

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université Hassiba Ben Bouali de Chlef



Faculté des Langues Etrangère  
Département de Français

*Polycopié de cours en ligne « Moodle » du module :*

## ***Littérature comparée***

Destiné aux étudiants de la première année Master

**Spécialité :** Traduction Arabe-Français-Arabe

**Présenté par :** Dre. CHOUAKRI Meryem

**Année universitaire 2024-2025**

## Introduction

Ce cours intitulé littérature comparée est un cours destiné aux étudiants de Master1, spécialité Traduction (Semestre1 et 2). L'objectif de ce cours est de comprendre la notion de littérature comparée, savoir son histoire et ses champs d'étude, connaître ses méthodes, ses caractéristiques et ses grandes écoles aussi les divers courants littéraires et la relation de la littérature comparée avec d'autres domaines et disciplines tels que la traduction, le cinéma, la philosophie et l'histoire. Le cours est divisé en un ensemble d'unités d'apprentissage qui permet d'acquérir des compétences en matière de comparaison.

## Objectifs du module

➤ **A l'issue de ce cours l'étudiant sera capable de :**

- Connaître l'origine et l'histoire de la littérature comparée.
- Cerner les champs d'étude et la méthode de la littérature comparée.
- Comprendre la différence entre les grandes écoles de la littérature comparée.
- Savoir les apparences caractéristiques de la littérature comparée.

➤ **Pour pouvoir suivre ce cours avec succès il faut au préalable avoir:**

- Un bagage cognitif et une ouverture sur différentes cultures.
- Une grande capacité de réflexion.
- Un grand intérêt pour le domaine de la littérature en général et de la littérature comparée en particulier.
- Beaucoup d'enthousiasme et de dynamisme.

## ➤ Programme du module

1. Origine et naissance de la littérature comparée.
  2. Les caractéristiques et les grandes écoles de la littérature comparée.
  3. Les courants littéraires.
  4. Qu'est ce que l'intertextualité ?
  5. Les paramètres de l'intertextualité.
  6. Mythe et intertextualité.
  7. Le plan comparatif.
  8. Le plan de dissertation par comparaison.
  9. La traduction et la littérature comparée.
  10. Le cinéma et la littérature comparée.
  11. La philosophie et la littérature comparée.
  12. L'histoire et la littérature comparée.
  13. L'interculturalité et l'altérité.
  14. La polyphonie dans l'écriture féminine.
  15. La littérature comparée et les TIC.
  16. L'imagologie en littérature comparée.
- Mode d'évaluation du module :( Examen 100%)**

## Cours n°1. Origine et naissance de la littérature comparée

La littérature comparée est une discipline qui cherche à penser la littérature comme espace fait de frontières, d'échanges et de rapports de forces. Elle est aussi une approche multidisciplinaire (le comparatisme) qui consiste en l'étude conjointe ou contrastive des littératures de différentes aires linguistiques. La littérature comparée se nourrit de cette pluralité des langues pour mieux cerner la part de l'autre au cœur du processus de lecture et pour mettre en valeur l'importance de la traduction dans la circulation des textes entre différentes aires culturelles.

### Qu'est-ce que la littérature comparée ?

Si le terme de littérature comparée est présent dans toutes les langues, il reste ambigu et sans définition fixe et définitive en français. Le premier comparatiste officiel français fut *Claude Fauriel*, il avait fondé à la Sorbonne en 1830 une chaire appelé « *Chaire de littérature étrangère* », après sa mort *Frédéric Ozanam* lui succéda. *Edgar Quinet*, avant d'être nommé au Collège de France, occupa lui aussi une chaire de littérature étrangère à l'Université de Lyon.

Ces trois figures de la littérature comparée traitaient de vastes sujets en s'appuyant sur les quatre grandes littératures voisines, *allemandes, anglaises, italiennes et espagnoles*. Deux autres grands esprits de leur époque, *Jean-Jacques Ampère et Philarète Chasles*, qui l'un et l'autre enseignèrent au Collège de France, participent eux aussi à faire évoluer cet enseignement de « *littérature étrangère* » vers ce qui est appelé aujourd'hui *la littérature comparée*.

*Philarète Chasles* donna un cours de « *littérature étrangère comparée* » *Jean-Jacques Ampère* quant à lui, il évoque les termes de « *littérature comparée de toutes les poésies* » (1826), d'« *histoire comparative des arts et de la littérature* » (1830), d'« *étude comparative* » (1832).

Il a fallu attendre le XX<sup>ème</sup> siècle pour que, comme l'a noté *Paul Van Tieghem*, « littératures modernes comparées devient le titre officiel de certaines chaires d'université et du certificat de licence auquel elles préparaient ». Après 1965, et davantage encore après 1968, « *littérature générale* » est venu fréquemment s'associer à « *littérature comparée* ». Quelque fois même, les deux expressions sont entrées en concurrence.

La Société nationale française de Littérature comparée (*SNFLC*), fondée en 1954, est devenue Société française de Littérature générale et comparée (*SFLGC*) en 1973. Et tandis que la Revue de Littérature comparée (*RLC*), créée par *Fernand Balden sperger* et *Paul Hazard* en 1921, conservait son titre, à partir de là se développait dans le premier cycle de certaines universités un enseignement de « littérature générale » qui, parfois, finissait par échapper aux comparatistes proprement dits.

Dès 1953 un numéro spécial de la Revue de Littérature comparée (*janvier-mars*) présentait diverses « *orientations* ». Mais il s'agissait d'orientations nationales (*américaine, allemande, italienne, française*) dans un domaine où en principe le nationalisme devrait être exclu.

*Wellek* et *Warren* notaient déjà que « *dans la pratique, le terme de littérature comparée a recouvert et recouvre encore des domaines d'étude et des groupes de problèmes bien distincts* ».

La concurrence des termes employés semble correspondre grossièrement à ces grandes directions de recherche. A l'intérieur de la littérature comparée au sens large du terme une discipline qui cherche à élargir l'horizon national et à confronter les littératures, se distingue donc l'étude des relations littéraires internationales, qui pourrait être ce que *Simon Jeune* a appelé « *la littérature comparée au sens étroit du terme* », les tentatives de synthèse, qui relèvent de la « *littérature générale* », et la tentation d'une « *littérature universelle* » qui ferait la somme de toutes les littératures.

La littérature comparée consiste donc en l'étude internationale ou multilingue de l'histoire de la littérature. *Elle étudie les grands courants de pensée, le style et les grandes écoles ; mais aussi les genres, les formes et les modes littéraires, les sujets et les thèmes. Elle examine la présence d'une œuvre littéraire, d'un auteur, d'une littérature, voire d'un pays dans une autre littérature nationale. Enfin, elle étudie des auteurs de langues différentes, mais liés par des influences et des affinités typologiques.* La littérature comparée englobe la critique littéraire et la théorie et parfois la littérature orale ou folklorique, ainsi que les relations interdisciplinaires avec d'autres disciplines artistiques et d'autres sciences humaines, comme la philosophie et la psychologie.

La France était *le berceau* de la littérature comparée, elle était la première à apprécier *la valeur de l'héritage commun* entre elle et les autres pays européens ce qui crée la base du comparatisme. Nous remarquons que *les autres pays européens ne jouent pas un rôle considérable dans le développement de la littérature comparée* puisque l'émergence de cette étude avait affronté l'obstacle du nationalisme en Italie où le programme d'études dans le domaine de la littérature comparée commençait au milieu XIXe siècle, par s'intéresser aux comparaisons littéraires et à la détection des éléments d'accord et de désaccord entre les phénomènes de la littérature, puis il s'est terminé par la mise au point d'être «*un moyen simple de l'histoire des sources* ». Elle n'allait pas plus loin en Angleterre ou en Allemagne.

Mais la littérature comparée a trouvé son succès grâce aux activités de l'association internationale de la littérature comparée (AILC) qui était fondée en 1955. Depuis lors, cette association a été confinée à des conférences et des réunions dans les capitales occidentales.

*La treizième conférence en 1991 qui a eu lieu à Tokyo, marque une ouverture vers le monde au delà des pays occidentaux ainsi qu'une indication de la contribution croissante du Japon dans la littérature comparée.* Les comparatistes français s'attachent depuis le début à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait, ce qui devient plus tard les caractéristiques de ce qu'on appelle « *l'école française* ».

À partir des années soixante, *des idées américaines* qui se caractérisent par l'ouverture vers l'autre commencent à submerger la littérature comparée. *Wellek et Remak* ont proposé des théories qui réclament *l'étude des relations entre la littérature et les autres domaines de la connaissance comme l'art (peinture, sculpture, architecture et musique, la philosophie, l'histoire ainsi que les sciences humaines comme la politique, la gestion, la sociologie, etc.* Étudier la production littéraire prend plusieurs aspects ; certains prennent comme point de départ le texte lui-même, d'autres s'intéressent à l'auteur et son milieu. Un nouveau point de vue s'est produit pour étudier le lien entre plusieurs textes, plusieurs auteurs ou littératures, c'est la littérature comparée. Paris n'était pas le champ unique pour les études comparatives en XIXe siècle, *Jean-Jacques Ampère*, à Marseille, voulait se consacrer à la littérature comparée. *Il estime que l'histoire littéraire n'est jamais complète sans l'accomplissement des travaux comparatifs.*

La littérature comparée *jouait un rôle de conciliation* entre les pays, dépassant les frontières, citant le cas de la France et sa relation avec l'Allemagne tout de suite après la première guerre mondiale. La littérature comparée trouve son succès non seulement sur *le plan populaire et culturel mais également sur le plan pédagogique* ; en 1966 la littérature comparée devenait *matière obligatoire à l'université.*

Le fait d'enseigner la littérature comparée à l'université est considéré comme triomphe non seulement en guise de la culture générale, mais pour ouvrir des possibilités à l'extérieur, à l'étranger qui reste toujours une énigme pour nous.

Dans les domaines littéraires ainsi qu'esthétiques, enseigner le comparatisme sert à mieux apprécier les textes créatifs, les critiquer et de bien enraciner ses origines. On pourrait dire précisément de la littérature comparée qu'elle est la discipline des passages : passage d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une forme d'expression à une autre. Cette mobilité essentielle évite aux recherches comparatistes la tentation d'une exhaustivité impossible. *"La science de l'autre"* comme le dit Daniel-Henri Pageaux.

Alors, la Littérature comparée est l'étude du fait littéraire par sa mise en question à travers une frontière linguistique ou culturelle, elle est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, afin de mieux les comprendre et les goûter.

## Cours n°2. Les caractéristiques et les grandes écoles de la littérature comparée

La littérature comparée comporte deux éléments sur trois : *le comparé et le comparant* mais ce qui manque est *l'outil de comparaison* car dans l'étude comparative le vrai outil est l'investigation d'une relation ou d'un rapport qui existe entre le comparé et le comparant que ce soit une certaine influence de l'un sur l'autre selon l'école française ou une méthodologie de la théorie selon l'école nord-américaine ou bien une approche historique de la théorie et de la critique selon l'école de l'Europe de l'Est.

### 1. Les apparences caractéristiques de la littérature comparée

**a. Le comparatisme est la discipline des frontières** : cela permet aux comparatistes d'être à la fois dedans et dehors, de se situer aux carrefours des littératures. *Cette branche réfléchit sur les différences entre les traditions culturelles, s'interroge sur la spécificité du fait littéraire, et appréhende les jeux d'influences entre littératures et traditions.* L'interdisciplinarité installe la recherche comparatiste dans la comparaison des textes sous l'angle culturel, linguistique et littéraire.

