

CHAPITRE 1

Principes d'une histoire mondiale
de la littérature

« Une civilisation est un capital dont l'accroissement peut se poursuivre pendant des siècles. »

Paul Valéry, *La Liberté de l'esprit*

« Je suis fâché de ne pouvoir vous étaler un Catalogue plus ample de nos bonnes productions : je n'en accuse pas la Nation ; elle ne manque ni d'esprit ni de génie, mais elle a été retardée par des causes qui l'ont empêchée de s'élever en même temps que ses voisins [...]. Nous avons honte qu'en certains genres nous ne puissions pas nous élever à nos voisins, nous désirons de regagner par des travaux infatigables le temps que nos désastres nous ont fait perdre [...]. N'imitons donc pas les pauvres qui veulent passer pour riches, convenons de bonne foi de notre indigence ; que cela nous encourage plutôt à gagner par nos travaux les trésors de la Littérature, dont la possession mettra le comble à la gloire nationale. »

Frédéric II de Prusse, *De la littérature allemande*

Il y a longtemps que les écrivains ont eux-mêmes décrit, certes partiellement et de façon très diverse, les difficultés liées à leur position dans l'univers littéraire et les questions spécifiques qu'ils ont à résoudre, notamment les lois étranges de l'économie spécifique selon laquelle est régi l'espace littéraire. Mais la force de dénégarion et de refus est si grande dans cet univers que tous les textes qui ont abordé de près ou de loin ces questions dangereuses et attentatoires à l'ordre littéraire ont immédiatement été neutralisés. Depuis du Bellay, nombreux sont ceux qui ont tenté, dans leurs œuvres mêmes, de lever le voile sur la violence et les enjeux

réels qui présidaient à leur vie et à leur lutte spécifiques d'écrivains. Dès lors qu'on a l'idée d'un fonctionnement réaliste de l'univers littéraire, il suffit bien souvent d'avoir une lecture littérale de ces textes pour voir apparaître la description d'un univers insoupçonné. Mais chaque terme économique, chaque aveu littéraire de l'existence de « marchés verbaux » et de « guerres invisibles » comme chez Khlebnikov, chaque évocation d'un « marché mondial des biens intellectuels » comme chez Goethe, de l'existence de « richesses immatérielles » ou d'un « capital Culture » comme chez Valéry, est puissamment dénié et rejeté par la critique au profit d'une interprétation métaphorique et « poétique ». Ce sont pourtant quelques-uns des protagonistes les plus prestigieux de ce jeu littéraire qui, à des époques et dans des lieux très différents, ont décrit, dans des termes apparemment désenchantés, cette « économie spirituelle », selon les termes de Paul Valéry, qui fonde la structure de l'univers littéraire. En grands stratèges de l'économie propre de la littérature, ils ont su livrer une image exacte, bien que partielle, des lois de cette économie et créer des instruments d'analyse tout à fait inédits – et souvent courageux, parce que contraires aux usages enchantés – de leur pratique littéraire : certaines œuvres valent inséparablement pour leur production proprement littéraire et aussi pour les analyses puissantes qu'elles livrent sur elles-mêmes et sur l'univers littéraire dans lequel elles se situent. Cela dit, chaque créateur, même le plus dominé, c'est-à-dire le plus lucide, s'il comprend et décrit sa propre position dans l'univers, ignore le principe général et générateur de la structure qu'il décrit comme un cas particulier. Attaché à un point de vue particulier, il entrevoit une partie de la structure mais non l'univers littéraire dans sa totalité, parce que la croyance littéraire a pour effet propre d'occulter le principe même de la domination littéraire. Il faut donc à la fois s'appuyer sur les écrivains, mais aussi radicaliser et systématiser quelques-unes de leurs intuitions et de leurs idées les plus subversives, pour tenter de donner une description de la République internationale des Lettres.

La « politique littéraire », comme le dit Valéry Larbaud, a ses voies et ses raisons, que la politique ignore : « Il y a une grande différence entre la carte politique et la carte intellectuelle du monde. La première change d'aspect tous les cinquante ans ; elle est couverte de divisions arbitraires et incertaines, et ses centres prépondérants sont très mobiles. Au contraire, la carte intellectuelle se modifie lentement et ses frontières présentent une grande stabilité [...]. De là une politique intellectuelle qui n'a presque aucun rapport avec la politique économique¹. » Fernand Braudel fait aussi le constat d'une relative indépendance de l'espace artistique à l'égard de l'espace économique (et donc politique). Au XVI^e siècle, explique-t-il, Venise est la capitale économique, mais c'est Florence et son dialecte toscan qui l'emportent intellectuellement ; au XVII^e, Amsterdam devient le grand centre de commerce européen, mais Rome et Madrid triomphent dans les arts et la littérature ; au XVIII^e, Londres est devenu le centre du monde mais c'est Paris qui impose son hégémonie culturelle. « A la fin du XIX^e siècle, au début du XX^e siècle, écrit-il, la France, largement à la traîne de l'Europe économique, est le centre indubitable de la littérature et de la peinture de l'Occident ; la primauté musicale de l'Italie puis de l'Allemagne s'est exercée à des époques où ni l'Italie ni l'Allemagne ne dominaient économiquement l'Europe ; et aujourd'hui encore, la formidable avance économique des États-Unis ne les ont pas mis à la tête de l'univers littéraire ou artistique². » Toute la difficulté pour comprendre le fonctionnement de cet univers littéraire, c'est en effet d'admettre que ses frontières, ses capitales, ses voies et ses formes de communication ne sont pas complètement superposables à celles de l'univers politique et économique.

L'espace littéraire international s'est créé au XVI^e siècle en même temps que s'inventait la littérature comme enjeu de lutte et il n'a pas cessé de s'élargir et de s'étendre depuis : références,

1. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1936, p. 33-34.

2. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xv^e-xviii^e siècles*, op. cit., p. 54.

reconnaisances et par là même rivalités se sont constituées au moment de l'émergence et de la construction des États européens. D'abord enfermée dans des ensembles régionaux hermétiques les uns aux autres, la littérature est devenue un enjeu commun. L'Italie de la Renaissance, forte de son héritage latin, fut la première puissance littéraire reconnue ; la France ensuite, au moment de l'émergence de la Pléiade, fit surgir la première esquisse d'espace littéraire transnational en contestant à la fois l'avance italienne et l'hégémonie latine ; l'Espagne, l'Angleterre, puis l'ensemble des pays européens, à partir de « biens » et de traditions littéraires différents, sont peu à peu entrés dans la concurrence. Les mouvements nationalistes qui sont apparus en Europe centrale au cours du XIX^e siècle ont favorisé le surgissement de nouvelles revendications du droit à l'existence littéraire. L'Amérique du Nord et l'Amérique latine sont, elles aussi, entrées progressivement dans la concurrence au cours du XIX^e siècle ; enfin, avec la décolonisation, tous les pays exclus jusque-là de l'idée même de littérature propre (en Afrique, en Inde, en Asie...) revendiquèrent à leur tour l'accès à la légitimité et à l'existence littéraires.

Cette République mondiale des Lettres a son propre mode de fonctionnement, son économie engendrant hiérarchies et violences, et surtout son histoire qui, occultée par l'appropriation nationale (donc politique) quasi systématique du fait littéraire, n'a encore jamais été véritablement décrite. Sa géographie s'est constituée à partir de l'opposition entre une capitale littéraire (donc universelle) et des contrées qui en dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur distance esthétique à la capitale. Elle s'est enfin dotée d'instances de consécration spécifiques, seules autorités légitimes en matière de reconnaissance littéraire, et chargées de légiférer littérairement : grâce à quelques découvreurs exceptionnels délivrés des préjugés nationalistes, s'est instaurée une loi littéraire internationale, un mode de reconnaissance spécifique qui ne doit rien aux impositions, aux préjugés ou aux intérêts politiques.

Mais cet immense édifice, ce territoire cent fois arpenté et tou-

jours ignoré, est resté invisible parce qu'il repose sur une fiction acceptée par tous les protagonistes du jeu : la fable d'un univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire. C'est même cette fiction, credo fondateur proclamé dans le monde entier, qui a occulté jusqu'à aujourd'hui la réalité des structures de l'univers littéraire. L'espace littéraire, centralisé, refuse d'avouer sa « structure inégale », pour reprendre les termes de Fernand Braudel, et le fonctionnement réel de son économie spécifique, au nom même de la littérature déclarée pure, libre et universelle. Or les œuvres venues des contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficiles à imposer ; elles parviennent presque miraculeusement à émerger et à se faire reconnaître. Ce modèle d'une République internationale des Lettres s'oppose donc à la représentation pacifiée du monde, partout désignée sous le nom de mondialisation (ou *globalization*). L'histoire (comme l'économie) de la littérature, telle qu'on l'entendra ici, est au contraire l'histoire des rivalités qui ont la littérature pour enjeu et qui ont fait – à coup de dénis, de manifestes, de coups de force, de révolutions spécifiques, de détournements, de mouvements littéraires – la littérature mondiale.

