ai eu, beaucoup plus tard, l'honneur de présider pendant quatre ans) a consacré l'essor de la discipline, accroissant du même coup sa visibilité et sa force d'attraction. J'appartenais aussi à deux équipes de recherche : l'une, spécifiquement comparatiste, « Littérature et nation », à Tours ; l'autre, « Théâtre années vingt », au CNRS, dirigée par Denis Bablet, qui n'était pas comparatiste dans son organisation ni dans son propos, mais réunissait des spécialistes de littérature française, allemande et russe, rompus au travail en commun et à l'étude de courants politico-littéraires internationaux comme le théâtre d'« agit-prop » des années 1920-1930. On peut donc dire que l'essor du comparatisme se faisait sentir aussi en dehors de ses cadres institutionnels.

Irène Le Roy Ladurie — Quel terrain commun y a-t-il entre une approche historiciste particulièrement précise comme la vôtre et l'aspiration généralisante de la littérature comparée ?

Jean-Pierre Morel — La réponse n'est pas facile à donner, même avec le recul du temps. Beaucoup dépend d'abord de ce que l'on entend par « aspiration généralisante ». D'un côté, à l'époque dont je parle, l'expansion universitaire de la LGC a tiré un profit majeur du considérable renouvellement des lectures et des études littéraires qui a eu lieu dans les années 1960 et 1970, au milieu d'innombrables polémiques, et qui a porté d'abord sur l'analyse des récits, sur la théorie des genres et les diverses catégories de relations que les textes peuvent nouer entre eux (intertextualité, etc.). Les rapports de la littérature avec les autres arts ont bénéficié un peu plus tard, eux aussi, d'un éclairage nouveau : avec, par exemple, les essais pour définir la fiction (et ses différents vecteurs, selon les pratiques artistiques considérées) ou pour distinguer précisément la création artistique de l'expérience esthétique. En ce qui me concerne, c'est, pour l'essentiel, des travaux de Gérard Genette et de Dorrit Cohn que j'ai tiré profit ainsi que, plus tard et dans une perspective plus philosophique, de ceux de Paul Ricœur et de Jean-Marie Schaeffer ou encore d'auteurs étrangers traduits comme Mikhaïl Bakhtine et Hans-Robert Jauss. J'ai suivi aussi pendant quelque temps les séminaires d'A. J. Greimas et de Tzvetan Todorov à l'École des hautes études en sciences sociales ou à la rue d'Ulm.

Toutes ces recherches représentent une sorte de bien commun dont la génération à laquelle j'appartiens a tiré très largement parti. Pour ce qui est de la LGC, c'est sa composante « généraliste » qui en a été la principale bénéficiaire. Toutefois, elle n'a pas été à l'initiative de ces changements, qui ont reçu leur principale impulsion du développement des sciences du langage et de la philosophie, et d'abord à l'étranger ; hormis Jean Bessière, aucun spécialiste français de littérature comparée ne s'y est particulièrement illustré ni n'a tenté la synthèse, d'un point de vue méthodologique, des découvertes venues des autres disciplines. La LGC appliquait ce que d'autres trouvaient. Si bien qu'on peut se demander si sa partie « générale » ne se confond pas avec les auteurs et les ouvrages auxquels j'ai fait rapidement référence, avec la diversité d'objets, de démarches (et d'idéologies) qui les caractérise : analyse du discours, sémiotique, narratologie, poétique, philosophie.

En même temps, et j'en avais une conscience plus ou moins nette à l'époque, l'extrême enrichissement que ces travaux apportaient à nos connaissances sur la littérature ne résolvait pas toutes les questions que pouvait poser une recherche comparatiste. Après tout, « un véritable théoricien de la littérature doit nécessairement réfléchir à autre chose encore qu'à la littérature<sup>2</sup> ». Et à plus forte raison n'importe quel chercheur.

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, p. 7.

Irène Le Roy Ladurie — Toujours dans ce sens, comment et pourquoi avez-vous choisi la littérature comparée comme discipline d'étude plutôt que l'histoire, histoire culturelle ou histoire littéraire ?