**b. L'analyse intertextuelle des œuvres littéraires** : issues des contextes semblables, et appartenant à la même aire culturelle et linguistique, est une priorité des études comparatistes. Il existe des espaces culturels, linguistiques, littéraires et historiques tenus « *pour homogènes et unifiés* ». Ces aires sont définies à partir *des barrières nationales et culturelles*. Cette orientation du comparatisme convient ici aux recherches francophones, mais dans l'analyse des thèmes et des écritures de ces littératures dites « *nationales* ». L'intertextualité permet donc de lire et de connaître les littératures émergentes.

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

## **2. Les grandes écoles de la littérature comparée**

**a. L'école Française:** de la première partie du XXème siècle jusqu' à la seconde guerre mondiale, le domaine a été caractérisé par *une approche empiriste et positiviste (appelé école française)* les chercheurs s'attachent depuis le début de l'histoire à *l'étude des influences, à la recherche du fait entre les œuvres des nations différentes*.

Elle étudie en profondeur les sources historiques, s'intéresse aux agents de transmission tels que les influences, les imitations, les traductions et les inspirations. Donc, l'école française *se caractérise par l'étude des influences et des mentalités*.

**b. L'école Américaine:** elle s'intéresse à *la littérature générale et à l'étude des mouvements et modes littéraires qui transcendent les limites nationales*. Elle se consacre à *l'interprétation concrète du texte*, s'intéresse aux formes et mouvements esthétique et les traitements des thèmes, met l'accent sur la méthodologie et la théorie, et élabore des rapprochements des thèmes dans la littérature et d'autres formes artistiques.

**c. L'école Allemande:** En Allemagne, l'étude comparatiste *s'est limitée à la production littéraire de l'Europe occidentale*. Aussi; elle cherche l'accord et le désaccord dans les traditions littéraires des pays de cette partie du monde. Certains chercheurs s'intéressent aux études des influences, d'autres montraient les genres communs.

### 3. Les types d'études les plus classiques en littérature comparée

-Les études de réception d'un jeu littéraire d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre et les transferts culturels.

-L'analyse des relations entre classicisme(s) et (modernité(s) ou entre héritages(s) littéraire(s) et réécriture (s) contemporaines(s).

-Le traitement dans un corpus littéraires et artistiques de questions historiques éthiques ou philosophiques.

-Les études de traduction.

### 4. Les études les plus célèbres de la littérature comparée (*Les études de types qui prennent pour objet*) :

**a. Un personnage** : un être humain, *un héros mythologique* ou légendaire. Ce héros, en raison de ses caractères bizarres et son comportement provocateur, est passé pour un modèle de création pour les écrivains de différentes nationalités. Ex : *Hercules, Œdipe* qui ont fait l'objet de multiples études en différentes littératures, et en différentes langues, et on s'y intéresse jusqu'à nos jours.

**b. Types sociaux ou professionnels** : ils n'ont pas pour origines un *individu précis*, et l'auteur se trouvera donc beaucoup plus libre à l'égard de son modèle idéal. Ex : *le laboureur, l'homme d'affaires, le médecin, le savant, ...etc. Quant au type féminin, on a la jeune fille, la femme mariée, la vendeuse, ....etc.*

**c. Les études de thèmes** : qui prennent pour objet *une notion abstraite comme l'amour, la jalousie, la haine, la nostalgie, ....etc.* De plus, il y a les mots de thèmes qui ont une résonance affective comme *l'océan, la mer, la lune, le coucher du soleil, ....etc.*

## 5. La littérature comparée et les méthodes

Les recherches en littérature comparée s'intéressent, comme leur nom l'indique, *tout ce qui transcende les frontières d'un texte littéraire singulier* ceci ouvre un vaste champ de recherche qui n'a pas de limites délimitées.

**a. Le concept d'intertextualité** : inventé par *Julia Kristiva* , il a pour point de départ l'idée qu'aucun texte littéraire ne s'écrit pas « *à partir de zéro* ». Tout texte a un intertexte faisant partie d'un réseau infini ; toute culture, toute société et l'histoire même se liraient comme un texte, faisant partie du texte général, dans ce qu'on appelle « *interculturalité* ».

**b. Le concept de Transtextualité** : *Gérard Genette* l'avance alors pour supplanter celui d'intertextualité de *Kristiva* afin d'élaborer une terminologie plus exacte et surtout une méthodologie. Selon Genette, la transtextualité renvoie à « *tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte* ». Il a tracé une voie qui dépasse le niveau textuel, tout en demeurant attachée au concept du texte. Le mot transtextualité peut s'articuler à travers différentes opérations de transfert qui vont au-delà du texte. *Par exemple le transfert du texte vers une mise en scène théâtrale ou vers un montage cinématographie, c'est ceci qu'intervient le concept d'intermédialité.*

**c. Le concept d'intermédialité :** est le lieu où les modes de *représentation (média)* sont comparés et confrontés les uns aux autres pour analyser par quels moyens chaque mode permettant d'aboutir à des résultats différents. Par conséquent, l'intermédialité ne se manifeste pas seulement dans des opérations de transfert, mais aussi dans la coprésence d'au moins deux formes relevant de médias qui sont perçus conventionnellement comme distincts.

### Cours n°3. Les courants littéraires

**Un courant littéraire :** est formé par des œuvres littéraires qui ont en commun les mêmes critères esthétiques, qui défendent les mêmes valeurs ou idéaux, et dont les auteurs ont le sentiment qu'ils répondent aux mêmes exigences. À l'intérieur d'un même mouvement, les écrivains partagent des options esthétiques (une même conception du style, de l'art, du beau) et idéologique (une même conception de la vérité, de la société, de la liberté).

## XVI<sup>ème</sup> siècle:

Les principaux mouvements littéraires	L'humanisme (1530-1570)	La pleiade (1549-1560)	Le baroque (1610-1660)
<b>Définition</b>	<p>Courant culturel européen; trouvant ses origines en Italie. l'humanisme développe une nouvelle image de l'homme, libre et épanoui.</p> <p>L'humanisme implique un engagement à la recherche de la vérité et de la moralité par l'intermédiaire des moyens humains, en particulier les sciences, en solidarité avec humanité</p>	<p>Courant poétique formé par un groupe de sept poètes. À travers leurs œuvres littéraires et leurs textes théoriques, leur ambition était de renouveler la langue française, afin de la rendre indépendante d'autres idiomes.</p>	<p>Conception artistique née dès la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, ce mouvement marqué par les guerres de religion, convaincus de l'incertitude du devenir de l'homme.</p> <p>Il 'appartient à un grand mouvement européen. Non seulement littéraire mais, plus généralement artistique.</p>
<b>Les objectifs</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Placer l'homme au centre des préoccupations morales et philosophiques</li> <li>* encourager les sciences et le savoir ainsi que la lecture des textes antiques.</li> <li>*explorer toutes les formes d'art.</li> <li>*dénoncer la violence sous toutes ses formes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* défendre la langue française contre du latin.</li> <li>* enrichir la langue et la littérature française.</li> <li>*imiter les œuvres de l'Antiquité pour retrouver la richesse.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*revendiquer la liberté et l'imagination.</li> <li>*exprimer l'intensité des sensations éprouvées au contact avec la nature.</li> <li>*refuser la codification des genres en mêlant le sublime et le grotesque.</li> </ul>

<b>Thèmes essentiels</b>	*la médiation sur l'homme et sur soi. *affirmer la dignité et la valeur de tous les individus.	*l'amour. *la mort. *la fuite du temps.  *la nature.	*l'instabilité. *l'illusion. * les déguisements, les masques, les jeux sur l'identité.
<b>Procédés d'écritures</b>	*l'usage des sentences et des maximes. *La citation de la Bible et des auteurs de l'Antiquité	*l'utilisation de l'alexandrin, création de mots nouveaux *la multiplication des métaphores et des allégories	*l'importance de l'illusion. *le monde est parfois présenté comme en désordre. *goût pour le bizarre.
<b>formes</b>	Le roman, l'essai, le portrait, la poésie.	La poésie: (l'ode, le sonnet ).	*le théâtre, le roman, la poésie
<b>Écrivains et œuvres:</b>	<b>Montaigne</b> : <i>essai</i> (1580-1588)	* <b>Ronsard</b> ( <i>Amour de Marie</i> ) * <b>Du Bellay</b> ( <i>Les Regrets</i> )	* <b>Saint –Amant</b> ( <i>œuvres du sieur</i> ) * <b>Corneille</b> ( <i>l'illusion comique</i> )

<b>XVII<sup>ème</sup> siècle</b>		<b>XVIII<sup>ème</sup> siècle</b>
<b>Les principaux mouvements littéraires</b>	<b>Le classicisme</b> (1660-1680)	<b>Les lumières</b> (1751-1772)
<b>Définition</b>	Est un mouvement culturel, éthique et artistique qui se développe en France, représenté par les écrivains de la seconde moitié du XVII <sup>ème</sup> (les classiques).	Est un mouvement culturel, philosophique, littéraires, intellectuel qui émerge dans la seconde moitié du XVII <sup>ème</sup> siècle avant se développer dans toute l'Europe, notamment en France au XVIII <sup>ème</sup> siècle; on peut remarquer que ce siècle nommé <b>le siècle des lumières</b> puisqu'il est illuminé par la raison. c'est la lumière de l'esprit qui prend la charge d'améliorer l'humanité et de lutter contre l'injustice et le fanatisme.
<b>Les objectifs</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*En réaction contre le baroque, le classicisme cherche à créer des modèles, en fondant de construction claire.</li> <li>*cultiver le lecteur et le spectateur, tout en suscitant son émotion.</li> <li>*Établir et respecter des règles strictes; pour chaque genre littéraire.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*favoriser l'exercice de la raison contre les ténèbres de l'ignorance.</li> <li>*contribuer au progrès de l'humanité.</li> <li>*diffuser les connaissances des sciences.</li> <li>*combattre l'intolérance et toutes les manifestations du fanatisme religieux.</li> </ul>
<b>Thèmes essentiels</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*respecter les règles.</li> <li>Les trois unités.</li> <li>*la confrontation de l'individu avec les contraintes sociales, politiques et morales.</li> <li>*L'idéal d'équilibre et d'honnêteté.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*le regard critique porté sur les préjugés , les coutumes.</li> <li>*dénoncer l'injustice et l'autorité des noblesses.</li> <li>*défendre les valeurs de liberté et d'égalité qui rapprochent tous les êtres humains.</li> </ul>
<b>Procédés d'écritures</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* la production littéraire marquée par le respect de la mesure; de l'équilibre et la vraisemblance.</li> <li>*l'utilisation de sagesses.</li> <li>*la simplicité du style.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*l'usage de l'ironie. Tonalité ironique.</li> <li>*le recours au discours argumentatif et à la diversité des modes de raisonnement.</li> <li>*l'éloquence.</li> </ul>

<p><b>formes</b></p>	<p>*Le théâtre, la fable, le roman, et le portrait qui favorise l'analyse morale et psychologique. *Tragédie classique.</p>	<p>*essais, contes philosophique, romans, articles, discours et des lettres:</p>
<p><b>Écrivains et œuvres</b></p>	<p>*<b>Molière</b> :<i>l'avare</i> *<b>Racine</b> *<b>la Fontaine</b></p>	<p>*<b>Voltaire</b>: <i>lettres philosophiques</i> *<b>Montesquieu</b>: <i>lettres persanes.</i> *<b>Rousseau</b>: <i>Du contrat social.</i></p>

## Cours n°4. Qu'est-ce que l'Intertextualité

Intertextuel : adjectif masculin singulier. Relatif à l'intertextualité, aspect fondamental d'un texte qui renvoie à d'autres textes littéraires. Le mot intertextualité est un néologisme forgé par *Julia Kristeva* en **1967**. Les racines dont il est composé sont aisément identifiables : le préfixe latin, « *inter* », établit l'idée d'une relation qui se fait entre les textes. Le mot « *texte* », de son côté, pose un certain nombre de problèmes, sa définition variant dans le sens commun ou les sciences du langage.