La bourse des valeurs littéraires

Quand il voulut, en 1939, décrire la structure réelle des échanges intellectuels dans les termes précis de ce qu'il a appelé une « économie spirituelle », Valéry se justifia d'avoir à recourir à un vocabulaire économique : « Vous voyez comme j'emprunte le langage de la bourse. Il peut paraître étrange, adapté à des choses spirituelles ; mais j'estime qu'il n'y en a point de meilleur, et peut-être qu'il n'y en a pas d'autre pour exprimer les relations de cette espèce¹, car l'économie spirituelle comme l'économie matérielle, quand on y réfléchit, se résument l'une et

1. Je souligne.

l'autre fort bien dans un simple conflit d'évaluations¹. » Et il poursuivait : « Je dis qu'il y a une valeur nommée "esprit", comme il y a une valeur *pétrole*, *blé* ou *or*. J'ai dit valeur, parce qu'il y a appréciation, jugement d'importance, et qu'il y a aussi discussion sur le prix auquel on est disposé à payer cette valeur : l'*esprit*. On peut avoir fait un placement de cette valeur ; on peut la *suivre*, comme disent les hommes de la Bourse ; on peut observer ses fluctuations, dans je ne sais quelle cote qui est l'opinion du monde sur elle. On peut voir dans cette cote qui est inscrite en toutes les pages des journaux, comment elle vient en concurrence ici et là avec d'autres valeurs. Car il y a des valeurs concurrentes [...]. Toutes ces valeurs qui montent et qui baissent constituent le grand marché des affaires humaines². » « Une civilisation est un capital, écrit-il plus loin, dont l'accroissement peut se poursuivre pendant des siècles comme celui de certains capitaux, et qui absorbe en lui ses intérêts composés³. » Il s'agit, selon lui, d'une « richesse qui doit s'accumuler comme une richesse naturelle, ce capital qui doit se former par assises progressives dans les esprits⁴ ».

Si l'on poursuit la réflexion de Valéry en l'appliquant plus précisément à l'économie spécifique de l'univers littéraire, on peut décrire la compétition dans laquelle sont engagés les écrivains comme un ensemble d'échanges dont l'enjeu est la valeur spécifique qui a cours dans l'espace littéraire mondial, le bien commun revendiqué et accepté par tous : ce qu'il appelle le « capital *Culture* ou *Civilisation* » et qui est aussi bien littéraire. Valéry croit possible l'analyse d'une valeur spécifique qui n'aurait cours que dans ce « grand marché des affaires humaines », évaluable selon des normes propres à l'univers culturel, sans commune mesure avec « l'économie économique », mais dont la reconnaissance serait l'indice certain de l'existence d'un espace, jamais

1. Paul Valéry, « La liberté de l'esprit », *Regards sur le monde actuel, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, « Bibl. de la Pléiade », t. II, p. 1081 (édition établie et annotée par Jean Hytier).

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 1082.

4. *Ibid.*, p. 1090.

nommé comme tel, univers intellectuel où s'organiseraient des échanges spécifiques.

« L'économie littéraire aurait donc pour lieu un « marché », pour reprendre les termes de Valéry, c'est-à-dire un espace où circulerait et s'échangerait la seule valeur reconnue par tous les participants : la valeur littéraire. Mais Valéry n'est pas le seul à avoir aperçu, sous cette forme apparemment antilittéraire, les fonctionnements du monde littéraire. Avant lui Goethe avait aussi esquissé le dessin d'un univers littéraire régi par des lois économiques nouvelles, et décrit un « marché où toutes les nations offrent leurs biens », un « commerce intellectuel général »¹. « L'apparition d'une *Weltliteratur* est, selon Antoine Berman, contemporaine de celle d'un *Weltmarkt*². » L'utilisation délibérée du vocabulaire du commerce et de l'économie dans ces textes n'était nullement, pas plus pour Goethe que pour Valéry, métaphorique : Goethe tenait à la notion concrète de « commerce des idées entre les peuples³ », évoquant un « marché d'échange mondial universel⁴ ». En même temps, il s'agissait de poser les fondements d'une vision spécifique des échanges littéraires débarassée des présupposés enchantés qui occultent la réalité des relations entre les espaces nationaux, sans pour autant réduire l'échange à de purs intérêts économiques ou nationalistes. C'est pourquoi il voyait dans le traducteur un acteur central de cet univers, non seulement en tant qu'intermédiaire, mais aussi en tant que créateur de « valeur » littéraire : « Ainsi faut-il considérer chaque traducteur, écrit Goethe, comme un médiateur s'efforçant de promouvoir cet échange spirituel universel et se donnant pour tâche de faire progresser ce commerce généralisé. Quoi que l'on

1. J. W. von Goethe, lettre à Carlyle, 1827, cité par Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 92-93.

2. A. Berman, *op. cit.*, p. 90.

3. Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Berne, Francke Verlag, 1946, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 18.

puisse dire de l'insuffisance de la traduction, cette activité n'en reste pas moins l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel¹. »

« De quoi est composé ce capital *Culture* ou *Civilisation* ? insiste Valéry. Il est d'abord constitué par des choses, des objets matériels, – livres, tableaux, instruments, etc., qui ont leur durée probable, leur fragilité, leur précarité de choses². » Ces « objets matériels », dans le cas précis de la littérature, ce sont d'abord les textes, répertoriés, enregistrés et déclarés nationaux, les textes littéraires reconvertis en histoire nationale. Plus ancienne est la littérature, plus important est le patrimoine national, plus nombreux les textes canoniques qui constituent, sous la forme de « classiques nationaux », le panthéon scolaire et national. L'ancienneté est un élément déterminant du capital littéraire³ : elle témoigne de la « richesse » – au sens du nombre de textes –, mais aussi et surtout de la « noblesse » d'une littérature nationale, de son antériorité supposée ou affirmée par rapport à d'autres traditions nationales et, par voie de conséquence, du nombre de textes déclarés « classiques » (c'est-à-dire échappant à la rivalité temporelle) ou « universels » (c'est-à-dire libérés de tout particularisme). Les noms de Shakespeare, Dante ou Cervantès résument à la fois la grandeur d'un passé littéraire national, la légitimité historique et littéraire que confèrent de tels noms à une littérature nationale, et la reconnaissance universelle – donc ennoblissante et conforme à l'idéologie non nationaliste de la littérature – de leur grandeur. Les « classiques » sont le privilège des nations littéraires les plus anciennes qui, ayant constitué comme intemporels leurs textes nationaux fondateurs, et

1. *Ibid.*

2. P. Valéry, *loc. cit.*, p. 1090.

3. Il va de soi que, pour préciser l'usage que fait Valéry de la notion de « capital culture » ou de capital littéraire, je prends appui sur la notion de « capital symbolique » élaborée par Pierre Bourdieu (cf. notamment « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126) et celle de « capital littéraire » proposée notamment dans *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

défini ainsi leur capital littéraire comme non national et non historique, répondent exactement à la définition qu'elles ont elles-mêmes donnée de ce que doit nécessairement être la littérature. Le « classique » incarne la légitimité littéraire elle-même, c'est-à-dire ce qui est reconnu comme *La littérature*, ce à partir de quoi seront tracées les limites de ce qui sera reconnu comme littéraire, ce qui servira d'unité de mesure spécifique.

Le « prestige littéraire » s'enracine aussi dans un « milieu » professionnel plus ou moins nombreux, un public restreint et cultivé, l'intérêt d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie éclairée, des salons, une presse spécialisée, des collections littéraires concurrentes et prestigieuses, des éditeurs recherchés, des découvreurs réputés – dont la réputation et l'autorité peuvent être nationales ou internationales – et, bien sûr, des écrivains célèbres, respectés et qui se consacrent entièrement à leur tâche d'écriture : dans les pays très dotés littérairement, les grands écrivains peuvent devenir des « professionnels » de la littérature. « Notez ces deux conditions, écrit Valéry. Pour que le matériel de la culture soit un capital, il exige, lui aussi, l'existence d'hommes qui aient besoin de lui et qui puissent s'en servir [...] et qui sachent, d'autre part, acquérir ou exercer ce qu'il faut d'habitudes, de discipline intellectuelle, de conventions et de pratiques pour utiliser l'arsenal de documents et d'instruments que les siècles ont accumulé¹. » Ce capital s'incarne donc aussi dans tous ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent. Il existe sous la forme des institutions littéraires, académies, jurys, revues, critiques, écoles littéraires, dont la légitimité se mesure au nombre, à l'ancienneté et à l'efficacité de la reconnaissance qu'ils décrètent. Les pays à grande tradition littéraire revivifient à chaque instant, à travers tous ceux qui y participent ou ceux qui s'en estiment comptables, leur patrimoine littéraire.

Pour préciser les analyses de Paul Valéry, on peut tirer profit des « indicateurs culturels » que Priscilla Parkhurst Clark a mis au point pour comparer les pratiques littéraires dans plusieurs

1. P. Valéry, *loc. cit.*, p. 1090.

pays et les utiliser comme des indicateurs objectifs du volume de capital national. Elle analyse ainsi le nombre de livres publiés chaque année¹, les ventes de livres, le temps de lecture par habitant, les aides aux écrivains, mais aussi le nombre d'éditeurs, de librairies, le nombre de figures d'écrivain sur les billets de banque, sur les timbres, le nombre de rues portant le nom d'un écrivain célèbre, l'espace réservé aux livres dans la presse, le temps consacré aux livres dans les programmes de télévision². Il faudrait bien sûr ajouter à cela le nombre de traductions et surtout montrer que la « concentration de la production et de la publication des idées », comme dit ailleurs Paul Valéry³, n'est pas exclusivement littéraire, mais qu'elle dépend beaucoup de la rencontre entre les écrivains, les musiciens et les peintres, c'est-à-dire de la conjonction de plusieurs types de capitaux artistiques qui contribuent à « s'enrichir » mutuellement.