Jean-Pierre Morel — Je me suis toujours intéressé à l'histoire, mais je n'ai jamais envisagé d'en faire ma spécialité. Et, même si je n'avais pas envie de me consacrer seulement à la littérature française, c'étaient bien les questions littéraires, stimulées par les nouveautés des récits et des essais étrangers, qui m'intéressaient au plus haut point. Surtout quand on essayait de confronter celles-ci avec les théories de la littérature alors élaborées en France. Que penser par exemple de la définition par Roland Barthes de la littérature comme « sémiosis », ou « aventure de l'impossible langagier<sup>3</sup> », à l'heure où l'on découvrait *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne (1973) et *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov (1<sup>re</sup> traduction partielle en 1969) ? La même question aurait pu se poser avant, à propos d'*Alejandra* d'Ernesto Sábato ([1951] 1961) et de *La Plaisanterie* de Milan Kundera ([1967] 1968), ou plus tard au sujet d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo Kiš ([1976] 1979) ou de *La Contrevie* de Philip Roth ([1986] 1989).

Cependant, si la question de l'histoire s'est posée au niveau restreint qui était le mien, c'est d'abord parce que, dans le domaine que j'avais choisi pour mes recherches, les rares ouvrages historiques disponibles en français, en anglais, en russe ou en allemand (ceux-ci provenant en majorité de la RDA) étaient tous insatisfaisants à mes yeux, pour une raison que je n'ai perçue que peu à peu : s'ils fournissaient des éléments précieux pour une histoire de l'engagement, intellectuel et parfois collectif, des écrivains de divers pays aux côtés du mouvement communiste international, aucun ne parvenait à donner une idée de la nouveauté que représentait ce dernier. La reconstitution historique devait donc nécessairement s'accompagner d'une interrogation politique. Il m'a fallu un lent cheminement, d'un auteur à l'autre, pendant plusieurs années, pour me défaire d'un marxisme superficiel, rencontrer les théories du totalitarisme et finalement découvrir, au début des années 1970, grâce aux travaux de Claude Lefort, les liens des régimes ou des sociétés totalitaires avec la démocratie moderne. Des hasards heureux m'ont permis de faire la connaissance de Lefort et de suivre son séminaire de l'EHESS jusqu'à la fin de mes recherches pour la thèse d'État, facilitée par un détachement provisoire au CNRS. Mon orientation « historiciste » vient d'abord d'un questionnement politique.

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975, p. 123.

# Formes littéraires de l'engagement, une recherche de mise en sens

Irène Le Roy Ladurie — Vous accordez une attention particulière aux interactions parfois conflictuelles entre les différentes échelles que sont l'idéologie, qui peut être transnationale, voire mondiale, les institutions politiques locales, l'engagement et la création littéraire, de nature plus individuels. Vous êtes passé d'études très documentées sur des moments historiques d'échanges transnationaux critiques et politiques comme l'Internationale littéraire et le conflit autour du modernisme à l'étude monographique d'auteurs comme Bertolt Brecht, John Dos Passos, Heiner Müller, Alexander Kluge. En participant comme vous le faites ainsi à la production d'une histoire littéraire mondiale non linéaire et équivoque, quel serait pour vous le rôle du geste comparatiste en tant que lecture critique de ces relations entre Histoire, politique et création ?

Jean-Pierre Morel — L'internationalisme littéraire des années 1920 devait, depuis l'URSS, regrouper des écrivains russes et étrangers désireux de prendre toute leur part, explicitement et de façon militante, dans la lutte pour libérer définitivement de l'exploitation la plus grande part de l'humanité. Pour en retracer l'histoire, le geste comparatiste consistait d'abord à articuler l'étude historique de cette organisation en URSS (et de l'influence prise très tôt par les associations russes d'écrivains prolétariens sur son personnel dirigeant) avec celle des groupes et des personnes qui, à l'étranger, en Allemagne, en Belgique et en France, avaient tenté d'adhérer à cette organisation et à ce programme dans une oscillation constante entre alignement et contestation interne. Devaient être pris en considération, de surcroît, au niveau biographique, les auteurs importants qui avaient participé à cette organisation ; et, au niveau poétique et critique, les principales œuvres qui avaient nourri débats et polémiques, du fait qu'elles paraissaient aller dans le sens des objectifs de l'Internationale ou qu'au contraire elles paraissaient être des modèles à éviter ou à condamner. Il fallait donc souvent changer d'échelle et en même temps intégrer ces différents changements à un récit à la fois événementiel et analytique.