L'intertextualité serait le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature. L'intertextualité est le mouvement par lequel un texte récrit un autre, et l'intertexte *l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation)*. C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage...etc.

**1. M.Bakhtine** : La notion de *dialogisme*, qui joue un rôle capital dans la genèse de l'intertextualité, est étroitement attachée aux écrits du philosophe et théoricien du roman, *Mikhaïl Bakhtine* (1895 – 1975).

C'est tout d'abord dans ses deux grandes monographies (L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance et Problèmes de la poétique de Dostoïevski), que s'élabore sa théorie de l'énoncé et du dialogisme. La polyphonie et l'écriture parodique et carnavalesque font éclater l'univocité du langage et placent en son centre le dialogue. Dans ces deux études, Bakhtine considère que le roman est essentiellement un phénomène de langage. Sa théorie de l'énoncé, capitale pour la genèse de la notion d'intertextualité, illustre bien cette volonté d'en finir avec un strict formalisme. Pour Bakhtine, *tout énoncé est enraciné dans un contexte social qui le marque profondément et est orienté vers un horizon social. Aussi chaque énoncé, chaque mot est-il le véhicule d'une parole hétérogène qui le constitue.*

L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. *L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances.*

**2. Julia Kristeva :** Le mot « *intertextualité* », parfois orthographié dans ses débuts avec un tiret : « *inter-textualité* », apparaît pour la première fois dans un article de Kristeva précisément consacré à Bakhtine, intitulé « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* » et publié dans Critique en avril 1967. Kristeva établit la filiation entre le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité.

Elle va reprendre alors le concept du linguiste russe, et en adopter les principales facettes : Le statut du mot se définit alors horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. Pour elle, l'intertextualité est essentiellement « *une permutation des textes* » : elle désigne le fait que « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent* ». Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris.

Cette définition de Kristeva insiste sur le préfixe « *inter* » et s'inscrit dans la lignée de Bakhtine. Cependant, elle va s'en écarter sur plusieurs points, remettant notamment en cause le rôle du sujet locuteur, et convoquant les textes poétiques dans l'intertextualité.

Kristeva, dans le cadre d'un groupe de théoriciens, Tel Quel, qui vise à remettre en question la critique traditionnelle de la littérature, fondée notamment sur la biographie ou la psychologie des auteurs, va au contraire chercher à abolir la notion de sujet de l'énonciation : Face à ce dialogisme, la notion de « *personne-sujet de l'écriture* » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « *l'ambivalence de l'écriture* ».

**3. Philippe Sollers :** Philippe Sollers à son tour revendique l'utilisation du terme de *Kristeva* et en donne une définition consensuelle : Le concept d'inter-textualité est *tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.*

**4. Michaël Riffaterre :** Michel Riffaterre, à travers de nombreux articles consacrés à la théorie de l'intertextualité, est à l'origine de définitions très claires de l'intertextualité et de l'intertexte, et les a toujours accompagnées d'analyses approfondies de textes littéraires, le plus souvent des poèmes. *L'intertextualité est a perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.*

L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire. En affirmant que l'intertexte est avant tout un effet de lecture, on semble donner carte blanche au lecteur : non seulement il lui appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte, mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence.

## Cours n°5. Les paramètres de l'intertextualité

**1. La Citation :** elle apparaît légitimement comme *la forme emblématique de l'intertextualité* : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre. Les codes typographiques, décalage de la citation, emploi des caractères italiques ou des guillemets matérialisent cette hétérogénéité, et le texte qui multiplie les citations est souvent comparé à une mosaïque, *un patch-work*, ou encore à un tableau dans lequel le peintre colle des coupures de presse ou des fragments de papier peint.

La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par *l'hétérogénéité et la fragmentation*. Mais les citations sont aussi considérées comme une forme minimale.

**2. La Référence :** elle est comme la citation, *une forme explicite d'intertextualité*. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc *une relation in absentia* qu'elle établit. C'est pourquoi elle se trouve privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement.

Ainsi la référence est pour Balzac, le moyen évident de multiplier les échos entre les différents romans de La Comédie Humaine.

**3. Le Plagiat :** constitue une autre forme d'intertextualité qui concerne *la macrostructure*, donc des fragments très importants d'un livre, voire un livre entier. Mais le plagiat a-t-il réellement une existence littéraire ? Que *le vol de mots ou d'idées* d'un auteur par un autre pose *un problème juridique de propriété littéraire*, c'est un fait établi. Que le plagiat soit utilisé par des écrivains en mal d'inspiration, dont l'œuvre, de toute façon, avec ou sans plagiat, possèdera une faible littérarité, est aussi peu contestable.

Cependant, la notion de plagiat paraît liée au XIXe siècle auparavant, *l'imitation* est de règle et personne ne reproche à Molière ou Corneille de piocher dans le bien commun. Après le XIXe siècle, *la réécriture devient un jeu*, et n'est pas taxée de vol. *Le plagiat se définit d'abord comme le vol ou le pillage de textes d'un écrivain par un autre, l'emprunt non autorisé d'éléments protégés*. Il s'agit là d'une définition juridique : sans lois sur la propriété intellectuelle (telles qu'elles ont été établies depuis 1791 seulement, donc très récemment dans l'histoire de la littérature.)

**4. L'Allusion :** est souvent comparée, elle aussi, à *la citation*, mais pour des raisons toute différentes : parce *qu'elle n'est ni littérale ni explicite*, elle peut sembler plus discrète et plus subtile.

Ainsi, une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie. Il importe de rappeler que si l'allusion consiste, comme l'écrit Fontanier, à « *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée* », cette « chose » n'est pas toujours le corpus littéraire. Il est en effet évident que l'allusion excède largement le champ de l'intertextualité.

D'une manière générale, l'allusion sera d'autant plus efficace qu'elle met en jeu un texte connu, auquel l'association d'un ou deux mots suffit à renvoyer. Ainsi peut-on sans grand risque assuré que l'allusion à *La Fontaine*, dans la strophe de l'océan des Chants de *Maldoror* ne passera pas inaperçue : « *Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse. On ne peut pas t'embrasser d'un coup d'œil. [...]* »

**5. La Parodie :** le travestissement burlesque est fondé sur la réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est, lui, conservé, tandis que la parodie consiste en *la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style*. La parodie la plus efficace est même celle qui suit au plus près le texte qu'elle déforme. C'est pourquoi elle est souvent relativement brève.

**7. Le Pastiche :** *Genette le définit comme une imitation du style d'un auteur, dans un texte que l'on appelle par conséquent « à la manière de tel ou tel auteur ».* Sans reprendre exactement tel ou tel livre, le pasticheur est suffisamment habile pour reproduire le style ou les tics langagiers de son prédécesseur. *Le pasticheur ne « vole » rien, contrairement au plagiaire : il signe son œuvre mais signale l'auteur pastiché.* Parfois satirique, le pastiche tient plus souvent de l'hommage à un auteur que l'on admire (*peut-être trop, jusqu'à avoir intégré son style*) et dont on souhaite, comme Proust, se « purger ». Le modèle du genre en effet, celui auquel on renvoie toujours, est *L'Affaire Lemoine*, pastiche de grands écrivains français (*Balzac, Flaubert, Saint-Simon...*) écrit par l'un des plus grands aussi.

## Cours n°6. Mythe et intertextualité

**1. Un mythe :** *c'est une histoire, une fable symbolique résumant un nombre infini de situation plus ou moins analogues.* Selon le dictionnaire de l'académie française: *le mythe est un récit .* Un mythe est en effet un récit des origines qui fournit une réponse narrative à une contradiction idéologique qui traverse la société où il prend naissance. Il y a une relation entre la littérature et le mythe: Donc le mythe est un moyen pour comprendre la littérature, et la littérature à son tour est le lieu pour illustrer ce mythe.

**2. Le Mythe de Sisyphe :** c'est le mythe le plus célèbre de notre histoire; héritée de *la mythologie grecque*. Sisyphe est un personnage de la mythologie grecque, condamné par *Hadès* à rouler perpétuellement *un énorme rocher* jusqu'en haut d'une montagne, d'où il retombait sans cesse. Il était criminel, malin et rusé. Il a trahi les dieux en révélant des secrets divins. *Zeus* lui a infligé le châtement éternel, Sisyphe est condamné à rouler un énorme rocher en haut d'une montagne, qui retombait à chaque fois de l'autre cote et que Sisyphe devait ramener de nouveau au sommet.

Ce mythe aborde l'histoire de Sisyphe. Parce qu'il avait défié les dieux, son histoire peut vous sembler bien lointaine mais, à y regarder d'un peu plus près, vous serez surpris de constater que Sisyphe n'est pas si différent de la plupart d'entre nous. Notre quotidien comme le sien, est remarqué par la répétition, tous les jours, nous accomplissons les mêmes gestes, nous nous levons, mangeons, travaillons, dormons et reprenons la même séquence le jour suivant. *Le châtement de Sisyphe expose la condition humaine et interroge à partir de là, le sens de l'existence*. En effet, vivre pour toujours accomplir les mêmes gestes ne semble pas très réjouissant notre existence a-t-elle donc un sens?

**3. Sisyphe en littérature :** Albert Camus envisage Sisyphe comme un *héros qui se rebelle contre les lois* et qui est responsable de son acte. Au lieu de maudire les dieux, Sisyphe décide de vivre *son châtement*, en toute conscience par son choix; Sisyphe s'affranchit des dieux et devint libre de vivre la destinée qu'il s'est choisie, chaque instant de sa vie difficile lui appartient. Le travail sans fin de Sisyphe, c'est l'existence humaine. Il n'est plus de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.

Camus expose à travers l'histoire de Sisyphe « *le suicide* », beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Camus pose *l'idée de l'absurdité* à travers le travail de Sisyphe : l'absurdité c'est la perte du sens de la vie ; le travail de Sisyphe, cet effort apparaît inutile, vain, répété infiniment. Pour Camus, l'homme se libère de sa condition d'esclave en prenant conscience du caractère tragique de la vie. Malgré l'absurdité de celle-ci, l'homme a les moyens *d'être libre et heureux*. Camus utilise l'exemple de Sisyphe pour expliquer ce processus de libération: Sisyphe prend conscience de l'aspect tragique de son existence; il ne subit plus son destin de manière abruti. Ce que nous dit ce mythe même si la vie est absurde, l'homme peut y trouver un sens par l'exercice de sa conscience.

#### **4. Comment comparer ?**

Il faut donc admettre que la littérature comparée plus que d'autres approches critiques supposent que le texte est à la fois pure singularité et, à certains niveaux, et dans une certaine mesure. La base pour arriver à une étude comparative parfaite c'est: lire, c'est toujours relire.