On peut aussi mesurer *a contrario* l'absence ou la faiblesse de capital littéraire national dans les pays qui en sont très démunis. Le critique littéraire brésilien Antonio Candido décrit ainsi ce qu'il appelle la « faiblesse culturelle » de l'Amérique latine en la rapportant presque terme à terme à l'absence de toutes les ressources spécifiques qu'on vient de décrire : d'abord le taux élevé d'analphabétisme, qui implique, écrit Candido, l'« inexistance, la dispersion, et la précarité des publics disponibles pour la littérature, en raison du petit nombre de lecteurs réels », puis le « manque de moyens de communication et de diffusion (mai-

1. 52,2 titres étaient publiés en France en 1973 pour 100 000 habitants contre 39,7 pour 100 000 habitants aux États-Unis. L'enquête faite dans 81 pays comptabilisait entre 9 et 100 titres pour 100 000 habitants et plus de la moitié (51 pays) publiaient moins de 20 titres pour 100 000 habitants. Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France. The Making of a Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 217.

2. Chacun de ces indices a été étudié comparativement dans plusieurs pays d'Europe et aux États-Unis. Et dans chaque cas la France semble, de loin, le pays le plus « littéraire », c'est-à-dire celui dont le volume de capital est le plus important.

3. P. Valéry, « Pensée et art français », *Regards sur le monde actuel, Œuvres, op. cit.*, p. 1050.

sons d'édition, bibliothèques, revues, journaux) ; l'impossibilité de spécialisation des écrivains dans leurs travaux littéraires, généralement exécutés comme des tâches marginales ou même relevant de l'amateurisme »¹.

Outre son ancienneté relative et son volume, le capital littéraire a pour autre caractéristique qu'il repose sur des jugements et des représentations. Tout le « crédit » accordé à un espace doté d'une grande « richesse immatérielle » dépend de « l'opinion du monde », comme dit Valéry, c'est-à-dire du degré de reconnaissance qui lui est octroyé et de sa légitimité. On connaît la place dévolue par Pound à l'économie dans ses *Cantos* ; il affirmait aussi dans *ABC de la lecture* l'existence d'une économie interne aux idées et à la littérature : « Toute idée générale ressemble à un chèque bancaire. Sa valeur dépend de celui qui le (ou la) reçoit. Si M. Rockefeller signe un chèque d'un million de dollars, il est bon. Si je fais un chèque d'un million, c'est une blague, une mystification, il n'a aucune valeur [...]. C'est la même chose en ce qui concerne les chèques tirés sur le savoir [...]. On n'accepte pas de chèques d'un étranger sans références. En littérature, la référence est le « nom » de celui qui écrit. Au bout d'un certain temps, on lui fait crédit²... » L'idée d'un « crédit³ » littéraire telle que Pound l'esquise permet de comprendre comment, dans l'univers littéraire, la valeur est liée directement à la croyance. Lorsqu'un écrivain devient une « référence », lorsque son nom est devenu une valeur sur le marché littéraire, c'est-à-dire lorsque l'on croit que ce qu'il fait a une valeur littéraire, qu'il est consacré comme écrivain, alors on lui « fait crédit » : le crédit, la « référence » de Pound, c'est le pouvoir et la valeur consentis à un écrivain, à une instance, à un lieu ou à un « nom », en vertu de

1. Antonio Candido, *Littérature et Sous-développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie*, Paris, Métailié-UNESCO, 1995, p. 236-237. On retrouvera plus loin, dans la description que propose Kafka des « petites littératures », une analyse de leur dénuement spécifique.

2. Ezra Pound, *ABC de la lecture*, Paris, L'Hème, 1966, p. 25 (trad. par D. Roche).

3. Le mot « crédit » – du latin *credere* – est synonyme de « pouvoir », « puissance », « considération », « autorité », « importance ».

la croyance qu'on lui accorde ; c'est donc ce qu'il croit avoir, ce que l'on croit qu'il a et le pouvoir dont, le croyant, on le crédite (« Nous sommes, dit Valéry, ce que nous croyons être et ce que l'on croit que nous sommes¹ »).

L'existence, à la fois concrète et abstraite, de cet « or spirituel », comme l'appelle Valéry Larbaud, du capital littéraire, n'est donc possible que dans la croyance même qui l'entretient et dans ses effets réels et concrets. Cette croyance fonde le fonctionnement de l'univers littéraire tout entier : tous les joueurs ont en commun la croyance dans ce même enjeu que tous ne possèdent pas, ou pas au même degré, mais pour la possession duquel tous vont lutter. Le capital littéraire reconnu par tous est à la fois ce qu'on cherche à acquérir et ce qu'on reconnaît comme condition nécessaire et suffisante pour entrer dans le jeu littéraire mondial ; il permet de mesurer les pratiques littéraires à l'aune d'une norme reconnue légitime par tous. Il n'existe si bien, dans son immatérialité même, que parce qu'il exerce, pour tous ceux qui sont dans le jeu, et en particulier ceux qui en sont dépourvus, des effets objectivement mesurables qui perpétuent la croyance. L'immense profit que les écrivains démunis ont trouvé et trouvent encore à être publiés et reconnus dans les centres – valorisation de la traduction, prestige conféré par certaines collections devenues symboles de l'excellence littéraire ou même par les institutions littéraires, ennoblissement assuré par certaines préfaces, etc. – sont quelques-uns des effets concrets de la croyance littéraire.

La littéarité

La langue est l'une des composantes majeures du capital littéraire. On sait que la sociologie politique du langage n'étudie l'usage (et la « valeur » relative) des langues que dans l'espace politico-économique, ignorant ce qui, dans l'espace proprement littéraire, définit leur capital linguistico-littéraire, ce que je pro-

1. P. Valéry, « Fonction et mystère de l'Académie », *Regards sur le monde actuel*, op. cit., p. 1120.

pose de nommer la « littéarité¹ ». En raison du prestige des textes écrits dans certaines langues, il y a, dans l'univers littéraire, des langues réputées plus littéraires que d'autres et censées incarner la littérature même. La littérature est liée à la langue au point que l'on tend à identifier « la langue de la littérature » (la « langue de Racine » ou la « langue de Shakespeare ») à la littérature elle-même. Une grande littéarité attachée à une langue suppose une longue tradition qui raffine, modifie, élargit à chaque génération littéraire la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue ; elle établit et garantit l'évidence du caractère éminemment littéraire de ce qui est écrit dans cette langue, devenant, par elle-même, un « certificat » littéraire.

Il y a donc une valeur littéraire attachée à certaines langues ainsi que des effets proprement littéraires, liés notamment aux traductions, qui sont irréductibles au capital proprement linguistique attaché à une langue, au prestige lié à l'emploi d'une langue dans l'univers scolaire, politique, économique... Cette valeur spécifique doit être radicalement distinguée de ce que les analystes politiques du « système linguistique mondial² » décrivent aujourd'hui comme les indices de centralité d'une langue. Dépendant de l'histoire de la langue, de la nation politique, ainsi que de la littérature et de l'espace littéraire, le patrimoine linguistico-littéraire est lié aussi à un ensemble de procédés techniques élaborés au cours de l'histoire littéraire, de recherches formelles, de formes et de contraintes poétiques ou narratives, de débats théoriques et d'inventions stylistiques qui enrichissent la gamme des possibilités littéraires. Si bien que la « richesse » littéraire et linguistique est efficiente à la fois dans les représentations et dans les choses, dans la croyance et dans les textes.

C'est en ce sens qu'on peut comprendre pourquoi certains auteurs écrivant dans de « petites » langues peuvent tenter d'in-

1. En faisant de cette notion un usage très proche de celui de Jakobson, ce qui fait d'une langue ou d'un texte qu'il est littéraire, ou qu'il peut être dit tel.