Toutefois, le geste comparatiste devait, me semble-t-il, comporter aussi un essai de « mise en sens » de cette reconstitution historique, sans pour autant porter atteinte à l'effort de rigueur attendu d'un travail scientifique. Il fallait souligner, notamment, que, solidaire de l'évolution du régime soviétique (qui l'a implicitement appuyée avant de la dissoudre autoritairement au bout d'une dizaine d'années), l'entreprise marquait une rupture toujours plus prononcée avec la démocratie alors même que les controverses se multipliaient dans la direction russe et entre celle-ci et les « filiales » européennes, plus ou moins organisées et plus ou moins nombreuses.

Rupture traduite entre autres par la conviction de la part des membres de cette Internationale littéraire qu'une littérature (« révolutionnaire » et « prolétarienne ») devait naître grâce à une organisation collective, pour laquelle les œuvres n'étaient considérées que comme un matériau plus ou moins utile, et dont les adhérents se devaient surtout d'être « malléables » (selon le mot d'André Gide) aux impulsions données par une équipe dirigeante. Dès lors, évitant le réquisitoire historique propre aux « nouveaux philosophes », on pouvait lire dans cette entreprise l'effet funeste d'une illusion progressiste selon laquelle l'esthétique et le politique ne devraient faire qu'un : ce qui, selon une formule de Peter Handke venue d'un tout autre contexte, équivalait à vouloir la « fin de la nostalgie » et la « fin du monde ». On pouvait aussi y voir une composante de l'histoire du système soviétique et la rattacher soit au « passé d'une illusion » (à la façon de François Furet), soit, au contraire, au « cimetière de l'espérance » (selon le titre, inspiré par Christian Ingrao, d'un livre de Nicolas Werth paru en 2019).

Cependant, puisque vous avez parlé justement d'échelle, il faut ajouter que des ressources de reconstitution et d'interprétation identiques doivent être mobilisées quand il s'agit d'éclairer des événements de proportions apparemment plus modestes que celle de l'histoire de l'Internationale littéraire. Pourquoi, à l'été de 1920, dans une lettre à Milena, en général peu remarquée, Kafka s'enthousiasme-t-il pour le pouvoir des bolcheviks après la lecture d'un article (pourtant assez critique) de Bertrand Russell, traduit (avec d'importantes coupures) dans un quotidien allemand de Prague ? Il n'est pas évident de savoir quelle part de nos connaissances biographiques et de nos méthodes interprétatives doit être mise en œuvre devant cet épisode ponctuel et sans suite. Surtout si l'on pense que l'auteur du *Procès*, roman dans lequel toute une tradition critique extrêmement respectable a vu une préfiguration des totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle, se montre ici, l'espace d'un instant, admiratif de l'ordre léniniste, y compris contre l'avis bien plus sérieusement étayé de Russell.

Irène Le Roy Ladurie — Vous avez travaillé sur des concepts intermédiaires comme le montage (chez Brecht, Dos Passos), mais aussi sur des artistes aux pratiques plurielles (Kluge, entre le cinéma et l'écriture). Ces objets nomades (entre cinéma, théâtre, ou encore roman) vous apparaissent-ils comme les objets privilégiés d'une étude en littérature générale et comparée ? Si oui, comment le sont-ils devenus ?

Jean-Pierre Morel — Le montage est d'abord un terme d'époque, celle du « montage-roi », comme le note l'historien du cinéma Jacques Aumont. Une rencontre inaugurale très symbolique à cet égard, sur laquelle on sait trop peu de choses, est celle de Sergueï Eisenstein et de James Joyce à Paris en 1928. Dès 1930, le terme se voit étendu à d'autres arts que le cinéma : à l'opéra par Bertolt Brecht et Kurt Weill, qui l'opposent à l'œuvre conçue comme « croissance organique » ; et au

roman par Walter Benjamin à propos de *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin. Un peu plus tard encore, Dos Passos choisit d'intituler « œil de la caméra » et « actualités » deux des quatre sections dont l'alternance régulière assure le déroulement narratif de sa trilogie *U.S.A.* (1930, 1932, 1936). L'essor du montage dans la création contemporaine — en particulier romanesque — fera, en 1937, l'objet d'un célèbre et très âpre débat chez les auteurs allemands antifascistes en exil, dans la revue *Das Wort* ou en marge de celle-ci, et notamment entre Georg Lukàcs et ses partisans, acharnés à le pourfendre à Moscou, et Ernst Bloch (à Prague), puis Brecht (au Danemark), qui s'en font les défenseurs.