Il y a des règles à suivre :

**1. Sélection :** Choisir au moins deux textes dont le thème est identique, les numéroter.

**2. Analyse :** les analyser en parallèle afin d'en dégager les similitudes et les différences. Noter les observations sur une feuille par texte, c'est plus pratique.

#### **3. Différents aspects à envisager :**

- Les circonstances de la communication: références, intention dominante.
- L'organisation : mise en pages, titrage, illustration, plan de développement...etc.
- Les faits et les informations qui leur sont associées.
- L'énonciation.
- Les écarts, la manière d'écrire.
- Le système des valeurs.

#### **4. Préparation de la rédaction :** deux difficultés sont à prévoir:

a) Vous serez souvent confrontés à la tentation de la répétition utilisez les substituts.

b) Deux plans de développement sont possibles :

- Soit vous décrivez entièrement le texte A, puis le texte B et enfin vous les comparez.
- Soit vous avancez aspect après aspect et vous montrez les variations successives et les similitudes.

**5. Mise en texte:** la partie analytique peut être présentée sous forme de schéma éventuellement en liaison avec une photocopie du texte.

#### **6. Rédaction:**

- Présenter au lecteur l'essentiel du message :(résumé).
- Le titre doit contenir une allusion à une particularité des textes étudiés.

## Cours n°7. Le plan comparatif

Le plan comparatif appartient au type du plan par confrontation. Il est constitué de trois parties. Les deux premières explorent deux points de vue possibles : dans une première partie, *les ressemblances* entre les éléments à comparer (ici, deux textes), et dans la deuxième, *les différences*. Une dernière partie, paragraphe-bilan, propose *une synthèse (ou analogie)* pour dégager le point de vue final : ce qui l'emporte, les ressemblances ou les différences.

### **PLAN COMPARATIF 1**

#### **I. Les éléments que partagent les deux textes (ressemblances ou convergences)**

- A. L'obsession des deux narrateurs.
- B. L'expression des sentiments.

#### **II. Les caractéristiques qui opposent les deux textes (différences ou divergences)**

- A. L'obsession de nature différente.
- B. Des souvenirs de nature différente.

#### **III. Similitudes et distinctions (synthèse ou analogie)**

- A. Examen des thèmes communs qui l'emportent sur les différences.
- B. Particularités littéraires qui rapprochent les deux textes.

## **PLAN COMPARATIF 2**

Dans ce nouveau regroupement (*où les mêmes éléments sont organisés autrement*), chacune des deux premières parties est consacrée à un texte. Il est important de ne pas perdre de vue que tout doit converger vers l'examen des ressemblances et des différences.

### **1. Les caractéristiques du premier texte**

- 1.1 L'obsession du narrateur.
- 1.2 L'expression des sentiments.
- 1.3 Les propres souvenirs du narrateur.

### **2. Les caractéristiques du deuxième texte**

- 2.1 L'obsession du narrateur.
- 2.2 L'expression des sentiments.
- 2.3 Les propres souvenirs du narrateur.

### **3. Similitudes et distinctions (synthèse ou analogie)**

- 3.1 Examen des thèmes communs qui l'emportent sur les différences.
- 3.2 Particularités littéraires qui caractérisent les deux textes.

## Cours n°8. Plan de la dissertation par comparaison

### a. Introduction (10% du texte)

L'introduction doit répondre à trois exigences fondamentales : amener le sujet, poser le sujet, diviser le sujet.

**1. Amener le sujet,** Vous allez *situez votre sujet* dans un contexte général. C'est-à-dire assurez-vous que vos lecteurs seront bien placés pour suivre la progression de votre texte. (introduire votre tâche)

**2. Poser le sujet,** Précisez *l'orientation de votre sujet*. Vous indiquez au lecteur quels aspects du sujet vous avez choisis. (Croyez vous que les deux livres se ressemblent ?)

**3. Diviser le sujet,** C'est indiquer brièvement *le plan qu'on va suivre*. vous présentez les grandes parties de votre texte et leur ordre de présentation.

### b. Le développement (80% du texte)

Pour le plan par comparaison on note les rapports entre les œuvres étudiées.

1. Pour chacun des paragraphes vous allez *discutez un thème* que vous avez choisi selon la liste présentée ou bien un thème que vous avez identifié par vous-même.

(*exemples : La famille, les figures parentales, la solitude du personnage principal, etc.*)

2. Chacun des paragraphes doit débiter avec *un mot de transition* ainsi qu'une phrase qui annonce *le thème principal*.
3. Chacun des paragraphes va faire ressortir deux exemples de similarités ou différence selon le thème choisi.
4. Chaque exemple :
  - a. doit être introduit.
  - b. doit avoir *une citation* pour chacune des pièces.
  - c. une brève *explication* de la citation par après.
5. La dernière phrase du paragraphe annonce souvent la prochaine idée (*le prochain paragraphe*).

### **La conclusion (10% du texte)**

La conclusion doit répondre à trois exigences fondamentales : *évoquer brièvement le cheminement de la pensée, apporter la réponse demandée, ouvrir des perspectives.*

Elle doit débiter avec un mot de transition ou bien une phrase transitoire.

**-Évoquer le cheminement de la pensée** : rappeler l'idée générale de chacune des grandes parties.

**-Apporter la réponse** : c'est présenter la de façon objective si, selon vos exemples, ces deux œuvres présentent des thèmes ressemblants ou bien différents.

**-Ouvrir des perspectives** : c'est évoquer d'autres perspectives suscitées par le cheminement et qui pourraient élargir les horizons.

## Cours n° 9. La traduction et la littérature comparée

La recherche, et surtout *l'enseignement comparatiste* ne pourraient se faire sans l'existence des traductions. *La traduction*, et les études de traduction, proposent en outre *des portes d'entrées théoriques et réflexives sur l'étude des textes littéraires, et l'historicité des études littéraires*. Les études de traduction ont leur place, dans le champ comparatiste, du moins qu'il n'y a pas que le champ linguistique à pouvoir les accueillir. Au contraire, elles relèvent de l'intérêt majeur de la discipline : l'articulation d'une perspective historique et théorique, permettant de soulever, notamment, une théorie de la lecture.

### 1. La littérature comparée a besoin des traductions

La littérature comparée ne pourrait exister comme discipline d'enseignement sans les traductions. Cela n'est pas sans poser problème et causer quelque méfiance. « *Traduttore, traditore* », la traduction se voit toujours reprocher de ne pas être l'original, on la soupçonne, et de façon souvent assez indistincte, de trahir, d'infidélité, bref, elle n'a pas la conscience tranquille et sa vertu est sujette à caution. Peut-on se fier, pour l'analyse littéraire, à des textes traduits ? Peut-on étudier des textes poétiques en traduction ? Il y a une nécessité pratique fondamentale.

Il faut se fier à des textes traduits, étudier des textes poétiques en traduction, parce qu'on n'a pas le choix. Sinon, *c'est se priver, priver les étudiants, de l'étude de Shakespeare, d'Homère, de Leopardi, de Goethe, etc.* Or la littérature comparée est le lieu d'une ouverture à la littérature mondiale, et la traduction, quels que puissent être par ailleurs les soupçons qui pèsent sur elle, reste le vecteur essentiel pour la lecture des textes étrangers qu'on aborde du reste Shakespeare ou les sciences humaines, et il est à noter que la traduction est bien moins soupçonnée quand elle touche aux sciences humaines, aux domaines pratiques, qu'à la littérature et la poésie.

## **2. Peut-on se fier, pour l'analyse littéraire, à des textes traduits ?**

Il est évident que l'on ne fera pas *la même analyse stylistique d'un texte traduit et d'un texte original*. Sauf à recourir à une édition bilingue et à maîtriser suffisamment la langue de départ, on ne peut raisonnablement élaborer de réflexion sur les effets de son du texte français s'il est issu d'une traduction. Il n'en reste pas moins que la traduction, en principe, n'intervient sur le texte que de façon très minime. On déplore perpétuellement la traduction comme travail du renoncement, de la perte, de l'impossible adéquation au texte de départ, et de fait, il n'y a que le Quichotte de Pierre Ménard pour correspondre strictement au texte source. Pour autant, on néglige trop de rappeler ce en quoi la traduction est identique au texte source.

Il va de soi que l'on ne produira pas en français de pentamètres iambiques en traduisant Shakespeare, ni d'hexamètres dactyliques en traduisant Homère. Quant aux rimes, assonances, etc., la traduction se heurte rapidement au conflit entre traduction la plus exacte possible des mots et la reproduction des effets sonores. *D'où le « mythe » selon Eugene Chen Eoyang , que « seul un poète peut traduire la poésie »,* et cette conception selon laquelle une traduction n'est traduction que si elle reproduit la musique du texte de départ.

### **3. Place des études de traduction dans le champ comparatiste**

Le recours de la littérature comparée comme discipline d'enseignement, aux traductions afin *de pouvoir aborder la littérature mondiale, légitime la place des études de traduction dans le champ de la discipline.* Les études de traductions permettent ainsi ce recul réflexif qui permet au comparatiste d'être conscient des enjeux, des limites mais surtout des possibilités de l'étude littéraire des textes traduits. Cette approche réflexive enrichit l'enseignement de la littérature comparée. Plusieurs universités ont introduit en cours de licence de lettres modernes les études de traduction, et les comparatistes se chargent de cet enseignement. *À Paris Sorbonne, le cours se fait en partant d'une des œuvres au programme de tronc commun, au choix de l'étudiant qui s'inscrit dans une langue qu'il maîtrise.*

*À Nice, le cours s'intitule « lire dans l'original » : indépendant des programmes de littérature comparée, il a pour but d'introduire à la lecture en langue originale, les traductions étant étudiées de façon plus périphérique, en fonction du niveau des étudiants dans la langue envisagée, qu'ils ne maîtrisent pas nécessairement.*

La confrontation de plusieurs traductions, quand il y en a, est possible. Le principal intérêt de ces cours, quelle que soit la formule choisie, est de sensibiliser les étudiants d'une part à *la façon dont la traduction est un médiateur, fiable la plupart du temps, entre l'original et ses lecteurs étrangers*. Et secondairement, de leur montrer comment les théories et les principes de la traduction ont varié dans le temps, comment ce qui va de soi pour eux (tout traduire, ne rien ajouter ni retrancher) n'est pas un absolu.

La traduction des textes littéraires est une pratique d'ordre littéraire, qui soulève des questions littéraires, plus que linguistiques. Quand on traduit Shakespeare, *on ne traduit pas « l'anglais », on traduit un système stylistique, idéologique, poétique, qui est propre à Shakespeare*. Les études de traduction se penchent vers un corpus traduit en une seule langue (les traductions de Shakespeare en français, mettons), dans la mesure où par définition elles supposent une analyse de la rencontre entre deux langues, et plus que deux langues, de sujet, l'auteur et le traducteur. La comparaison est une confrontation, un frottement, un jeu de miroir et une réflexion.

### 1. Le cinéma et la littérature

Le cinéma et la littérature ont, depuis longtemps conclu *un pacte de mutualité*, dès le début du siècle en fait dès l'instant qu'une œuvre littéraire était portée à l'écran, le mariage était consommé, nombre d'œuvres conquièrent de vastes publics que les livres ne rejoignaient pas ; les trouvailles *des cinéastes* suggérèrent des approches nouvelles dans l'art de raconter et enfin, sous l'impulsion du cinéma, d'innombrables spectateurs développèrent le goût de *la lecture*.