2. Voir Abram de Swaan, « The Emergent World Language System », *International Political Science Review*, vol. 14, n° 3, juillet 1993.

introduire au sein même de leur langue nationale, non seulement les techniques, mais même les sonorités d'une langue réputée littéraire. En 1780, Frédéric II, roi de Prusse, fait paraître à Berlin, en français (le texte est publié quelque temps après dans une traduction allemande rédigée par un fonctionnaire de l'État prussien), un bref essai intitulé, *De la littérature allemande, des défauts qu'on peut lui reprocher, quelles en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger*¹. Ce faisant, le monarque allemand porte au jour, dans une extraordinaire adéquation entre la langue choisie et le propos du livre, la domination spécifiquement littéraire qu'exerce, à la fin du XVIII^e siècle, la langue française sur les lettrés allemands². Acceptant donc comme allant de soi cette prééminence française – et oubliant dans son rejet les grands textes de langue allemande de poètes et écrivains tels que Klopstock, Lessing, Wieland, Herder et Lenz –, il s'attache à mettre en œuvre une sorte de plan de réforme de la langue allemande, condition de la naissance d'une littérature allemande classique. Pour accomplir son programme de « perfectionnement » de la langue allemande, langue, dit-il, « à demi barbare » et « brute » qu'il accuse d'être « diffuse, difficile à manier, peu sonore... », par opposition aux langues « élégantes » et « polies », Frédéric II propose tout simplement d'italianiser (ou de latiniser) l'allemand : « Nous avons de plus quantité de verbes auxiliaires et actifs, affirme-t-il, dont les dernières syllabes sont sourdes et désagréables comme *sagen, geben, nehmen* : mettez un a au bout de ces terminaisons et faites-en *sagena, gebena, nehmena*, et ces sons flatteront l'oreille³. »

Selon le même mécanisme, Rubén Darío, fondateur du « modernismo »⁴, entreprit d'importer, à la fin du siècle dernier, la

1. Frédéric II de Prusse, *De la littérature allemande*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1994.

2. Rivarol sera déclaré vainqueur du concours ouvert par l'Académie de Berlin, trois ans plus tard (1783), pour son *Discours sur l'universalité de la langue française*, Académie dans laquelle Frédéric II lui accordera un siège.

3. Frédéric II de Prusse, *op. cit.*, p. 47.

4. Voir *infra*, p. 138-140.

langue française dans le castillan, autrement dit de transférer dans l'espagnol les ressources littéraires du français. La très grande admiration du poète nicaraguayen pour toute la littérature française de son siècle, Hugo, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès... va l'inciter à mettre en œuvre ce qu'il nomme le « gallicisme mental ». « L'adoration que j'éprouve pour la France, explique-t-il dans un article publié dans *La Nación* de Buenos Aires en 1895, fut, dès mes premiers pas spirituels, immense et profonde. Mon rêve était d'écrire en français [...]. Et voilà comment, pensant en français et écrivant en un castillan dont les académiciens d'Espagne eussent approuvé la pureté, j'ai publié le petit livre qui devait initier l'actuel mouvement littéraire américain¹. »

Le poète Vélimir Khlebnikov, qui dans la Russie des années 10 a cherché à faire accéder la langue et la poésie russes à l'universelle reconnaissance², a ainsi énoncé la réalité d'une inégalité littéraire des langues sur ce qu'il a appelé très précisément les « marchés verbaux ». Formulant, avec autant de clairvoyance que de réalisme, les inégalités du commerce linguistique et littéraire, à travers une analogie économique surprenante de réalisme, il écrit : « Les langues servent la cause de l'inimitié et, comme de singuliers sons d'échange, pour l'échange de marchandises intellectuelles, elles divisent l'humanité plurilingue en camps de lutte douanière, en une série de marchés verbaux, au-delà des limites de chacun desquels une langue prétend à l'hégémonie et, de la sorte, les langues, en tant que telles, servent à la désunion de l'humanité et mènent des guerres invisibles³. »

Il faudrait mettre au point un indice d'autorité littéraire qui puisse permettre de rendre compte de ces luttes linguistiques

1. Cité par Gérard de Cortanze, « Rubén Darío ou le gallicisme mental », *Azul...*, Paris, La Différence, 1991, p. 15 (trad. par M. Daireaux).

2. Son projet esthétique s'est construit à la fois dans une opposition proclamée à l'« Occident » et à sa culture, et dans l'affirmation d'une inaliénable « slavité ».

3. Vélimir Khlebnikov, « Peintres du Monde ! », *Nouvelles du Je et du Monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 128 (présentation, traduction et notes J.-C. Lanne). Je souligne.

auxquelles se livrent, sans même le savoir, par leur seule appartenance à telle aire linguistique, tous les acteurs et tous les joueurs du « grand jeu » de la littérature, par la médiation des textes, des traductions, des consécration et des anathèmes littéraires. Cet indice prendrait en compte l'ancienneté, la « noblesse », le nombre de textes littéraires écrits dans cette langue, le nombre de textes reconnus universellement, le nombre de traductions... Il faudrait ainsi opposer les langues de « grande culture » – c'est-à-dire les langues à forte littérarité – aux langues de « grande circulation ». Les premières sont celles qui sont lues non seulement par ceux qui les parlent, mais aussi par ceux qui pensent que ceux qui écrivent ou sont traduits dans ces langues méritent d'être lus. Elles sont en elles-mêmes des « permis » de circuler littérairement, puisqu'elles attestent l'appartenance à un « foyer » littéraire.

Un des moyens pour mettre au point cet indice et pour mesurer la puissance proprement littéraire d'une langue pourrait être de transposer à l'univers littéraire les critères utilisés par la sociologie politique. Il y a en effet des critères objectifs qui permettent de mesurer la place d'une langue dans ce que Abram de Swaan par exemple, appelle « le système linguistique mondial en émergence¹ ». Il voit ainsi l'ensemble des langues mondiales comme un système en formation tenant sa cohérence du multilinguisme. Pour lui, on peut évaluer la centralité (politique) d'une langue (c'est-à-dire le volume de son capital proprement linguistique) au nombre des locuteurs plurilingues qui la parlent : plus les polyglottes qui pratiquent une langue sont nombreux, plus la langue est centrale, c'est-à-dire dominante². Autrement dit, même dans l'espace politique, le nombre de locuteurs d'une langue ne suffit pas à établir son caractère central dans un système décrit comme « figuration florale », c'est-à-dire une configuration linguistique où toutes les langues de la périphérie sont reliées au centre par les polyglottes. La « communication potentielle » elle-même (c'est-à-dire schématiquement l'étendue d'un territoire

1. Voir A. de Swaan, « The Emergent World Language System », *loc. cit.*

2. *Ibid.*, p. 219.

linguistique) est, toujours selon de Swaan, « le produit de la part des locuteurs d'une langue dans l'ensemble des locuteurs du (sous-)système et de la part des locuteurs de cette langue dans l'ensemble des locuteurs multilingues du (sous-)système¹ ». Dans l'univers littéraire, si l'espace des langues peut, lui aussi, être représenté selon une « figuration florale », c'est-à-dire un système où les langues de la périphérie sont reliées au centre par les polyglottes et les traducteurs, alors on pourra mesurer la littérarité (la puissance, le prestige, le volume de capital linguistico-littéraire) d'une langue, non pas au nombre d'écrivains ou de lecteurs dans cette langue, mais au nombre de polyglottes littéraires (ou protagonistes de l'espace littéraire, éditeurs, intermédiaires cosmopolites, découvreurs cultivés...) qui la pratiquent et au nombre de traducteurs littéraires – tant à l'exportation qu'à l'importation² – qui font circuler les textes depuis ou vers cette langue littéraire.

Cosmopolites et polyglottes

La présence nombreuse de grands intermédiaires transnationaux, de fins lettrés et de critiques raffinés est, autrement dit, un indice majeur de puissance littéraire. Les grands cosmopolites (souvent polyglottes) sont en effet des sortes d'agents de change, des « cambistes » chargés d'exporter d'un espace à l'autre des textes dont ils fixent, par là même, la valeur littéraire. Valéry Larbaud, grand cosmopolite et grand traducteur, décrivait les lettrés du monde entier comme les membres d'une société invisible, les

1. « The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub)system and the proportion of speakers of that language among the multilingual speakers in the (sub)system, that is, the product of its "plurality" and its "centrality", indicating respectively its size and its position within the (sub)system. » A. de Swaan, *loc. cit.*, p. 222.

2. Voir Valérie Ganne et Marc Minon, « Géographie de la traduction », *Traduire l'Europe*, F. Barret-Ducrocq (éd.), Paris, Payot, 1992, p. 55-95. Ils distinguent l'« intraduction », c'est-à-dire l'importation de textes littéraires étrangers dans la langue nationale, de l'« extraduction », c'est-à-dire l'exportation de textes littéraires nationaux.

« législateurs », en quelque sorte, de la République des Lettres : « Il existe une aristocratie ouverte à tous, mais qui n'a jamais été nombreuse en aucun temps, une aristocratie invisible, dispersée, dépourvue de marques extérieures, sans existence officiellement reconnue, sans diplômes et sans lettres patentes, et pourtant plus brillante qu'aucune autre ; sans pouvoir temporel et qui cependant détient une puissance considérable et telle qu'elle a souvent mené le monde et disposé de l'avenir. C'est d'elle que sont sortis les princes les plus véritablement souverains que l'histoire connaisse, les seuls qui, des années et, dans certains cas, des siècles après leur mort, dirigent les actions de beaucoup d'hommes¹. » Le pouvoir spécifique de cette « aristocratie » artistique ne se mesure donc qu'en termes littéraires : sa « puissance considérable » est celle, toute spécifique, qui lui permet de décider de ce qui est littéraire, et de consacrer à coup sûr tous ceux qu'elle désigne comme de grands écrivains. Elle est investie du pouvoir suprême de constituer le grand monument de la littérature universelle, de désigner ceux qui deviendront les « classiques universels », c'est-à-dire ceux qui, à proprement parler, « font » la littérature : leur œuvre, « dans certains cas des siècles après leur mort », incarne la grandeur littéraire même, dessine la limite et la norme de ce qui est et sera littéraire, devient au sens propre le « modèle » de toute littérature future.