À y regarder de près, l'emploi de ce procédé est d'abord lié à l'essor du récit perspectiviste (ou « multi-perspectiviste »), que Jean-Marie Schaeffer appelle « la plus grande invention de toute l'histoire de la fiction à la troisième personne<sup>4</sup> ». Lui sont associés les noms de Joyce, de Faulkner, de Dos Passos, de Virginia Woolf, de Döblin, de Hermann Broch, ceux de Pilniak et de Boulgakov, Vladimir Pozner, Malraux et, un peu plus tard, Sartre. Dans ces récits, le montage peut intervenir à des niveaux différents et sous des formes variées ; parfois pour assurer (en tout ou en partie) la régie d'une multiplicité d'actions, et, éventuellement, de temporalités, dans un récit déserté par le narrateur auctorial unique ; parfois pour faire ressortir plus ou moins ouvertement la variété, la disparité, voire l'hétérogénéité des matériaux utilisés par le romancier (notamment grâce au montage de citations) ; parfois enfin pour transformer la composition d'ensemble en une combinaison et une confrontation de voix, de genres et de styles jusque-là inédites, ainsi dans *U.S.A.* C'est d'ailleurs seulement dans ce roman que le montage forme l'armature d'ensemble ; le cours du récit n'a de ce fait plus rien à voir avec celui qu'on était accoutumé à trouver dans tous les romans antérieurs et justifie l'appellation, parfois utilisée à l'époque, de « roman-montage ». Il importe donc de spécifier chaque fois la place précise du montage et de ne pas voir dans celui-ci la marque par excellence des romans les plus novateurs des années 1920-1940 (sans parler des décennies suivantes, où le procédé connaîtra de nouveaux développements).

Parmi les fonctions qu'il assume dans le détail de chaque œuvre, deux sont particulièrement importantes, celle du montage citationnel et celle de la confrontation entre récit factuel et récit fictionnel. Il importe en effet de voir si les auteurs se servent du montage pour afficher ostensiblement la variété, la disparité, voire l'hétérogénéité, des matériaux textuels (plus rarement iconiques) qu'ils introduisent dans leurs textes (par exemple des manchettes de journaux ou des paroles de chansons, comme c'est le cas chez Dos Passos), ou, au contraire, pour les « fondre » discrètement dans le style de l'ensemble, à la manière de Döblin. Ou à celle de l'écrivain yougoslave Danilo Kiš — pour prendre à nouveau un exemple à

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, p. 302.

une échelle différente. Son récit, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (1976), à propos d'un révolutionnaire russe célèbre, mais inventé, qui, sous Staline, se retrouve arrêté et torturé avant de mourir dans un camp, est construit à partir de la réécriture ou du réagencement de différents passages pris dans trois autres textes, l'un yougoslave, l'autre russe et le troisième français, sans rapport direct avec le sujet choisi par l'auteur. Comment se fait-il que, ni lors du mauvais procès pour plagiat que l'on a intenté à l'auteur lors de la sortie du livre à Belgrade, ni, plus tard, au moment de la réception française, beaucoup plus apaisée (1979), on n'ait pas identifié toutes les sources de ce récit, mesuré la part exacte de ses « emprunts » et surtout la diversité et la subtilité de leur mise en œuvre ?

Enfin, le dispositif de la trilogie *U.S.A.* fait alterner et confronte deux formes de récit à la troisième personne : des histoires de personnages inventés récurrents et de courtes biographies de personnages historiques qui n'apparaissent qu'une fois dans tout le texte. Cette relation se retrouve, différemment conçue, dans la nouvelle de Danilo Kiš. L'histoire fictionnelle y est construite à partir de sources qui sont exclusivement factuelles : une autobiographie réelle et deux ouvrages historiques. Alexander Kluge, enfin, qui est aussi un grand cinéaste, s'est rendu littérairement célèbre (en Allemagne plus qu'en France) par ses vastes assemblages de textes fictionnels et factuels, dont *Chronique des sentiments* (traduite en français en 2016 et 2018), dans lesquels c'est moins le contraste qui est recherché qu'un certain brouillage des différences entre les deux types de récit. Brouillage favorisé par le fait que « les formes narratives traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction<sup>5</sup> ». L'œuvre de Kluge — ou celle du grand journaliste polonais Ryszard Kapuściński (*Imperium*, 1993 ; *Mes voyages avec Hérodote*, 2004) — suggère par ailleurs que divers autres procédés littéraires de reconfiguration du monde peuvent se retrouver aussi bien du côté du reportage de guerre ou du récit de voyage que des récits inventés. Il me semble donc que ces catégories de récit sont susceptibles de faire l'objet d'enquêtes comparatistes d'autant que le cinéma et les productions audiovisuelles actuelles pratiquent aussi de diverses manières la combinaison du factuel et du fictionnel.