Mais ces constats conduisent à en dresser un autre : si le cinéma a, par sa seule magie, permis à tant de gens de s'initier à la littérature, il est certainement possible d'en tirer avantage quand il s'agit, de s'intéresser à la littérature. Puisque il s'agit de lire, c'est-à-dire de *déchiffrer des sens, de saisir les rapports entre les contenus explicites ou implicites : émotionnels, sociaux, idéologiques...*) et les formes dans lesquelles ils s'incarnent (*style, structure, langage...*) ; compte tenu aussi que le film offre à cet égard des caractéristiques assez semblables à celles du livre, présente des exigences analogues, le cinéma permet de se rompre à des stratégies de lecture et d'analyse généralement plus difficiles à intégrer quand on se mesure d'emblée aux difficultés de l'œuvre littéraire.

## 2. L'étude comparative d'un roman et de son adaptation cinématographique

La littérature est bien souvent étrangère au public (*donc occasion d'incertitude, de méfiance, voire d'hostilité*), le cinéma lui est familier. C'est donc au développement et au transfert de leurs compétences en tant que « *lecteurs de films* » qu'il est possible de les convier. *Un film se lit tout autant qu'un livre*, son visionnement appelle à des interactions et débouche sur une interprétation. Amener les gens à prendre conscience des mécanismes qui régissent les rapports qu'ils entretiennent avec tel ou tel film favorise généralement une prise de conscience analogue au niveau de la lecture littéraire.

La lecture des œuvres narratives s'améliore nettement quand on apprend à utiliser *les ressources du langage cinématographique*, à transposer en un « *film intérieur* » les indications que leur fournit le texte. La lecture devient ainsi plus vivante, donc plus riche, davantage porteuse de signes et génératrice de réactions. Tout « *projet d'adaptation* » d'un roman ou d'une nouvelle, ne fut-il destiné qu'à la stricte intimité de l'imaginaire individuel, conduit à une observation plus rigoureuse du texte. *L'étude comparative d'un roman et de son adaptation cinématographique favorise une bien meilleure compréhension de l'œuvre choisie, dont le contenu peut être rapporté à deux esthétiques différentes mais interdépendantes et complémentaires.*

Le cinéma n'est pas un genre en soi, mais *un langage dans lequel il est possible de retrouver des équivalents de tous les genres littéraires, dont les caractéristiques apparaissent d'autant mieux qu'on les fait remarquer tant sur pellicule que sur papier*. On sait, par exemple, combien il peut s'avérer difficile de donner à sentir et à comprendre en quoi consistent l'expérience poétique et ses manifestations dans l'œuvre des grands poètes ; or, bien que peu de films puissent être qualifiés *d'authentiques poèmes*, le recours à l'un de ceux-ci permet, en illustrant visuellement les caractéristiques de l'expression poétique, d'en mieux faire apercevoir la nature et les processus ; permet, en la montrant sous une forme perçue comme plus concrète, à une matière souvent jugée d'emblée trop abstraite, rébarbative.

Certaines œuvres *s'avèrent difficiles d'accès*, pas nécessairement en raison d'une écriture particulièrement compliquée ou exigeante, mais parce que *issues d'une époque lointaine* dont on ne sait que très peu ou *d'une culture étrangère* dont on ignore tout, les références indispensables à une pleine compréhension leur font défaut. *Le film documentaire ou de fiction*, vient combler cette lacune rapidement et agréablement, en partie tout au moins. Il est souvent intéressant et productif d'étudier en parallèle *deux ou plusieurs œuvres exploitant une même problématique* : la démultiplication des points de vue favorise en effet une perception beaucoup plus riche et une meilleure objectivation.

L'adaptation des œuvres littéraires au cinéma date des débuts du cinéma. Georges Méliès et les frères Lumière, dans leur film *Le Voyage dans la lune*, ont en effet adapté le roman de Jules Verne *De la Terre à la lune* en 1902. Le cinéma muet s'est abondamment servi des œuvres de William Shakespeare. Aujourd'hui, l'exercice est courant et l'on trouve beaucoup d'adaptations d'œuvres littéraires (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, adapté à 5 reprises pour le cinéma), de bandes dessinées (*Persépolis* de Marjane Satrapi, adaptée en film d'animation par elle-même), de biographies ou autobiographies (*Le Second Souffle* de Philippe Pozzo di Borgo, adapté au cinéma en 2012 par Éric Tolédano et rebaptisé *Intouchables*). Ces deux langages artistiques sont différents ; adapter ce n'est pas seulement réécrire, c'est transposer sans le trahir un texte écrit tout en respectant les spécificités de l'écriture cinématographique.

### **3. Les étapes de fabrication d'un film**

- Le synopsis : c'est le résumé écrit du film. Il répond aux questions « Qui ? » (Les personnages), « Quoi ? » (L'histoire), « Où ? » , (Les lieux), « Quand ? » (L'époque), « Comment ? » (ambiance , ton).
- Ce synopsis est ensuite détaillé et dialogué pour devenir un scénario. Il décrit toutes les actions, la manière de les amener.

- Le scénariste intervient alors et transcrit *le scénario* sous forme de *dessins ou de photos* représentant les plans successifs du film. C'est le *story-board* qui permet de visualiser le découpage et de prévoir les séquences. Il fournit des indications pour le montage.
- Pour l'adaptation d'une œuvre littéraire, le travail est légèrement différent : le scénariste opère *un travail de sélection dans l'œuvre originale*. Il oriente son choix selon ce qu'il veut montrer, laissant une *part plus ou moins importante à son interprétation*. Il peut donc transformer, ajouter ou supprimer des éléments. C'est lui qui transforme l'écrit en images. Par exemple, le « *je* » de la narration du roman peut devenir *une voix off* dans le film. De *la musique* peut également être ajoutée au film tandis que des *passages dialogués* peuvent être modifiés ou supprimés.

#### **4. L'organisation des éléments d'un film**

Un roman est un récit complexe et son adaptation demande souvent *des aménagements* ; *c'est le scénario qui fixe le découpage en séquences, elles-mêmes découpées en plans, aussi appelés prises de vue*. Au début de chaque séquence déterminée en fonction des *indications spatio-temporelles*, on indique également avec précision les décors qui ont été retenus, les costumes qu'il faut créer, les moments de la journée qui serviront pour les prises de vue, l'éclairage qui a été choisi. Pour chaque plan sont notés les effets sonores, les dialogues, le cadrage, les mouvements de caméra.

## **5. La construction du récit cinématographique**

- Les séquences, une fois filmées, sont triées et ordonnées pour constituer un récit cohérent, conforme au scénario.
- En fixant la durée et l'ordre des plans, le rythme est créé.
- Comme dans le récit écrit, le film propose une chronologie précise.
- **Quatre types de montage peuvent être utilisés :**
  - un montage chronologique, où l'action suit un déroulement linéaire.
  - un montage alterné, où plusieurs actions se déroulent en même temps dans des lieux différents.
  - un montage par retour en arrière ou flash-back, où l'action est interrompue par des images du passé.
  - un montage symbolique, où un plan est suivi d'un autre plan qui entretient avec lui un rapport métaphorique.

## **6. Savoir comparer une œuvre et son adaptation**

Quelques questions à se poser pour comparer une œuvre écrite et une œuvre cinématographique :

- Le film respecte-t-il le genre de l'œuvre ? (roman, autobiographie, mémoires, journal...)
- Qui est le narrateur du livre, du film ?
- Le film suit-il la chronologie ?

- Les lieux, l'époque sont-ils respectés ?

-Les personnages sont-ils les mêmes, correspondent-ils à ceux du livre (sentiments, attitudes, apparence physique, etc.) ?

## **7. Voici une sélection de récits portés à l'écran**

- Un secret, de Philippe Grimbert, par le réalisateur Claude Miller (2007).

- Balzac et la petite tailleuse chinoise, de Dai Sijie, réalisé par lui-même (2001).

- Entre les murs, de François Bégaudeau, adapté par Laurent Cantet (2008).

- Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, de Éric-Emmanuel Schmitt, par François Dupeyron (2002).

- Le Gêne du Chaâba, d'Azouz Bégag, par Christophe Ruggia (1997).

- Roméo et Juliette, de William Shakespeare, adapté en Roméo + Juliette par Baz Luhrmann (1996).

## Cours n°11. La philosophie et la littérature comparée

La littérature comparée, comme discipline s'est développée à partir de cette période de crise de la pensée qui a correspondu à la promotion de l'idée de Littérature. *De ce fait, sa théorie s'élabore à la croisée du discours « philosophique » et du discours « littéraire », de même que dans sa pratique le questionnement éthique ne cesse de croiser la réflexion esthétique.* C'est pourquoi l'étude des rapports entre littérature et philosophie constitue un champ d'investigation proprement comparatiste encore largement ouvert et qui donne lieu depuis quelques années, à des publications toujours plus nombreuses.

### 1. Histoire des idées et comparatisme

Toute l'histoire de la philosophie, de Platon à Kant et Hegel, a consisté à pousser de plus en plus loin la distinction entre *mythos* (l'intelligence narrative) et *logos*, la logique à détacher le concept de son ancrage dans des discours fictifs ou poétiques. Détacher puisque les Présocratiques (sont des philosophes qui, dans la Grèce antique, ont participé aux origines de la philosophie et ont vécu du milieu du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), lesquels, justement n'étaient pas encore des « philosophes » ou les Sophistes: « spécialiste du savoir », formé à partir de *sophia* : « savoir, sagesse » désigne à l'origine un orateur et un professeur d'éloquence de la Grèce antique, dont la culture et la maîtrise du discours font un personnage prestigieux dès le Ve siècle av. J.-C. et contre lequel la philosophie va en partie se développer.

Au sens moderne, il désigne une *personne utilisant des sophismes, des arguments ou des raisonnements spécieux pour tromper ou faire illusion*, sont les représentants d'une sagesse qui s'exprimait à travers un discours où le philosophique et le poétique ne se distinguaient pas.

L'histoire de la philosophie, et parallèlement celle des genres littéraires, montre que la distinction ne va pas de soi et laisse présager *qu'il n'y ait pas de discours philosophique qui ne soit contaminé par le littéraire et les effets d'écriture, pas de texte littéraire qui ne mette en jeu une philosophie ou une idéologie*. Si, du moins, l'on prend acte de cette division, de l'hétérogénéité des discours, on comprend que les rapports entre la philosophie et la littérature relèvent de la littérature générale et comparée, et ce d'abord à un double titre : *celui de l'histoire des idées, puis celui de l'étude strictement comparatiste*.

La littérature générale ne peut faire à moins que de prendre en compte le mouvement des idées, et les grands mouvements littéraires ne peuvent se comprendre hors du débat philosophique de l'époque. On peut aussi rappeler des ouvrages qui sont des classiques du genre, *comme L'Âme romantique et le rêve, d'Albert Béguin ou Le Romantisme dans la littérature européenne de Paul Van Tieghem*, lesquels montrent combien l'illumination ou la philosophie de la Nature sont essentiels pour la compréhension des textes romantiques.

Suivant une perspective plus spécifiquement comparatiste, les rapports littérature/philosophie s'inscrivent *dans le cadre des études de réception*, et dans celui de la stricte comparaison, permettant de dégager l'influence de tel philosophe sur tel écrivain, ou l'inverse. Réception : citons, par exemple, *l'ouvrage de Geneviève Bianquis, Nietzsche en France*.