Cette société de lettrés, poursuit Larbaud, « est une et indivisible en dépit des frontières, et la beauté littéraire, picturale et musicale est pour elle quelque chose d'aussi vrai que la géométrie euclidienne pour le commun des esprits. Une et indivisible parce qu'elle est, dans chaque pays, ce qu'il y a en même temps de plus national et de plus international : de plus national, puisqu'elle incarne la culture qui a rassemblé et formé la nation, et de plus international, puisqu'elle ne peut trouver ses pareilles, son niveau, son milieu, que parmi les élites des autres nations [...]. C'est ainsi que l'opinion d'un Allemand assez lettré pour connaître le français littéraire coïncidera probablement, sur un livre français quel-

1. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, op. cit., p. 11.

conque, avec l'opinion de l'élite française et non pas avec le jugement des non-lettrés français¹. » Ces grands intermédiaires, dont l'immense pouvoir de consécration ne se mesure qu'à leur indépendance même, tiennent donc leur autorité de leur appartenance nationale qui est aussi, paradoxalement, garante de leur autonomie littéraire. Comme ils forment, selon la description de Larbaud, une société qui ignore les divisions politiques, linguistiques et nationales, ils sont en conformité avec la loi de l'autonomie littéraire construite contre les découpages politiques et linguistiques (univers un et « indivisible en dépit des frontières », affirme Larbaud) et consacrent les textes selon le même principe de l'indivisible unité de la littérature : en arrachant les textes aux clôtures et aux cloisonnements littéraires, ils imposent une définition autonome (c'est-à-dire non nationale, internationale) des critères de la légitimité littéraire.

C'est ainsi qu'on peut comprendre le rôle de la critique comme créatrice de valeur littéraire. Paul Valéry, qui assigne au critique le rôle d'un expert chargé d'évaluer les textes, emploie le terme de « juges² ». Il évoque « ces connaisseurs, ces amateurs inappréciables qui, s'ils ne créaient pas les œuvres mêmes, en créaient la véritable valeur ; c'étaient des juges passionnés, mais incorruptibles, pour lesquels ou contre lesquels il était beau de travailler. Ils savaient lire : vertu qui s'est perdue. Ils savaient entendre, et même écouter. Ils savaient voir. C'est dire que ce qu'ils tenaient à relire, à réentendre ou à revoir se constituait, par ce retour, en *valeur solide*. Le capital universel s'en accroissait³ ». Du fait que la compétence de la critique lui est reconnue par tous les protagonistes de l'univers littéraire (y compris les plus prestigieux et les plus consacrés comme Valéry), les jugements et les verdicts qu'elle prononce (consécration ou anathème) sont suivis d'effets objectifs et mesurables. La reconnaissance de James Joyce par les plus hautes instances de l'univers littéraire l'a placé d'emblée en

1. *Ibid.*, p. 22-23.

2. C'est aussi le terme qu'employait Cocteau pour parler – rageusement – des critiques de théâtre.

3. P. Valéry, « Liberté de l'esprit », *loc. cit.*, p. 1091. Je souligne.

position de fondateur et l'a transformé en une sorte d'« unité de mesure » de la modernité littéraire à partir de laquelle on a « estimé » le reste de la production ; au contraire, l'anathème prononcé contre Ramuz (alors qu'il est sans doute, avant Céline, l'un des « inventeurs » de l'oralité dans la narration romanesque) l'a relégué dans l'enfer des seconds rôles provinciaux de la littérature de langue française. Le gigantesque pouvoir de dire ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, de tracer les limites de l'art littéraire, appartient exclusivement à ceux qui se donnent, et à qui on accorde, le droit de légiférer littérairement.

Comme la critique, la traduction est, par elle-même, valorisation ou consécration, ou, comme disait Larbaud, « enrichissement » : « En même temps qu'il accroît sa richesse intellectuelle, [le traducteur] enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom. Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature¹. » La « valeur (littéraire) solide » constituée par la reconnaissance de la véritable critique permet, affirme Valéry, d'« accroître le capital (littéraire) universel » en favorisant l'annexion de l'œuvre reconnue au capital de celui qui la reconnaît. Le critique comme le traducteur contribuent ainsi à l'accroissement du patrimoine littéraire de la nation qui consacre. La reconnaissance critique et la traduction sont ainsi des armes dans la lutte pour et par le capital littéraire. Cela dit, ces grands intermédiaires sont – comme le montre le cas de Valéry Larbaud – les plus naïvement investis dans la représentation la plus pure, la plus déshistoricisée, « dénationalisée », dépolitisée de la littérature, les plus fermement convaincus de l'universalité des catégories esthétiques à travers lesquelles ils évaluent les œuvres. Ils sont, autrement dit, les premiers responsables des malentendus et des contresens qui caractérisent les consécérations centrales (et notamment, on le verra, parisiennes), contresens qui ne sont qu'un des effets de la cécité ethnocentrique des centres.

1. V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 76-77.

Paris, ville-littérature

Contre les frontières nationales qui produisent la croyance politique (et les nationalismes), l'univers littéraire produit sa géographie et ses propres découpages. Les territoires littéraires sont définis et délimités selon leur distance esthétique au lieu de « fabrication » et de consécration de la littérature. Les villes où se concentrent et s'accumulent les ressources littéraires deviennent des lieux où s'incarne la croyance, autrement dit des sortes de centres de crédit, des « banques centrales » spécifiques. Ramuz définit ainsi Paris comme « la banque universelle des changes et des échanges¹ » littéraires. La constitution et la reconnaissance universelle d'une capitale littéraire, c'est-à-dire d'un lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraires, résultent des effets réels que produit et suscite cette croyance. Elle existe donc deux fois : dans les représentations et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit.

Paris est ainsi devenu la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. Paris est une « fonction » nécessaire, comme le dit Valéry, de la structure littéraire². La capitale française combine en effet des propriétés *a priori* antithétiques, réunissant étrangement toutes les représentations historiques de la liberté. Elle symbolise la Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme – image qui vaudra à la France sa grande réputation de tolérance à l'égard des étrangers et de terre d'asile pour les réfugiés politiques. Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique (ou réinterprété comme tel dans le récit mythologique qui a circulé dans le monde entier), ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique.

1. Charles Ferdinand Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois*, 1938, réédité, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1978, p. 65.

2. P. Valéry, « Fonction de Paris », loc. cit., p. 1007-1010.

Liberté politique, élégance et intellectualité dessinent une sorte de configuration unique, combinaison historique et mythique, qui a permis, dans les faits, d'inventer et de perpétuer la liberté de l'art et des artistes. Dans *Paris Guide*, Victor Hugo faisait de la Révolution française le « capital symbolique » majeur de la ville, sa spécificité réelle. Sans 89, dit-il, la suprématie de Paris est une énigme : « Rome a plus de majesté, Trèves a plus d'ancienneté, Venise a plus de beauté, Naples a plus de grâce, Londres a plus de richesse. Qu'a donc Paris ? La Révolution... Paris est, sur toute la terre, le lieu où l'on entend le mieux frissonner l'immense volure invisible du progrès¹. » Pour beaucoup d'étrangers, en effet, pendant très longtemps, et au moins jusque dans les années 60 de ce siècle, l'image de la capitale se confondait avec le souvenir de la Révolution française, des soulèvements de 1830, 1848, 1870-1871, avec la conquête des droits de l'homme, la fidélité au principe du droit d'asile, mais aussi avec les grands « héros » de la littérature. Georges Glaser écrit ainsi : « Dans ma petite patrie, le nom de "Paris" sonnait comme un mot de légende. Plus tard, mes lectures et mes expériences ne le dépouillèrent pas de cet éclat. C'était la ville d'Henri Heine, la ville de Jean-Christophe, la ville d'Hugo, de Balzac, de Zola, la ville de Marat, Robespierre, Danton, la ville des éternelles barricades et de la Commune, la ville de l'amour, de la lumière, de l'air léger, du rire et du plaisir². »

D'autres villes, et notamment Barcelone qui cumule, pendant la période franquiste, une réputation de tolérance politique relative et un grand capital intellectuel, peuvent réunir des caractéristiques proches de celles de Paris. Mais la capitale catalane joue le rôle de capitale littéraire sur un plan strictement national ou, plus largement, linguistique, si on inclut les pays hispanophones d'Amérique latine. En revanche Paris, du fait de l'importance de

1. Victor Hugo, « Introduction », *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, p. xviii-xxix. L'ouvrage est publié sous la direction de Louis Ulbach, 125 hommes et femmes de lettres y ont collaboré et sa publication suit de près l'ouverture de la deuxième Exposition universelle de Paris.