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris : Seuil, 1991, p. 93.

# Perspective mondiale et politique de la littérature : de nouveaux agencements pour les débats en littérature comparée

Irène Le Roy Ladurie — Avez-vous participé à des manuels ou méthodologies en littérature comparée ? Avez-vous lu des ouvrages récents de ce type qui vous ont intéressé ? Comment analysez-vous les développements récents de la littérature comparée et de ses méthodes ? Y a-t-il un ouvrage des dernières années que vous considérez comme particulièrement parlant pour l'évolution des débats dans ce champ ?

Jean-Pierre Morel — Je n'ai jamais eu les capacités théoriques nécessaires pour participer à des manuels ou à des ouvrages de méthodologie. Parmi les ouvrages particulièrement parlants des dernières années, je citerai ceux de Jacques Rancière, de *La Chair des mots* (1998) aux *Bords de la fiction* (2017), et leur effort continu pour définir ce qu'est la « politique de la littérature » en dehors des idées personnelles des auteurs, ou de leurs engagements, et même en dehors du choix de leurs sujets (descriptions de la société, évocation des luttes, éventuelle sympathie pour les opprimés, etc.). Cette rigueur serait parfois à nuancer car, comme l'a montré le chercheur américain Uri Eisenzweig, il arrive qu'un écrivain modifie ses opinions politiques en raison précisément des difficultés qu'il a rencontrées dans son travail de création, par exemple l'écriture d'un roman (voir notamment *Naissance littéraire du fascisme*, 2013). Que les sujets et les personnages d'un romancier puissent être aisément tenus à l'écart de l'expérience cognitive et affective faite par ses lecteurs est un point qui se discute aussi. En revanche, j'apprends énormément de Rancière quand il lie la politique de la littérature à la manière dont celle-ci intervient « dans le découpage des objets qui forment *un monde commun*, des sujets qui les peuplent et *des pouvoirs qu'ils ont* de le voir, de le nommer et d'agir sur lui<sup>6</sup> ». Et quand il montre que cette intervention, telle que nous la connaissons aujourd'hui, procède d'une série de changements et même de bouleversements qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont transformé les belles-lettres de l'âge classique en ce que nous appelons depuis « littérature ». Ce qui n'était pas un simple changement d'étiquette : car la « révolution littéraire moderne » a fait passer l'art d'écrire d'un régime de l'art à un autre, c'est-à-dire, une fois encore, d'« une manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit *le monde que nous habitons* » (je souligne

---

<sup>6</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, p. 15. Je souligne.

encore) à une autre : dans les termes choisis par Rancière, le passage s'est opéré du régime « représentatif » au régime « esthétique », dont la modernité est le synonyme.

Dans ma thèse, publiée en 1985, j'entendais encore par « modernité » un certain état historique du roman, que l'on désigne parfois aussi par le terme de « modernisme » (venant après le réalisme), mot que vous employez vous-même, ou de « révolution romanesque » des années 1920, ou de « crise du roman » (Benjamin) ou encore de « tournant esthétique », une appellation dont Thomas Pavel a bien montré qu'elle peut s'appliquer à plusieurs séries d'œuvres tout à fait différentes dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. La critique, tantôt sommaire et tantôt très élaborée (je pense à Lukàcs), à laquelle les critiques « prolétariens » puis les partisans du « réalisme socialiste » ont soumis des auteurs comme Joyce, Döblin et Dos Passos, sans compter Proust et Céline, incitait à faire d'eux des adversaires résolus de la modernité entendue en ce sens. Cette conclusion, était, sinon erronée, du moins très incomplète.