## **2. Les fonctions du philosophique dans le texte littéraire**

Les rapports du philosophique et du littéraire posent *des questions de méthodologie et de lecture comparatiste des textes*. Considéré comme un discours étranger au sein du texte littéraire, l'élément philosophique constitue un fait comparatiste auquel on peut attribuer des fonctions essentielles, le philosophique émerge dans le texte littéraire comme *une référence culturelle*, qu'il s'agisse d'un concept, d'une allusion, voire du nom d'un philosophe ; éléments susceptible d'être soumis à une certaine flexibilité pour reprendre le terme proposé par Pierre Brunel. *Ainsi, par exemple, dans le Dom Juan de Molière, Sganarelle présente son maître comme un "porceau d'Epicure*.

Suivant le degré d'irradiation du philosophique dans le texte, il aura deux autres fonctions : l'une, d'être *véritable opérateur formel*, l'autre, par une sorte d'hégémonie de l'idée, de faire du texte *le support d'un message spéculatif*. Dans le premier cas, la thèse philosophique a une réelle fonction poétique, aussi bien de caractérisation des personnages que de structuration du récit.

Le philosophique comme *opérateur formel*, ce peut être aussi un thème philosophique qui travaille le texte littéraire et détermine des motifs ou des problématiques, voire, met en jeu la pratique même de l'écriture. Ainsi, tout *roman moderne de la ville* ne peut éviter de mettre la représentation littéraire en perspective avec la question philosophique du statut de la représentation (politique, artistique, etc.), avec celle de la légitimité de la fiction et de l'art au sein de la cité, et avec d'autres encore qui trouvent leur origine dans les textes platoniciens.

### **3. Philosophie et théorie littéraire**

Le rapport philosophie/littérature doit encore s'entendre à un autre niveau, celui de *l'élaboration des concepts critiques ou analytiques*. En effet, le chercheur se doit d'être attentif aux implications philosophiques des notions qu'il utilise ou élabore. Et tout particulièrement *en littérature comparée*, discipline *qui tente de subsumer le divers, le singulier, voire l'incomparable*, le style, *l'écriture d'auteurs de langues et de cultures différentes sous des catégories communes*, et qui, par la nature de son projet même, suppose un degré de conceptualisation, voire une idéologie, au moins implicite, comme l'attestent la théorie de la réception ou de l'imagologie.

Les notions les plus propres à l'histoire littéraire, *comme celle de genre*, sont soumises à des déterminations philosophiques, depuis *Platon et Aristote*, et ne cessent d'être redevables à cet ancrage premier. Un exemple tout à fait caractéristique est *la notion d'horizon d'attente*, empruntée par *Jauss* à la phénoménologie de Husserl pour être située au centre de sa théorie de la réception, qui implique une détermination nouvelle de l'idée de genre.

Puisque *Jauss* s'oppose à la détermination platonicienne du genre, de retrouver la théorie esthétique-politique de Platon qui, *dans la République (L. X, 602a) assigne au citoyen, au consommateur, d'être le gardien de la norme artistique*. Ainsi, prenant un genre comme celui de la nouvelle, on peut dégager un certain nombre de critères empiriques : longueur, ton ironique du récit, réalisme, chute, etc.

Mais ces éléments, pour être conformes à l'idée de *la nouvelle classique*, disparaissent souvent dans *la nouvelle moderne* qui répugne à ces effets, comme si la nouvelle n'était pas entièrement déterminée par l'horizon d'attente des lecteurs. A partir de ces critères, il devient possible de subsumer sous le genre nouvelle des textes qui obéissent à des critères empiriques différents *comme ceux de Bocacce, de Thékchov, de Beckett, et même le Haïku*.

## Cours n°12. L'histoire et la littérature comparée

L'histoire serait le domaine par excellence du temps alors que la littérature, dans sa littéarité même, s'en échapperait radicalement. Pour les auteurs, ce constat n'est paradoxal qu'en apparence en raison d'une convergence de fond : *la croyance dans la littérature* comme parole adressée au monde comme mode d'accès à des configurations sociales enfouies que cette pratique particulière d'écriture cristalliserait sous une forme à nulle autre pareille. D'une certaine manière, *la littérature aurait plus à dire sur le passé que d'autres documents à partir du moment où l'on sait la mettre en contexte et lui reconnaître ses spécificités*. La thématique est bien délimitée mais l'on pourra regretter l'abandon d'ambitions plus amples, pleinement consacrées aux rapports génériques entre histoire et littérature.

### 1. Les usages historiens de la littérature

En effet, pour les historiens, la littérature s'appréhende de trois façons : *comme une source, comme un monde social et comme une pratique d'écriture*. La conception de la littérature comme source est bien sûr la plus ancienne, et c'est à son propos que sont convoquées l'histoire antique et l'histoire médiévale. Ces deux périodes sont présentées comme relevant de situations épistémologiques similaires dans lesquelles les « textes littéraires » constituent les sources majeures.

En revanche, à mesure que l'on se rapproche du présent, l'archive non littéraire abonde et commande des travaux différents sur le passé, qui délaissent ces fameux textes dits « littéraires ». C'est d'autant plus le cas *qu'à partir du XVIIIe siècle*, les œuvres littéraires étant petit à petit canonisées, elles ne servent plus de sources. Ce sont des aspects sociologiques qui, pour l'époque moderne, sont privilégiés, à l'image de la naissance de *la figure de l'écrivain*. À l'inverse, à partir de la fin *du XVIIIe siècle*, l'essor d'auteurs décrivant de façon de plus en plus précise les sociétés dont ils parlent (*jusqu'à arriver au réalisme*), rend à nouveau tentant l'utilisation de livres *comme sources*, à l'image de ceux de Balzac, Zola ou Perec.

Est ainsi esquissée une petite histoire de la littérature comme source historique qui rappelle la critique classique adressée à cet usage des textes littéraires : un manque d'objectivité qui rendrait suspectes les informations fournies. En dénonçant cette critique comme simpliste, l'approche privilégiée par les auteurs devient perceptible. Oui, la littérature n'est pas forcément objective puisqu'elle est constituée de représentations et de points de vue. Toutefois, si l'on se place sur ce plan des représentations, ce manque d'objectivité peut devenir source en lui-même, précisément si l'on comprend que *l'objet littéraire actualise un mode de pensée lié à une époque déterminée et le rend axiomatisable*.

L'exemple de *Balzac et des représentations sociales de la bourgeoisie parisienne* illustre à merveille ce phénomène. Le cœur de la démarche adoptée réside ainsi dans ce choix délibéré d'accepter le fait littéraire pour ce qu'il est mais de faire le pari tout à fait valable selon nous que, par sa nature même, ce fait littéraire peut nous apprendre beaucoup.

## **2. La question de la littérarité**

Ce concept est d'abord pris dans *le sens de production réflexive à visée esthétique et désintéressée*. L'idée est séduisante car, avec cette distinction essentielle, est bien soulignée la différence entre les œuvres conçues comme littéraires et les œuvres reçues comme littéraires. Cette notion de « *textes littéraires* » soulève donc un problème de catégorisation et de taxinomie trop peu abordé, ou alors simplement à travers de la division entre fiction et non fiction. Or, cette distinction est loin d'être satisfaisante car elle conduit à regrouper des textes très divers, surtout pour la deuxième catégorie, bien trop vague pour être opératoire. Si cette dichotomie a son intérêt dans le cadre d'une réflexion sur les limites de la fiction, elle apporte fort peu dès lors qu'il s'agit de saisir la catégorie non fiction.

Or, pour prendre le cas de l'histoire ancienne, mettre sous cette même rubrique un discours de *Cicéron*, un texte de Thucydide ou *Les Travaux et les jours* d'Hésiode pose de sérieux problèmes.

Certes, l'interrogation majeure pour *l'historien* reste de savoir ce qu'il est possible de dire du *réel* à partir de ces sources et les auteurs ont raison de mettre l'accent sur ce point. Toutefois, ce défi passe par un travail théorique sur la notion, qui varie forcément *en fonction des époques* puisque le concept de *littérature telle que nous l'entendons est, en fait, plutôt récent*. Même la mention de « *sources textuelles* » n'est pas réellement discutée. En revanche, le rappel de l'importance de l'histoire de l'édition dans la naissance de l'idée de littérature montre avec justesse combien *l'historicité* de cette notion est intimement liée à celle de *l'objet livre*. L'hégémonie de ce dernier étant aujourd'hui sérieusement remise en question par *les nouvelles technologies et internet*, les auteurs soulignent aussi que l'idée de littérature peut à nouveau se trouver modifiée par l'ébranlement de la *triade auteur/œuvre/livre*.

## Cours n°13. L'interculturalité et l'altérité

### 1.L'interculturalité

Étymologie: interculturel, composé du préfixe « *inter* » qui signifie entre, parmi, avec un sens de réciprocité et de culturel, issu du latin *cultura* qui veut dire culture, agriculture, dérivé du verbe *habiter, cultiver*. Le préfixe « *inter* » d'interculturalité indique une mise en relation et une prise en considération des interactions entre des groupes, des individus, des identités. L'interculturalité est l'ensemble des relations et interactions entre des cultures différentes, générées par des rencontres ou des confrontations, qualifiées d'interculturelles. Impliquant des échanges réciproques, elle est fondée sur le dialogue, le respect mutuel et le souci de préserver l'identité culturelle de chacun.

La notion d'interculturalité, pour avoir sa pleine valeur, doit, en effet, être étendue à toute situation de rupture culturelle résultant essentiellement de différences de codes et de significations, les différences en jeu pouvant être liées à divers types d'appartenance (*ethnie, nation, région, religion, genre, génération, groupe social, organisationnel, occupationnel, en particulier*). Il y a donc une situation interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes d'expression de ces significations, ces écarts pouvant faire obstacle à la communication.

L'essentiel de la démarche interculturelle est d'apprendre à penser *l'autre*, apprendre à penser le « *Moi* » à partir d'une découverte d'autrui, tel est le propre de la démarche interculturelle. Ainsi conçu l'interculturel recèle une dynamique culturelle, il reflète également l'interaction entre les cultures, l'échange, la communication, le partage, la complémentarité, la reconnaissance de la culture de l'autre en dehors d'un ethnocentrisme réducteur.

Dans ce sens, *Claude Clanet dans sa préface Maghreb arabe et Occident français d'Edgard Weber souligne* : «Qui dit interculturel dit, en donnant tout son sens au préfixe inter, interrelation, interconnaissance, interaction, échange, réciprocité et en donnant tout son sens au mot culture : reconnaissance des valeurs, des représentations symboliques, des modes de vie auxquels se réfèrent les autres (*individus, groupes, sociétés*), dans leurs relation avec autrui et dans leur appréhension du monde ; reconnaissance des interactions et interrelations qui interviennent entre multiples registres d'une culture et entre les différentes cultures» .

## 2. La culture

Étymologie: du latin « *cultura* » est *le soin que l'on donne à la terre, et l'attention que l'on donne à l'esprit. C'est « l'action de cultiver la terre, l'ensemble des connaissances acquises par un individu »*. La culture consiste dans l'instauration d'un ensemble de règles qui organisent les échanges et séparent durablement les sociétés humaines de l'état naturel. La culture est l'ensemble des connaissances, des savoir-faire, des traditions, des coutumes, propres à un groupe humain, à une civilisation. Elle se transmet socialement, de génération en génération et non par l'héritage génétique, et conditionne en grande partie les comportements individuels. La culture englobe de très larges aspects de la vie en société : techniques utilisées, mœurs, morale, mode de vie, système de valeurs, croyances, rites religieux, organisation de la famille et des communautés villageoises, habillement, *Exemples : culture occidentale, culture d'entreprise*  
*On distingue généralement trois grandes formes de manifestation de la culture: l'art, le langage et la technique.*

## 3. L'altérité

Du latin « *alteritas* », l'altérité est la condition d'être un autre. Le terme alter concerne « *l'autre* » du point de vue du « *moi* ». Cette notion est inséparable de la première « *l'identité* » du fait que cette dernière tire sa légitimité de l'autre. Sans l'existence de « *l'autre* », on ne peut parler de « *Soi* » et vice versa. Autrement dit, l'altérité est l'acceptation et le respect de l'autre avec sa différence.

