



Avant-propos

LES CARTES que dessine la littérature sont multiples. Elles situent les écrivains et les œuvres au croisement de plusieurs localisations, en fonction de données génériques, géographiques et historiques. Si l'analyse littéraire a pour rôle de travailler à la précision de ces cartes, elle doit aussi, par moments, questionner la validité de cette topographie : non pas en dessinant d'autres cartes (quoique cela puisse, bien sûr, être utile), mais en s'interrogeant sur *qui* les dessine. Les travaux menés depuis une petite vingtaine d'années par les tenants de la *world literature*, notamment Pascale Casanova et Franco Moretti, ont permis de prendre conscience que dessiner de telles cartes ne se faisait jamais sans réaffirmer, consciemment ou non, des relations de domination géographiques, historiques et sociales, et que les répartitions génériques elles-mêmes étaient toujours sous-tendues par des préférences esthétiques qui classent plus qu'elles ne situent. Considérer que l'on peut, lorsque l'on est un universitaire français, anglais ou américain – un universitaire venant des centres de la culture mondiale –, analyser selon les mêmes critères un écrivain français et un écrivain d'une contrée littérairement peu reconnue, c'est déjà, nous explique Casanova, dessiner une carte faussée : c'est croire que l'espace littéraire mondial est un champ apaisé de relations entre égaux, alors qu'il se définit par des luttes permanentes pour la conquête d'un capital symbolique. Considérer, de la même façon, que

choisir d'écrire un roman d'aventures ou un conte policier a les mêmes conséquences en Angleterre qu'au Pérou est, nous rappelle Moretti, une méconnaissance totale de la manière dont fonctionne le genre littéraire, selon un processus géographique et historique extrêmement complexe¹. Ce que l'on nomme histoire littéraire ne peut ainsi être qu'une carte parmi tant d'autres possibles, avec ses choix, ses déformations et ses zones obscures que celui qui écrit dans le confort des centres littéraires traditionnels n'est, parfois, pas capable de voir.

Le travail entrepris ici est une comparaison qui n'a pas la prétention de dessiner une autre carte. Parce qu'il est une comparaison, il a néanmoins pour objectif, dans la mesure du possible, de faire advenir un regard critique sur des tracés déjà existants. Ce regard critique est double. Il s'agit d'abord de montrer comment à plusieurs décennies d'intervalle, un écrivain écossais, Robert Louis Stevenson, et trois auteurs argentins, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, se retrouvent dans une semblable contestation de la topographie littéraire, contestation que leurs œuvres fictionnelles et théoriques problématisent. Pris entre plusieurs feux, dans des contextes de redéfinition du littéraire, chacun d'eux fait face à des processus qui font s'éloigner spectaculairement certains territoires esthétiques. *Novel* ou *romance*, réalisme ou idéalisme, souci de lisibilité ou ambition poétique de l'œuvre totale, culture populaire ou culture élitiste, récit national ou universel, les lignes de fracture ne manquent ni pour Stevenson, auteur écossais de la fin de l'ère victorienne, ni pour le trio argentin, témoin d'une révolution sans précédent des lettres latino-américaines. En étudiant la manière dont ces auteurs ont identifié ces fractures et les stratégies qui en ont découlé, cet ouvrage fait l'hypothèse que leurs choix esthétiques ne doivent pas être lus comme des inventions avant-gardistes ou, au contraire, comme des anachronismes, mais comme des réponses

1 La *world literature* est loin de se limiter aux propositions de Franco Moretti et Pascale Casanova, mais ces dernières nous paraissent néanmoins les plus novatrices théoriquement; c'est pourquoi nous nous référons principalement à leurs travaux quand nous parlerons de ce domaine critique. Nous renvoyons à la bibliographie pour le détail des ouvrages utilisés.

parfaitement conscientes à une situation littéraire problématique². À l'image de Borges, dont Annick Louis a très bien montré qu'il « mettait en valeur l'énigme pour parler du réel immédiat »³, nos quatre écrivains optent pour une entreprise de reproblématisation de l'histoire littéraire, entreprise fort complexe du fait de son orientation théorique *et* fictionnelle. Autrement dit, la dimension explicite des essais, préfaces et autres manifestes est accompagnée d'une stratégie plus oblique qui s'exprime dans la fiction et que le public ou la critique n'a pas toujours su ou pu identifier. D'où les malentendus persistants autour de la postérité de chacun d'eux, parfois renvoyée à une place fixe sur les cartes dont ils essayaient de modifier le tracé.