En fait, les deux camps participaient, chacun à leur manière, de la modernité, si on entend celle-ci au sens que lui donne Rancière. Favoriser la littérature prolétarienne (qui n'avait pas attendu la révolution d'Octobre pour exister) et même viser à son « hégémonie » sur le reste de la création littéraire, c'était, d'une certaine façon, continuer à détruire le « partage hiérarchique du sensible », qui a régné pendant des siècles sur la littérature et qui séparait les hommes en deux catégories : les uns propres aux grandes actions ou aux grandes passions (pour Aristote, ils relevaient alors de la poésie), les autres voués à « la répétition et à la reproduction de la vie nue » (et qui relevaient de l'histoire). Dans les intrigues du roman moderne, « n'importe quoi arrive à n'importe qui<sup>7</sup> », y compris, bien entendu, aux gens du peuple, aux ouvriers, aux prolétaires, autant, sinon plus, qu'aux riches et aux puissants.

Le « modernisme », quant à lui, est une étape dans le déroulement d'une autre de ces transformations, mais qui opère sur un plan tout différent de la précédente, tout en lui étant par ailleurs lié : la création sans cesse renouvelée d'une « poétique nouvelle », capable de rompre avec la logique du vraisemblable qui régnait au temps du régime représentatif et de « travailler à l'élaboration du paysage du visible, des modes de déchiffrement de ce paysage *et du diagnostic sur ce qu'individus et collectivités y font et peuvent y faire*<sup>8</sup> ». En profondeur, les deux mouvements sont animés par la même impulsion — l'avènement du régime esthétique de l'art —, mais la conception bureaucratique et sectaire qui a prévalu

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 36. Je souligne.

dans l'Internationale littéraire a restreint considérablement les capacités d'exploration et d'intervention de la littérature prolétarienne : d'une part, elle a frappé d'anathème les œuvres dont la complication formelle était réputée bourgeoise et décadente, même quand l'action se passait en milieu prolétarien, ainsi *Berlin Alexanderplatz* ; de l'autre, elle a écarté celles dont le caractère progressiste n'était pas suffisamment affirmé : nul n'a songé à juger « prolétarien » le premier roman de Kafka, *Le Disparu (Amerika)*, écrit entre 1911 et 1914 et publié en 1927), en dépit des milieux que traverse le personnage principal et de l'épisode poignant du suicide d'une ouvrière au chômage sur un chantier de New York.

Pour en revenir à la tendance généralisante de la LGC dont vous parliez, peut-on penser qu'elle puisse aller jusqu'à postuler l'existence d'un « espace littéraire mondial », comme l'a proposé la regrettée Pascale Casanova dans deux ouvrages passionnants, *La République mondiale des lettres* (1999) et *Kafka en colère* (2011) ? Et toutes les questions s'articuleraient-elles sur l'« implacable structure » qui, au sein de cet ensemble, oppose « les espaces anciens et puissants, produisant une littérature autonome (réflexive, préoccupée d'esthétique), aux espaces récents, démunis en capital, qui s'unifient autour d'une définition nationale (politique) de leur spécificité<sup>9</sup> » ? J'hésite pour ma part sur la réponse à donner, ne serait-ce que parce que les rapports du national et du politique sont extrêmement complexes. La revendication d'une littérature nationale au sein d'un espace dominé prendra forcément une tournure différente si ce dernier connaît un régime autoritaire, une dictature, une théocratie ou s'il est une démocratie. De plus, est-il si sûr que, dans les espaces dominants, la demande d'autonomie et le raffinement artistique prennent toujours le pas sur les préoccupations politiques et le sens de l'appartenance à une nation ?

Selon Claude Lefort, la démocratie, pour sa part, donne forme à « une communauté d'un genre inédit qui ne saurait se circonscrire définitivement dans ses frontières, mais ouvre sur les horizons d'une humanité infigurable<sup>10</sup> ». Tout citoyen d'une démocratie peut, on le sait, se reconnaître dans un individu (ou un groupe d'hommes) d'une autre nation, prendre éventuellement leur parti s'ils sont inquiétés et persécutés chez eux ou ailleurs (et cela arrive souvent avec des écrivains : Soljenitsyne, Rushdie, Sansal), voire épouser la cause d'un autre pays contre le sien propre (ce qui, sur le plan politique, a été l'expérience de beaucoup d'étudiants de mon âge pendant la guerre d'Algérie). La littérature joue sans doute aussi un rôle important dans cette tentative permanente d'ouverture. On peut d'ailleurs se demander si l'idée même du comparatisme littéraire n'est pas liée en profondeur au fait qu'avec l'avènement de la démocratie, et à la suite d'un développement de

---

<sup>9</sup> Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris : Seuil, 2011, p. 461 et 23.