2. Georges Glaser, *Secret et Violence*, Paris, 1951, p. 157.

ses ressources littéraires, uniques en Europe, et du caractère exceptionnel de la Révolution française, joue dans la constitution de l'espace littéraire mondial un rôle lui aussi unique. Walter Benjamin montre, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, que la revendication de liberté politique, directement mêlée à l'invention de la modernité littéraire, est la particularité historique de Paris : « Paris est, dans l'ordre social, l'équivalent de ce qu'est le Vésuve dans l'ordre géographique. C'est un massif dangereux et grondant, un foyer de révolution toujours actif. Mais, de même que les pentes du Vésuve sont devenues des vergers paradisiaques grâce aux couches de lave qui les recouvrent, l'art, la vie mondaine, la mode s'épanouissent comme nulle part ailleurs sur la lave des révolutions¹. » Benjamin évoque aussi, dans sa correspondance, « le couple maudit » de Baudelaire et Blanqui, qui symbolise la rencontre par excellence, et comme personnifiée, entre la littérature et la révolution.

Cette configuration unique a été renforcée et manifestée par la littérature elle-même. La construction inlassable d'une représentation littéraire de Paris, les innombrables descriptions romanesques et poétiques de Paris au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle, sont parvenues, dans les faits, à rendre manifeste cette « littéarité » de la ville. Il y a, écrit Roger Caillois, une « représentation fabuleuse de Paris que les romans de Balzac, comme d'ailleurs ceux d'Eugène Sue et de Ponson du Terrail, ont particulièrement contribué à mettre en circulation² ». Paris est en effet devenu littérature au point d'entrer dans la littérature elle-même, à travers les évocations romanesques ou poétiques, se métamorphosant en quasi-personnage de roman, en lieu romanesque par excellence (*Le Ventre de Paris*, *Le Spleen de Paris*, *Les Mystères de Paris*, *Notre-Dame de Paris*, *Le Père Goriot*,

1. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 108 (trad. par J. Lacoste).

2. Roger Caillois, « Puissance du roman. Un exemple : Balzac », *Approches de l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 234.

Splendeurs et Misères des courtisanes, Illusions perdues, La Curée...). Paris inlassablement décrit, figuré, reproduit littérairement, est devenu *La littérature*. La description littéraire de Paris a multiplié et surtout proclamé, exhibé son crédit, parce qu'elle venait en quelque sorte objectiver et comme « prouver », de façon spécifique et irréfutable, son unicité. « La ville aux cent mille romans », selon l'expression de Balzac lui-même, incarne littérairement la littérature. Et, conséquence de la configuration inséparablement littéraire et politique qui fonde sa puissance spécifique, sa représentation par excellence est celle du Paris révolutionnaire. Les descriptions littéraires des soulèvements populaires (dans *L'Éducation sentimentale, Quatre-vingt-treize, Les Misérables, L'Insurgé*, etc.) condensent en quelque sorte toutes les représentations sur lesquelles repose la légende de Paris. Tout se passe comme si la ville de la littérature parvenait à convertir littérairement des événements qui font date dans l'univers politique, renforçant encore, par cette métamorphose, la croyance et le capital parisiens.

Genre littéraire inauguré au XVIII^e siècle, ces innombrables descriptions de Paris se sont peu à peu codifiées, sont devenues, selon le mot de Daniel Oster, la « récitation » parisienne¹, leitmotiv immuable, obligatoire dans la forme et dans le fond, qui chantait les gloires et les vertus de Paris en montrant la ville comme une figure réduite de l'univers². On peut comprendre l'extraordinaire répétition de ce discours hyperbolique sur Paris comme l'accumulation longue mais certaine du patrimoine littéraire et intellectuel propre à la ville, puisque la particularité de cette « ressource » symbolique, c'est qu'elle s'accroît et n'existe que lorsqu'elle est proclamée telle, lorsque les croyants se font nombreux, et que cette « récitation », à force

1. Daniel Oster, « Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaitre », *Écrire Paris*, Paris, Éditions Seesam-Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 116.

2. Balzac en faisait ainsi une « monstrueuse merveille », « tête du monde » et « mouvante reine des cités ». Cf. R. Caillaud, *op. cit.*, p. 237.

d'être répétée comme une évidence, devient, en quelque sorte, une réalité¹.

C'est pourquoi tous les textes littéraires – français ou étrangers – qui ont tenté de décrire, de comprendre et de définir l'essence de Paris ont repris, sans y changer un mot, le refrain inépuisable de l'unicité et de l'universalité de Paris, et cela dans une presque parfaite continuité historique : cet exercice de style s'est constitué tout au long du XIX^e siècle, et au moins jusqu'aux années 60 de ce siècle, comme un sujet imposé pour tous ceux qui prétendaient au statut d'écrivain². Ainsi, dans sa préface au célèbre *Tableau de Paris* (1852), Edmond Texier, qui décrit Paris comme « abrégé de l'univers », « humanité faite ville », « forum cosmopolite », « grand Pandémonium », « cité encyclopédique et universelle »³..., ne fait que reprendre les clichés constitués sur Paris. La comparaison avec les grandes capitales de l'histoire universelle est aussi l'un des *topoi* les plus utilisés (et les plus écoulés) pour faire valoir Paris. Valéry la comparera à Athènes et Alberto Savinio à Delphes, le nombril du monde⁴ ; le romaniste allemand Ernst Curtius, dans son *Essai sur la France*, lui préférera Rome : « La Rome antique et le Paris moderne sont les deux seuls exemples d'un phénomène unique : tout d'abord métropoles politiques d'un grand État, ces villes se sont assimilées la vie nationale et intellectuelle de leur pays ; puis, accroissant leur rayonnement, elles ont fini par devenir un centre de

1. Je montrerai plus loin que le processus historique de l'accumulation de capital littéraire propre à la France et à Paris commence bien avant le XIX^e siècle. Je n'évoque dans ce chapitre que les conséquences d'une longue histoire qui commence au XVI^e siècle et qui sera explicitée plus loin.

2. Voir Daniel Oster et Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIX^e siècle*, Paris, Sand-Conti, 1989, p. 19-21.

3. Cité par D. Oster, *loc. cit.*, p. 108.

4. Alberto Savinio écrit ainsi, sur le mode ironico-déférent : « Non, les dieux grecs n'ont pas dégénéré [...]. C'est ici [à Paris] – centre idéal et point d'attraction de la Balcanie entière –, c'est ici que Delphes la sacrée a transporté ses mystères, ses opérations sédatives contre le courroux des dieux montagnards, et ce fameux omphalos grâce auquel elle avait mérité à juste titre le nom de nombril du monde... », *Souvenirs*, Paris, Fayard, 1986, p. 200-201.

culture international pour l'ensemble du monde civilisé¹. » Il n'est pas jusqu'au discours récurrent sur la destruction apocalyptique de Paris – un des chapitres obligatoires de toutes les chroniques et évocations de Paris tout au long du XIX^e siècle² – qui ne permette de hausser la ville, par le destin tragique qui lui serait promis, au rang de toutes les grandes villes mythiques, Ninive, Babylone, Thèbes : « Toutes les grandes villes ont péri de mort violente, écrit Maxime Du Camp, l'histoire universelle est le récit de la destruction des grandes capitales ; on dirait que ces corps pléthoriques et hydrocéphales doivent disparaître dans des cataclysmes³. » Évoquer la disparition de Paris n'est ainsi qu'une façon de la grandir encore et, l'arrachant à l'histoire, de l'élever au rang de mythe universel⁴.

Roger Caillois, dans son étude sur Balzac, définit ainsi Paris comme un mythe moderne créé par la littérature⁵. C'est pourquoi la chronologie historique importe peu ici : les lieux communs des descriptions parisiennes sont transnationaux et transhistoriques. Ils sont une mesure de la forme et de la diffusion de la croyance littéraire. Les représentations littéraires de Paris ne sont pas, loin s'en faut, le privilège des écrivains français. Au contraire, la croyance dans la toute-puissance spécifique de Paris se diffuse littérairement dans le monde entier. Les descriptions de Paris faites par les étrangers et importées dans leur pays deviennent des véhicules de la croyance dans la littérarité de Paris. L'écrivain yougoslave Danilo Kiš (1935-1989) raconte ainsi, dans

1. Ernst Curtius, *Essai sur la France*, Paris, Grasset, 1932, réédité, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1990, p. 247.

2. D. Oster, J.-M. Goulemot, *op. cit.*, p. 24.

3. Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 1869, cité par D. Oster, *op. cit.*, p. 25.

4. Sur ce sujet voir aussi Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, Paris, Flammarion, 1988, notamment troisième partie, « Les ruines de Paris », p. 360-412 (trad. par P. Bédarida) : « Devenue une cité antique comme Rome, Athènes, Memphis, ou Babylone, Paris semblait aussi devoir donner le témoignage de sa propre grandeur par le spectacle de sa destruction », p. 363.