L'altérité implique se mettre à la place de « l'autre », en alternance avec son propre point de vue et celui des autres. On peut dire également que l'existence de « l'autre » par rapport à « soi » a créé *une forme de face à face entre deux textes littéraires, deux univers, deux pays, deux peuples, deux identités, deux croyances et deux cultures qui engendreront une harmonie et un respect mutuel entre deux parties étrangères l'une de l'autre*. L'interculturel n'est pas seulement en quête d'un enrichissement de deux groupes culturels différents mais aussi à la recherche d'un même horizon de compréhension et de rapprochement.

#### **4.Évolution du terme interculturel**

C'est l'anthropologue américain *Edward T.Hall* qui, à partir des années 1950, est le premier à conceptualiser ce qui allait devenir la communication interculturelle (*dans le domaine institutionnel*). En travaillant pour le Foreign Service Institute, qui formait les diplomates envoyés à l'étranger, et après avoir étudié les communautés autochtones, il s'est intéressé de plus près à la relation entre communication et culture. Plus tard, durant les années 80, la psychologue *Margalit Cohen-Émerique* s'intéresse aux interventions qui ont lieu dans le cadre des services sociaux ou de santé.

Elle s'est basée sur l'interaction entre une ou des personnes avec des bagages culturels différents. Pendant les années 80-90, nous assistons à *une pédagogie interculturelle* dans le contexte des migrations en France pour faciliter la socialisation et la scolarisation des enfants des communautés d'immigrés.

## **5. Littérature et interculturelité**

Considérée comme « une discipline de l'apprentissage du divers et de l'altérité », la littérature est « un lieu emblématique de l'interculturel » où le lecteur peut explorer *une diversité de personnages*, de situations et d'espaces qui lui permettent de mieux se connaître et se découvrir. À ce propos, *Hegel* pense que l'autre est celui « *grâce à quoi, j'entre en communication avec moi-même* ».

Selon *Martine Abdallah-Preteceille*: « *Le texte littéraire, production de l'imaginaire, représente un genre inépuisable pour l'exercice artificiel de la rencontre avec l'Autre: rencontre par procuration certes, mais rencontre tout de même.* » . Luc Collès, dans son ouvrage *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, avance que: « *Le texte littéraire (est) comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel. La multiplicité des regards nous permettra de cerner petit à petit les valeurs autour desquelles celui-ci s'ordonne* ». Autrement dit, le texte littéraire permet l'accès à des codes sociaux et à des modèles culturels parce qu'il renferme souvent une représentation du monde, des valeurs partagées entre une culture et une autre.

## 6. L'interculturalité et la comparaison

Pour que l'interaction et le dialogue entre la culture du texte et celle du lecteur soient possibles, il faut que ce processus d'acquisition de l'interculturel passe par une phase de comparaison et de confrontation ( *si possible* ) avec l'autre. Issa Asgarally (*docteur et professeur en linguistique*) explique dans un entretien à propos de son ouvrage *L'interculturel et la guerre* : « *Cette place (celle de la littérature dans l'interculturel) est importante, car la littérature transcende les frontières de nationalité, de classe, de couleur...etc.* »

Les exemples sont innombrables. Yann Martel, Québécois francophone, remporte *en 2002 le Booker Prize* pour son roman en anglais *Life of Pi*, Samuel Beckett, irlandais de naissance, s'installe en France, où il construit une œuvre riche et complexe (*En attendant Godot, Fin de partie, L'Innommable*) qui lui vaut le Prix Nobel. Né à Calcutta, en Inde, le romancier et poète Vikram Seth, dont la langue maternelle est l'hindi, est reconnu sur le plan international pour ses romans en anglais (*The Golden Gate, A Suitable Boy*). Non seulement du côté de la création, mais à l'autre bout, du côté de la lecture, les frontières sont artificielles. Le lectorat d'un grand écrivain transcende toutes les frontières, de langue ou de nationalité.

## Cours n° 14. La polyphonie dans l'écriture féminine

### 1. Contextualisation de la notion de « polyphonie »

C'est grâce à *Bakhtine* que le terme *polyphonie* a fait son apparition dans les études littéraires. *Il a été utilisé pour désigner un prototype d'œuvres romanesques telles de Dostoïevski où celui-ci fait parler plusieurs voix à la fois.* Cette première forme de polyphonie est dite « *polyphonie littéraire* » car elle concerne particulièrement le texte littéraire où narrateur et personnage se démultiplient créant par là une « *symphonie pluri-vocale* ».

Dans les années 80, les thèses bakhtiniennes ont été introduites en linguistique grâce à *Ducrot*. Celui-ci affirme en faire une interprétation libre, et en remettant en cause « l'unicité du sujet parlant ». C'est ainsi que la notion de « *polyphonie linguistique* » a été élaborée par *Ducrot*. Ce dernier précise que ses recherches sur la polyphonie s'inscrivent dans le cadre général de « *la sémantique pragmatique* » ou « *la linguistique pragmatique*. D'une part, il a ancré ses travaux sur la polyphonie dans le domaine de la sémantique parce qu'il s'intéresse principalement au sens comme étant l'image de l'énonciation contenue dans l'énoncé.

## 2. La théorie bakhtinienne

Selon Bakhtine, le langage humain est foncièrement interactionnel, c'est-à-dire tout ce qu'on produit est obligatoirement une réaction à ce qui a été dit ou une anticipation de ce qui va être dit. C'est dans cette perspective qu'il tente de créer sa notion de « *dialogisme* » qui s'apparente, plusieurs égards, à celle de « *dialogue* ». L'analogie qu'il estime exister entre le dialogue et le dialogisme n'est certes pas facile à déceler car l'interaction dans le premier est saillante à la surface, alors qu'elle est bien plus profonde dans le second.

Autrement dit, l'échange est repérable dans le corps du texte dialogal, alors qu'il est implicite et peu évident au non-averti dans le texte dialogique. Dans ce dernier cas, l'identification du phénomène nécessite de la part de l'interprète un travail de construction sémantique minutieux. Donc la notion de « *polyphonie* », constitue *une forme particulière de dialogisme où l'auteur fait parler ses personnages et leur attribue une pluralité de voix*. Ce travail a été réalisé particulièrement sur l'œuvre romanesque de *Dostoveiski*. C'est ainsi que cette notion a été liée étroitement aux études littéraires où l'on essaie d'identifier *qui « raconte », qui « parle » et qui « voit »*.

### 3. La Polyphonie dans l'écriture féminine francophone algérienne

La littérature francophone algérienne aujourd'hui compte parmi ses plus *grands noms nombre d'auteurs féminins* qui s'imposent dans le champ littéraire aussi bien national qu'international. Or cela n'a pas toujours été le cas. Le nombre réduit d'auteurs féminins et *les tabous qui entourent tout ce qui renvoie à la femme* ont prévenu tout discours portant sur la réalité de la femme algérienne. Pendant longtemps, les personnages féminins, si représentés, ont occupé des rôles mineurs et statiques. Même quand l'auteur prend pour thème *la condition féminine*, c'est toujours par l'intermédiaire d'un narrateur masculin que l'histoire est relatée. Plus encore, les personnages féminins, sont confinés dans des rôles bien définis. *Femme symbole, femme objet ou femme stéréotypée*, des statuts qui la réduisent au silence et qui lui ôtent toute liberté d'expression.

Le Fils du pauvre (1950) de Mouloud Feraoun, La trilogie<sup>2</sup> de Mohamed Dib, Nedjma (1956) de Kateb Yacine, L'Opium et le bâton (1965) de Mouloud Mammeri, ou encore La Répudiation (1969) de Rachid Boujedra tous exemplifient de telles représentations.

Cependant, les dernières décennies ont été marquées par une prolifération d'une nouvelle littérature: une littérature dite féminine et ce à partir des années quatre vingt. *Cette entrée en force au champ littéraire n'a pas été des plus faciles si on considère que c'est à partir d'un contexte plein de tabous, d'interdits et de confinement que les écrivaines algériennes francophones ont pris la parole.* En effet, à travers leurs écrits, nombre de romancières algériennes portent un nouveau regard sur l'histoire coloniale et post-coloniale de l'Algérie.

Malgré leurs appartenances à différentes générations, des écrivaines, telles *Maïssa Bey ou Assia Djébar*, semblent toutes partager la même préoccupation, faire jaillir la lumière sur une expérience qu'on peut qualifier comme doublement marginale. Encoder la diversité d'une expérience-féminine- plurielle, jusque là occultée, a incité plusieurs de ces auteures à employer différentes techniques subversives, aussi bien sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

L'une des techniques les plus caractéristiques de cette nouvelle littérature est *la polyphonie*. L'intérêt que portent les romancières algériennes à *la pluralité de voix* apparaît clairement dans l'œuvre de l'écrivaine algérienne la plus reconnue : *Assia Djébar*, comme le souligne Laurence Huughe « *Des Femmes d'Alger, Assia Djébar rejette donc une écriture de la transparence au profit d'un récit volontairement elliptique et polyphonique* » .

La Femme sans sépulture illustre bien un tel type d'écriture. Le roman juxtapose l'ère coloniale et postcoloniale à travers les histoires de *Zoulikha, martyre de la Guerre de Libération Nationale* à laquelle renvoie le titre du roman, et une jeune réalisatrice qui entreprend une collecte d'informations sur l'héroïne. La jeune protagoniste, dont le nom reste inconnu, partant sur les traces de *Zoulikha*, retourne sur ses lieux d'enfance. Ainsi le roman relate parallèlement deux histoires qui, tout en étant indépendantes, se complètent. Deux personnages, deux vies, deux voix narratives. De ce fait, la polyphonie dans la littérature féminine francophone algérienne correspond donc à *une volonté de relater la diversité de l'expérience féminine de l'intérieur*. La déconstruction *d'un statu quo*, qui a longtemps réduit les femmes au silence, passe ainsi non seulement par les thématiques mais par les structures narratives même des œuvres.

### 1. Définition des TIC

Les TIC sont un ensemble des technologies *issues de la convergence de l'informatique et évoluées du multimédia* et des télécommunications, qui ont permis l'émergence de moyens de communication plus efficaces, en améliorant la mise en mémoire, la diffusion et l'échange de l'information. Les technologies de l'information et de la communication *sont aussi bien utilisées par les personnages dans les œuvres littéraires que par les auteurs*. Leur emploi, tant pour les uns que les autres, suscite beaucoup d'espoir du fait notamment des multiples possibilités qu'elles offrent à leurs utilisateurs. Par exemple les possibilités qu'offre le Web en termes d'ouverture grâce aux réseaux sociaux, concourent à rapprocher les écrivains et le public et favorisent ainsi des discussions sur la littérature, son présent et son avenir.