<sup>10</sup> Claude Lefort, *Écrire à l'épreuve du politique*, Paris : Calmann-Lévy, 1992, p. 39.

plusieurs siècles, tout écrivain — et même tout lecteur — ne puisse demeurer « purement patriote, purement citoyen, purement individu » là où il est né. Et que l'un comme l'autre soit habité par une tension permanente entre les images qu'il se fait de l'individu, de la société et de l'humanité. Certains écrivains ouvrent sur celle-ci par leur recherche inlassable d'une patrie dont, parfois, ils ont été spoliés dès avant leur naissance ou qu'ils ont perdue dans l'exil ou les camps, alors que d'autres le font plutôt en tentant d'échapper à leur enracinement premier, ainsi Kafka luttant toute sa vie pour se soustraire aux « griffes » de la « petite mère Prague ». Ce sont d'ailleurs ces situations de choix, d'élection, d'attachement ou d'appartenance littéraire, ces trajectoires transversales, ces constellations souvent passagères, mais décisives, « ces espaces de circulation des textes et des idées » que Pascale Casanova a bien mises en lumière dans ses analyses de détail.

Dans cette circulation, ces allers-retours, d'une littérature à une autre, on n'a plus affaire à des entités stables et homogènes : certes, la nation est l'une des principales figures unifiantes des sociétés modernes, mais elle est instable, mise en question, scindée entre des représentations souvent opposées les unes aux autres. Les interactions entre deux ou plusieurs littératures n'aboutissent pas seulement à un enrichissement réciproque pour chacune d'elles, elles ont également le pouvoir d'ébranler, d'inquiéter, la façon dont on se représente les identités nationales ; elles esquissent un autre partage des langues, des cultures et des identités. Ce rôle des « images-souhaits » de l'étranger est évident dans l'entre-deux-guerres mondiales, quand on pense à la place qu'occupent l'Amérique et la Chine chez Brecht ou l'Europe occidentale chez Dos Passos. C'est encore le cas de l'image ambivalente de la Russie dans les pièces de Heiner Müller ou de la France chez Alexander Kluge. En sens inverse, ce pouvoir d'ébranlement peut être contrarié, ou instrumentalisé, même au sein d'un projet à visée internationaliste, pour consolider un ordre nouveau (et parfois restaurer un ordre ancien) : ainsi quand, au Premier Congrès des Écrivains soviétiques, en 1934, les délégations étrangères se voient mises en demeure de choisir « ou James Joyce ou le réalisme socialiste ». N'est-ce pas une injonction à se détacher de l'Occident pour suivre la « voie russe » — et une sorte de retour, à travers la carapace marxiste, des idées slavophiles de l'Empire des tsars ?

Entre plusieurs littératures, ou entre plusieurs arts et littératures, chaque recherche en LGC dessine, à la fois sur le plan de l'histoire littéraire, de la poétique et de la critique, un équivalent de ce « paysage du visible » dont parle Rancière en précisant qu'il est inséparable « du diagnostic sur ce qu'individus et collectivités y font et *peuvent y faire* »<sup>11</sup>. Car c'est bien à travers le champ du possible et la faculté de se projeter vers l'avenir que se noue, en définitive, ou se défait, sur le plan éthique et politique, et sans jamais parvenir à un accomplissement total, notre rapport avec le

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 36.

monde. Comme l'écrit le philosophe Michaël Fœssel : « L'absence de monde est synonyme d'une disparition des possibles. [...] Le monde est un monde pour autant qu'il rend possibles des expériences politiques<sup>12</sup>. »

---

<sup>12</sup> Michaël Fœssel, *Après la fin du monde*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2019, p. 305.

## PLAN

---

- [Un parcours comparatiste à l'intersection de l'histoire et de la littérature](#)
- [Formes littéraires de l'engagement, une recherche de mise en sens](#)
- [Perspective mondiale et politique de la littérature : de nouveaux agencements pour les débats en littérature comparée](#)

## AUTEUR

---

Irène Le Roy Ladurie

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lausanne

Courriel : [irene.leroyladurie@unil.ch](mailto:irene.leroyladurie@unil.ch)