5. R. Caillois, *op. cit.*, « La ville fabuleuse », p. 234.

un texte rédigé en 1959, que la légende parisienne dont il avait été bercé pendant toute sa jeunesse était moins le fait de la littérature et de la poésie françaises, qu'il connaissait pourtant parfaitement, que de poètes yougoslaves ou hongrois : « Il m'apparaît tout à coup clairement que je n'ai pas construit le Paris de mes rêves en puisant chez les Français, mais que – de façon étrange et paradoxale – c'est un étranger qui m'a inoculé le poison de la nostalgie [...]. Je pense à tous ces naufragés de l'espoir et du rêve qui ont jeté l'ancre dans un port de salut parisien : Matoš, Tin Ujević, Bora Stanković, Crnjanski [...]. Mais Ady¹ fut le seul qui réussit à exprimer et à mettre en vers toutes ces nostalgies, tous les rêves des poètes qui se sont prosternés devant Paris comme devant une icône. » Danilo Kiš, dans ce texte écrit au moment de son premier voyage à Paris, est sans doute celui qui a le mieux évoqué cette vision tout entière littérisée, c'est-à-dire cette conviction d'accéder au lieu même de la littérature : « Je ne suis pas arrivé à Paris en étranger, mais comme quelqu'un qui se rend en pèlerinage dans les paysages intimes de son propre rêve, dans une Terra nostalgia [...]. Les panoramas et les asiles de Balzac, le "ventre de Paris" naturaliste de Zola, le spleen de Paris baudelairien des *Petits Poèmes en prose* ainsi que ses vieilles et ses métisses, les voleurs et les prostituées dans le parfum amer des *Fleurs du mal*, les salons et les fiacres proustiens, le pont Mirabeau d'Apollinaire [...], Montmartre, Pigalle, la place de la Concorde, le boulevard Saint-Michel, les Champs-Élysées, la Seine [...], tout cela n'étaient que de pures toiles impressionnistes éclaboussées de soleil dont les noms réchauffaient mon rêve [...]. Les *Misérables* de Hugo, les révolutions, les barricades, la rumeur de l'histoire, la poésie, la littérature, le cinéma, la musique, tout cela s'agitait et

1. Endre Ady, poète hongrois (1877-1919), un des chefs du mouvement littéraire de la revue *Nyugat*. Il passa plusieurs années à Paris où il se familiarisa avec les poètes symbolistes français. Correspondant en France de plusieurs journaux hongrois, il a été chroniqueur du Paris de la Belle Époque, et l'un des grands rénovateurs des idées et de la poésie hongroises. Kiš avait traduit ses poèmes pour lesquels il dit avoir cherché un éditeur pendant de nombreuses années.



bouillonnait en flamboyant dans ma tête bien avant que je ne pose le pied sur le sol de Paris¹. »

Octavio Paz évoque aussi dans *Lueurs de l'Inde* sa découverte de Paris à la fin des années 40 et montre qu'il s'agissait pour lui d'une sorte de matérialisation de ce qui, jusque-là, avait été d'ordre purement littéraire : « Mon exploration était souvent une reconnaissance, écrit-il : au cours de mes balades et promenades, je découvrais des lieux, des quartiers inconnus, mais j'en reconnaissais d'autres, que je n'avais jamais vus, que j'avais lus dans des romans, des poèmes. Pour moi Paris était moins une invention qu'une reconstruction de la mémoire et de l'imagination². » L'Espagnol Juan Benet témoigne à sa façon de la même attirance : « Je crois pouvoir affirmer qu'entre 1945 et 1960 Paris polarisait encore presque toute l'attention des créateurs et des étudiants [de Madrid] [...]. On n'entendait plus qu'en sourdine les échos de la culture de l'entre-deux-guerres, mais Paris était toujours Paris, et malgré la défaite, la culture française occupait encore la place privilégiée que les libéraux espagnols lui avaient traditionnellement réservée [...]. Paris gardait un peu de ce charme multiple qu'il exerçait depuis 1900, pas seulement comme le seul endroit où on pouvait faire des études, mais aussi comme une école irremplaçable pour un homme du monde qui ne pouvait se contenter de la gauche naïveté hispanique. » Résumant les deux traits caractéristiques de Paris – politique et intellectualité –, il ajoute : « Par-dessus le marché, de nouveaux attraits s'y ajoutaient après la guerre ; d'un côté, l'hospitalité antifranquiste et la possibilité de mener de là la guerre idéologique contre la dictature, et de l'autre, la furieuse et nocturne modernité de l'existentialisme qui, ne trouvant pas de rivaux, devait accaparer pour longtemps tout l'anticonformisme universitaire³. »

1. Danilo Kiš, « Excursion à Paris », *NRF* n° 525, octobre 1996, p. 88-115 (trad. par P. Delpech).

2. Octavio Paz, *Lueurs de l'Inde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 8 (trad. par J.-C. Masson).

3. Juan Benet, *L'Automne à Madrid vers 1950*, Paris, Noël Blandin, 1989, p. 66-67 (trad. par M. de Lope).

Cet improbable assemblage constitue durablement Paris, en France et partout dans le monde, comme la capitale de cette République sans frontière ni limite, patrie universelle exempte de tout patriotisme, le royaume de la littérature qui se constitue contre les lois communes des États, lieu transnational dont les seuls impératifs sont ceux de l'art et de la littérature : la République universelle des Lettres. « Ici, écrit Henri Michaux à propos de la librairie d'Adrienne Monnier qui fut l'un des haut lieux parisiens de consécration littéraire, est la patrie de ceux qui n'ont pas trouvé de patrie, cheveux de l'âme flottant librement¹. » Paris devient donc la capitale de ceux qui se proclament sans nation et au-dessus des lois politiques : les artistes. « En art il n'y a pas d'étrangers », disait Brancusi à Tzara lors d'une réunion à la Closerie des Lilas en 1922². L'apparition presque systématique du thème de l'universalité dans les évocations de Paris est l'un des indices les plus probants de son statut universellement reconnu de capitale littéraire. C'est parce qu'on lui fait (presque) universellement crédit de cette universalité qu'elle est investie d'un pouvoir de consécration universel, qui lui-même a des effets sensibles sur la réalité. Valéry Larbaud, dans *Paris de France*, faisait le portrait du cosmopolite idéal (dont il pouvait réaffirmer l'autonomie après la fermeture nationaliste de la guerre de 14-18) : c'est, écrit-il, « le Parisien dont l'horizon s'étend bien au-delà de sa ville ; qui connaît le monde et sa diversité, qui connaît tout au moins son continent, les îles voisines [...], qui ne se contente pas d'être de Paris [...]. Et tout cela pour la plus grande gloire de Paris, pour que rien ne soit étranger à Paris, pour que Paris soit en contact permanent avec toute l'activité du monde, et conscient de ce contact, et qu'il devienne ainsi la capitale, – au-dessus de toutes les politiques

1. Henri Michaux, « Lieux lointains », *Mercure de France*, n° 1109 (*Le Souvenir d'Adrienne Monnier*), 1^{er} janvier 1956, p. 52.

2. Alexandra Parigoris, « Brancusi : en art il n'y a pas d'étrangers », *Le Paris des étrangers*, A. Kaspi et A. Marès (éds.), Paris, Imprimerie nationale, 1989, p. 213.

« locales », sentimentales ou économiques, — d'une sorte d'Internationale intellectuelle¹ ».

A la croyance en sa littérature et son libéralisme politique, Paris ajoute donc la foi dans son internationalisme artistique. L'universel sans cesse proclamé qui fait de Paris le lieu universel de la pensée universelle, dans une sorte de circulation et de contamination des effets et des causes, produit deux types de conséquences : les unes imaginaires, qui contribuent à construire et à consolider la mythologie parisienne, les autres réelles — l'afflux d'artistes étrangers, réfugiés politiques ou artistes isolés qui viennent faire leurs « classes » à Paris — sans qu'on puisse dire lesquelles sont les conséquences des autres. Les deux phénomènes se cumulent et se démultiplient, chacun contribuant à fonder l'autre et à lui donner la caution dont il a besoin. Paris est universel deux fois : dans la croyance en son universalité et dans les effets réels que produit cette croyance.

La foi dans la puissance et l'unicité de Paris a, en effet, produit une immigration massive, et cette vision de la ville comme résumé de l'univers (qui apparaît aujourd'hui comme le versant le plus grandiloquent de ce discours constitué sur Paris) est aussi l'attestation du cosmopolitisme réel de Paris. La présence de très nombreuses communautés étrangères installées à Paris entre 1830 et 1945 — Polonais, Italiens, Tchèques et Slovaques, Siamois, Allemands, Arméniens, Africains, Latino-Américains, Japonais, Russes, Américains..., réfugiés politiques de tous bords et artistes venus du monde entier côtoyer la puissante avant-garde française — et qui dessinent très exactement l'improbable synthèse de l'asile politique et de la consécration artistique², fait effectivement de Paris une nouvelle « Babel », une « Cosmopolis », un carrefour mondial de l'univers artistique.

La liberté associée à la capitale littéraire trouve son incarnation au plan spécifique dans ce qu'on a appelé la « vie de bohème » : la tolé-

1. V. Larbaud, « Paris de France », *Jaune, bleu, blanc*, op. cit., p. 15.

2. Sur les communautés étrangères installées à Paris, voir aussi Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 110-113.

rance à la vie d'artiste est l'une des caractéristiques, souvent relevée, de la « vie parisienne ». Arthur Koestler qui, fuyant l'Allemagne nazie, arrive à Zurich en 1935 via Paris, compare ainsi les deux villes et écrit dans son autobiographie : « Nous avons trouvé plus difficile d'être pauvre à Zurich qu'à Paris. Bien que Zurich soit la plus grande ville de Suisse, il y régnait une atmosphère intensément provinciale, saturée d'opulence et de vertu. A Montparnasse on pouvait considérer la pauvreté comme une blague, une extravagance de « bohèmes » ; mais Zurich n'avait pas de Montparnasse, pas de bistrot bon marché, pas plus que cette forme d'humour. Dans cette ville propre, philistine, ordonnée, la pauvreté était simplement dégradante ; et si nous n'étions plus affamés, nous étions néanmoins très pauvres¹. » L'opposition avec la vie zurichoise permet de comprendre l'un des grands attraits de Paris pour les artistes du monde entier : du fait d'une concentration unique de capital spécifique, et d'une conjonction exceptionnelle entre liberté politique, sexuelle et esthétique, il offre la possibilité de ce qu'on appelle justement la vie d'artiste, c'est-à-dire de la pauvreté élégante et élective.