### 2. Les écrivains et les TIC

Les écrivains ne sont pas épargnés par la tentation de la toile. L'aisance et la facilité de son utilisation en font son attrait majeur. *Son accès ne nécessite ni formation préalable ni code complexe*. Les internautes s'ouvrent ainsi au monde avec des opportunités sortant de l'ordinaire. *Plusieurs écrivains ont leurs comptes facebook ou tweeter, ce qui leur permet de communiquer plus facilement avec le public*.

C'est aussi pour ces auteurs de l'ère numérique un moyen de se faire de la publicité gratuitement, de passer des informations concernant *des sorties de livres, des animations, des cérémonies de dédicace ou simplement des expositions*. Les TIC ont aussi permis un développement extraordinaire de la téléphonie qui s'est miniaturisée voyant ainsi ses fonctions s'élargir tout en gardant toujours son utilité première : la communication. *Les personnages, reflétant les réalités des sociétés dans lesquelles ils vivent, s'intéressent surtout à sa fonction sociale. Ainsi, vivant séparés par des distances plus ou moins importantes, ils peuvent communiquer entre-eux et raffermir ainsi leurs liens amicaux, parentaux ou professionnels.*

### **3. La Cyberlittérature**

Au-delà du fait que les TIC, de par leurs multiples fonctions, ont une importance de taille dans la vie quotidienne des individus, elles ont aussi *apporté un nouveau souffle à la littérature qui devient ainsi plus démocratique, plus accessible et plus visible*. Ce qui nous fait pensé à *la Cyberlittérature*, comme le plus fort concept désignant le mariage entre le numérique et la littérature. Elle se matérialise ainsi par tous les liens pouvant s'établir entre les formes littéraires et l'informatique ou l'électronique. *Elle englobe toutes les productions d'œuvres, sous le format de livre numérique, rendues possibles par les ordinateurs, les applications, les logiciels ou le web.*

Il s'agit tout simplement d'un progrès qui laisserait penser l'entrée de la littérature dans une ère nouvelle après celle du livre qui s'est beaucoup affirmé depuis *la concrétisation de l'imprimerie par Gutenberg en 1454*. Les TIC supportent divers domaines de la cognition qui apparaissent dans les œuvres littéraires grâce à *la polymorphie ou à l'hybridité des textes littéraires* qui fait qu'ils hébergent des genres aussi bien littéraires qu'extra-littéraires *comme la sociologie, la psychologie, l'histoire, la biologie, la médecine... etc.*

Ces technologies numériques apparaissent, ainsi, comme un véritable moyen qui permet à des pans entiers de la tradition d'être mieux connus. *Les récits, la poésie orale...etc pourront être enregistrés, conservés et largement diffusés grâce aux CD, à Youtube et aux outils de stockage de fichiers. L'un des avantages du son, par rapport à l'écriture, réside surtout en ce qu'il permet à la poésie de mieux ressortir sa musicalité.* Ce genre littéraire étant considéré généralement comme l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille en vue de plaire et d'émouvoir. Même si elle peut avoir d'autres finalités, la poésie sonore est plus vivante que le texte écrit. Par ailleurs, dans certains romans qui s'intéressent aux régimes tyranniques, les TIC apparaissent comme des instruments de contournement de la propagande étatique. *Elles sont de véritables canaux de dénonciation de l'injustice, de la corruption et de la misère.*

Cependant, malgré toutes les possibilités qu'offrent les TIC à la littérature, *des craintes* demeurent. Certains, attachés *au papier et à leurs vieilles habitudes*, ne les voient pas d'un bon œil. Le fait que le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ait rendu les plus grands services à l'esprit pendant quelques siècles, n'importe nullement qu'il soit indispensable ou irremplaçable. A une civilisation du livre pourrait fort bien succéder *une civilisation de l'enregistrement*.

Cette crainte du progrès ne s'expliquerait pas seulement par un attachement au livre qui serait meilleur que les TIC ou par l'existence d'un esprit conservateur, rétrograde qui digèrerait mal toute métamorphose de la société qui la plongerait dans l'incertitude. L'expansion des livres électroniques appelés *ebook* et la multiplication des maisons d'édition en ligne, entraînent une massification des productions littéraires, ce qui ne favorise pas des textes de qualité. Le danger serait encore plus pesant chez les grands écrivains qui pourraient céder à la facilité que créent les nouvelles approches numériques.

## Cours n° 16. L'imagologie en littérature comparée

L'imagologie s'intéresse à un domaine fondamental de la littérature comparée: *les relations entre les écrivains et les pays étrangers telles qu'elles se traduisent dans les œuvres littéraires*. Pour élaborer une image de l'étranger, l'auteur n'a pas copié le réel, il a sélectionné un certain nombre de traits jugés pertinents pour sa représentation de l'altérité. L'imagologie décrit ces éléments, les rapproche des cadres historiques, sociaux et culturels qui en forment le contexte, et détermine ce qui appartient en propre à la création de l'écrivain.

Elle contribue ainsi à la connaissance d'auteurs dont la sensibilité s'est particulièrement éveillée au contact d'un pays (*l'Italie de Stendhal, le Mexique de Malcolm Lowry*), de vagues littéraires typiques d'une période (*l'orientalisme des Lumières, la germanophobie française d'avant 1914*), ou de représentations de régions, de zones géographiques tenues pour cohérentes (*l'Orient des Romantiques, le tiers monde des écrivains d'après 1945*). L'imagologie est souvent amenée à s'intéresser aux documents non littéraires, dans la mesure où la représentation de l'étranger est un lieu où triomphe l'intertextualité. Etudiant également l'historiographie, les essais, la presse d'une époque, elle tend parfois à s'identifier à une histoire des idées prenant pour objet spécifique l'altérité culturelle.

Les véritables «ancêtres» de l'imagologie sont sans doute *Ferdinand Baldensperger et Paul Hazard*, qui, dès le début du XXe siècle, ont attiré l'attention des comparatistes français sur les relations nouées entre écrivains et étranger, telles qu'elles se manifestent dans les œuvres. Mais l'impulsion décisive sera donnée par *Jean-Marie Carré* qui, sans utiliser le terme, la définit comme «*interprétation réciproque des peuples, des voyages et des mirages*». Parfois soupçonnée de positivisme, l'imagologie n'échappe pas aux débats méthodologiques qui divisent la communauté internationale de la littérature comparée dans les années cinquante.

Certains (*Wellek, Etiemble*) l'excluent du champ des études comparatistes (*jugeant qu'elle appartient aux disciplines historiques ou sociologiques plutôt que littéraires*), d'autres, suivant les intuitions de *J.-M. Carré*, lui donnent des prolongements sociologiques et politiques tout en la maintenant dans le domaine de la littérature comparée. Dès 1966, dans le sillage des travaux épistémologiques de *Hugo Dyserinck*, sont posés les principes d'une recherche imagologique comparatiste. Par la suite, des contributions importantes, et principalement européennes, aboutissent à la constitution d'un domaine bien circonscrit de la littérature comparée.

L'imagologie littéraire a progressivement échappé à la psychologie des peuples (*qui prétend définir une image «véridique» d'une collectivité*) et a partiellement évacué le problème de la référence, pour considérer l'image de l'étranger comme création littéraire exprimant la sensibilité particulière d'un auteur (*parfois d'un public*). Elle a surtout développé et approfondi le concept d'image selon une triple orientation:

1/ la question du référent (*adéquation plus ou moins forte de l'image à la réalité*) est secondaire. C'est la logique de l'image «en soi» qui constitue la préoccupation dominante de l'imagologie.

2/ l'image est spéculaire, elle révèle et traduit *«l'espace idéologique et culturel dans lequel l'auteur et son public se situent»* (D.H. Pageaux).

3/ elle appartient à l'imaginaire d'une société et doit en conséquence être étudiée dans sa dimension esthétique mais aussi dans sa dimension sociale (*sources ou prolongements historiques et sociologiques de la représentation*). Son étude sera donc interdisciplinaire, et mettra le champ littéraire en relation avec d'autres champs de la connaissance, où s'élaborent également des représentations de l'étranger (*travaux des sciences humaines, notamment*).

L'imagologie a donc une triple vocation. Etudiant l'étranger en tant que thème fondamental d'une œuvre (*par exemple, l'Orient chez Pierre Loti*), elle relève de l'histoire littéraire traditionnelle. Examinant les images de l'autre comme indices d'une évolution notable de la vie intellectuelle d'un pays (*ainsi, les représentations françaises de l'Allemagne, de 1870 À 1940*), elle rejoint les études de réception (*la réception de Goethe en France*) et l'histoire des idées.

Considérant *les figures de l'altérité* comme des conceptions fondamentales de l'imaginaire d'une société (*par exemple, les images de l'Islam élaborées par l'Occident chrétien, définissant, surtout à partir des croisades, une véritable chrétienté inversée, grâce à laquelle l'Europe médiévale affirme son identité*), elle est partie intégrante d'une histoire des mentalités ou d'une histoire générale de l'imaginaire. A son aboutissement, l'étude imagologique favorise l'examen par une culture du système de valeurs qui gouverne son appréhension de l'altérité. C'est sans doute l'intérêt de cette dimension critique qui a mené, au développement remarquable de ce domaine au sein de la littérature comparée.

## Références bibliographiques

- Daniel-Henri PAGEAUX, La Littérature générale et comparée, Armand Colin, Paris, 1994.
- Didier SOUILLER et Wladimir TROUBETZKOV, Littérature comparée, PUF, Paris, 1997.
- Pierre BRUNEL, Claude PICHOS et André-Michel ROUSSEAU, Qu'est-ce que la littérature comparée ?, Armand Colin, Paris, 1997.
- Francis CLAUDON, Karren HADDAD-WOLTING, Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste, Nathan, Paris, 1992.
- Jean-Charles VEGLIANTE, D'écrire la traduction, PSN, Paris, 1996.
- William Olivier DESMOND, Paroles de traducteur, de la traduction comme activité jubilatoire, Peeters, Louvain, 2005.
- Clara AUVARY-ASSAYAS & al, « Traduire » in Vocabulaire européen des Philosophies, dictionnaire des intraduisibles, Seuil/Le Robert, Paris, 2004.
- Jean CLEDER, Entre littérature et cinéma : Les affinités électives, Armand Colin, Paris, 2012.
- Frédéric SABOURAUD, L'adaptation, Cahiers du Cinéma, coll. « Les petits Cahiers », Paris, 2006.
- Julie SANDERS, Adaptation and Appropriation, Routledge, London, 2006.

-Francis VANOYE, L'adaptation littéraire au cinéma, Armand Colin, Paris, 2011.

-Mikhaïl M.BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978.

- Thibaud LANFRANCHI, L'historien face à la littérature, Acta fabula, vol 12 ,n° 6, Juin-Juillet , 2011.

-Fontanier, les figures du discours, Flammarion, Paris, 1977.

-Martine Abdellah PRETCEILE, l'éducation interculturelle, Anthropos, Paris, 2005.

-Luc COLLES, littérature comparée et reconnaissance interculturelle, De boeck, Bruxelles, 1994.

-Issa ASGARALLY, l'interculturel ou la guerre, Revue angliciste de la reunion, France,2012.

-Achour CHAULET, Christiane, NOUN, Algériennes dans l'écriture, Séguier, Paris, 1999.

-Laurence HUUGHE, Ecrits sous le voile, Romancières algériennes francophones, écriture et identité, Publisud, Paris, 2001.

-Dame KANETIC, Littérature : espoirs et craintes d'une union tacite, Revue Langues & Usages, Dakar, n°1, 2017.