Cette idée d'un malentendu fournit le fondement du deuxième regard critique que porte cet ouvrage, comme par une sorte d'installation en miroir : car si nos quatre auteurs ont en commun de contester la topographie littéraire, les comparer les uns avec les autres ne peut se faire, pour être efficace, qu'en critiquant l'idée même de la comparaison. Pour le dire autrement, il ne s'agira pas tant de comparer les œuvres de chacun d'eux que de reconstituer la configuration géographique, historique et esthétique qui permet de les rapprocher, en interrogeant les impensés critiques qui, pendant de longues années d'analyses universitaires sur leurs œuvres, n'ont fait que les éloigner. On essaiera donc de penser Stevenson comme un « modèle » possible des trois écrivains argentins, au sens où son œuvre permet de mieux comprendre la stratégie employée par ces derniers, et d'éclairer en retour sa propre difficulté à se situer dans l'espace littéraire mondial.

Le pari fait par ce travail est donc que la comparaison, à partir du moment où elle re-situe des contextes précis et lit ensemble essais et fictions, peut faire resurgir des stratégies semblables, modifiées et dissimulées par le poids de l'histoire littéraire. Le concept de stratégie a

2 On aura reconnu dans cette approche l'inspiration des travaux de Fredric Jameson, envers lesquels la *world literature* – Franco Moretti, particulièrement – a une dette certaine (*L'inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, Paris, Questions théoriques, 2012).

3 A. Louis, *Borges face au fascisme 1, Les causes du présent*, Paris, Aux lieux d'être, 2006, p. 28.

deux mérites principaux, dans cette optique : d'une part, il rend compte à la fois des contraintes (sociales et identitaires) qui pèsent sur chaque auteur et de leur marge de manœuvre individuelle, évitant l'illusion de la liberté absolue de l'auteur ainsi que celle de l'œuvre comme simple reflet d'une dimension collective (qu'il s'agisse de la « théorie du reflet » marxiste ou d'une perspective postcoloniale étroite⁴) ; d'autre part, il permet de s'intéresser à la fiction autant qu'à l'image qu'un écrivain cherche à donner de soi, et donc d'associer la lecture des essais à celle des ouvrages fictionnels⁵. Il ne peut être efficient, en revanche, qu'à condition d'en accepter la complexité, et de ne pas le réduire à l'idée d'un calcul entièrement conscient, où tout relèverait d'un plan préétabli⁶ : nous entendons en effet stratégie dans le sens d'un processus dynamique, qui fait voir l'interaction entre les choix littéraires et les contraintes géographiques et sociologiques. La définition donnée par Alain Viala de l'utilité du concept de stratégie littéraire nous semble, en ce sens, une bonne mise au point :

Le concept de stratégie peut s'avérer un outil heuristique utile [...] à condition que l'on adopte une démarche qui tente de rendre compte des questions telles que : qu'indiquent les textes ? qu'indiquent les positions et les postures observées ? quelle analyse d'ensemble peut-on faire de la trajectoire ainsi construite ? [...] À la condition, surtout, que l'on se situe dans une recherche qui ne s'enferme pas dans une postulation explicative des œuvres jugées canoniques, mais adopte une posture d'interrogation qui, par l'observation des jeux d'intérêt que les textes offrent, les interroge comme autant de lieux de connaissance sur l'espace des discours, des comportements et des adhésions, sur la construction des croyances et des valeurs.⁷

4 C'est cette autonomie relative que propose la théorie bourdieusienne des champs, dont Pascale Casanova s'inspire dans ses travaux. Sur la question de l'autonomie du champ littéraire, voir G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

5 Contrairement à la notion de posture littéraire de Jérôme Meizoz, par exemple (*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007). L'auteur reconnaît le problème de l'articulation de sa notion avec la fiction, voir p. 28-29.

6 Sur cette question, nous renvoyons aux réflexions de l'ouvrage collectif *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, D. Ribard et N. Schapira éd., Paris, Presses universitaires de France, 2013.

7 A. Viala, « Des stratégies dans les Lettres », *ibid.*, p. 99.

Avant-propos

C'est cette posture d'interrogation que nous souhaiterions adopter au sujet de Stevenson, Borges, Bioy Casares et Cortázar, en cherchant à reconstituer l'espace qui entoure leur pratique littéraire, et les modifications et déplacements qu'ils souhaitent faire subir à cet espace. De la réponse à cette interrogation naîtra la validité de la comparaison, le but étant de faire apparaître des stratégies littéraires comparables, dans des contextes géographiques et historiques différents. Stevenson, de ce point de vue, fonctionnera comme la pierre de touche de l'analyse, le repère à partir duquel comprendre la comparaison. Au fil de cette dernière, on l'espère, apparaîtront les deux formes majeures de ces stratégies : une carte, pour redessiner les équilibres littéraires, et une fable, pour raconter les dilemmes à l'œuvre dans ce territoire malléable qu'est la littérature.