Très tôt on vient aussi à Paris pour revendiquer et proclamer des nationalismes politiques tout en inaugurant littératures et arts nationaux. Paris devient la capitale politique des Polonais après la « grande émigration » de 1830, et celle des nationalistes tchèques en exil à partir de 1915. La presse à caractère national prolifère, organes de revendication d'indépendances nationales comme *El Americano* en 1872 qui prône un nationalisme hispano-américain, *La Estrella del Chile*, *La República cubana*, organe du gouvernement républicain cubain installé à Paris, fondé en 1896. La colonie tchèque lance en 1914 le journal nationaliste *Na Zdar*, puis *L'Indépendance tchecoslovaque* en 1915, organe officiel tchèque. Paradoxalement, « parce que Paris était en art aux antipodes du nationalisme, affirme le critique d'art américain Harold Rosenberg dans les années 1950, l'art de chaque nation s'affirmait à Paris ». Et c'est ainsi qu'il énumère, un peu à la manière de

1. Arthur Koestler, *The Invisible Writing : an Autobiography*, New York, Macmillan, 1954, p. 277. Je traduis.

Gertrude Stein, ce qu'il considère comme la dette américaine à l'égard de Paris : « A Paris, la langue d'Amérique trouvait son exacte mesure de poésie et d'éloquence. C'est là qu'est née la critique qui parvint à comprendre l'art et la musique populaires américains, la technique cinématographique de Griffith, la décoration des intérieurs Nouvelle-Angleterre et les plans des premières machines américaines, les peintures au sable des Navajos, les paysages d'arrière-cour de Chicago et d'*East Side*¹. » Cette sorte de réappropriation nationale, qu'autorise en quelque sorte la « neutralité » ou la « dénationalisation » de Paris, est aussi soulignée par les historiens de l'Amérique latine qui ont montré comment les intellectuels de ces pays se sont « découverts » nationaux à Paris, et plus largement en Europe. Le poète brésilien Oswald de Andrade « du haut d'un atelier de la place Clichy – nombril du monde – découvrit émerveillé son propre pays », écrit Paulo Prado en 1924² ; tandis que le poète péruvien César Vallejo s'exclame : « Je suis parti pour l'Europe et j'ai appris à connaître le Pérou³. »

C'est à Paris que Adam Mickiewicz (1798-1855) écrit *Pan Tadeusz*, considéré aujourd'hui comme l'épopée nationale polonaise. Jkai (1825-1904), l'un des écrivains hongrois les plus lus dans son pays jusqu'aux années 60, écrivait dans ses mémoires : « Nous étions tous français, nous ne lisions rien d'autre que Lamartine, Michelet, Louis Blanc, Sue, Victor Hugo et Béranger et si un poète anglais ou allemand trouvait grâce à nos yeux, c'étaient seulement Shelley ou Heine, rejetés tous deux par leur propre nation, anglais ou allemand seulement par la langue mais français dans l'âme⁴. » Le poète américain William Carlos

1. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962 (trad. par A. Marchand), p. 209-210.

2. Mario Carelli, « Les Brésiliens à Paris: de la naissance du romantisme aux avant-gardes », *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 290.

3. Cité par Claude Cymerman et Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, p. 11.

4. Cité par Anna Wessely, « The Status of Authors in XIX^e Century Hungary: The Influence of the French Model », *Écrire en France au XIX^e siècle*, Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana (éds.), Montréal, Éditions du Préambule, 1989, p. 204. Je traduis.

Williams en fait la « Mecque artistique » ; le poète et écrivain japonais Kafu Nagai (1879-1959) se prosterna devant la tombe de Maupassant lorsqu'il arriva à Paris en 1907. Le « Manifeste du futurisme » italien, signé Marinetti, est publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909 avant d'être traduit en italien dans la revue milanaise *Poesia*. Manuel de Falla, qui fit un séjour à Paris entre 1907 et 1914, déclare dans sa correspondance : « Pour tout ce qui fait référence à mon métier, ma patrie c'est Paris¹. » Paris est la « Babel Noire » pour les premiers intellectuels africains et antillais qui arrivent dans la capitale française dans les années 20².

La « foi » est si grande que, dans certaines parties du monde, des écrivains se mettent à écrire en français : le Brésilien Joaquim Nabuco (1849-1910) écrit en français, en 1910, une pièce de théâtre en alexandrins traitant des problèmes de conscience d'un Alsacien après la guerre de 1870 (*L'Option*) ; Ventura García Calderón, Castro Alves (poète brésilien de l'abolition de l'esclavage), César Moro, Alfredo Gangotena (poète équatorien, ami de Michaux, qui vécut longtemps à Paris). Le romancier brésilien Machado de Assis qualifia les Français de « peuple le plus démocratique du monde » et fit connaître au Brésil Lamartine et Alexandre Dumas.

La fascination pour Paris en Amérique latine est à son apogée à la fin du siècle dernier : « Je rêvais tant de Paris, écrit Darío, depuis ma plus tendre enfance, que lorsque je priais, je demandais à Dieu de ne pas me laisser mourir sans m'avoir fait connaître Paris. Paris était pour moi comme un paradis où l'on pût respirer l'essence du bonheur sur terre³. » C'est la même nostalgie qu'évoque le poète japonais Sakutarō Hagiwara (1886-

1. Lettre au peintre Zuloaga, Grenade, 12 février 1923, cité par Danièle Pistone, « Les musiciens étrangers à Paris au XX^e siècle », *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 249.

2. Voir Philippe Dewitte, « Le Paris noir de l'entre-deux-guerres », *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 157-181.

3. Rubén Darío, *Œuvres complètes*, Madrid, A. Aguado, 1950-1955, t. 1, p. 102.

1942), produit de cette extraordinaire foi internationale dans Paris, lorsqu'il écrit :

*Ah ! je voudrais aller en France
Mais la France est trop loin
Avec une veste neuve au moins
Partons vers la libre errance.
Quand le train passera dans la montagne
Appuyé à la fenêtre bleu ciel
Seul je penserai à des choses heureuses
L'aube d'un matin de mai
Suivant les caprices du cœur, pousses d'herbes qui sortent¹.*

C'est par admiration pour le poète Mistral que Lucila Godoy choisit de s'appeler Gabriela Mistral. Elle devint, en 1945, le premier prix Nobel de littérature latino-américain pour une œuvre dont les modèles furent tout entiers européens et où elle chanta même « les villages sur le Rhône, exténués d'eau et de cigales ». Whitman écrivit en 1871 un hymne à la France vaincue de 1870, publié dans *Feuilles d'herbe* et intitulé *O Star of France*, dans lequel on retrouve toutes les représentations mythiques de Paris, symbole de liberté :

*Symbole de lutte et d'audace, de divine passion de liberté,
D'aspirations à l'idéal lointain et de rêves enthousiastes de fraternité
De terreur pour le tyran et pour le prêtre [...]
Pays étrange, passionné, railleur, frivole².*

1. Cité par Haruhisa Kato, « L'image culturelle de la France au Japon », *Dialogues et Cultures*, revue de la Fédération internationale des professeurs de français, n° 36, 1992, p. 39.

2. Walt Whitman, *Leaves of Grass-Feuilles d'herbe*, Paris, Aubier, 1972, p. 417 (trad. par R. Asselineau). On retrouve, dans l'adjectif « frivole », toute l'ambiguïté de la représentation de Paris, capitale de la liberté en même temps que du libertinage.

Cette accumulation de déclarations d'admiration pour Paris n'est pas le produit d'une recollection orientée par une forme quelconque d'ethnocentrisme ou, pire, de nationalisme, mais le résultat du constat, souvent étonné, que j'ai dû faire à mon corps défendant, pour rendre compte des effets du prestige parisien. En outre, il est clair que cette position dominante de Paris entraîne souvent une cécité spécifique, en particulier aux textes venus des contrées les plus éloignées des centres. L'ignorance ou, mieux, le refus d'une vision historicisée de la littérature, la volonté de n'interpréter les textes que dans des catégories « pures », c'est-à-dire « purifiées » de toute référence historique ou nationale, ont souvent des conséquences catastrophiques pour la compréhension et la diffusion des textes consacrés à Paris. Ce qu'il faut bien nommer le travers formaliste des consacranants parisiens est le produit de gigantesques malentendus, parfois constitutifs du discours critique, comme l'attestent, on le verra, les cas de Beckett et de Kafka¹.

D'autre part, il y a en France une constante utilisation politique, nationale, du capital littéraire. La France et les Français n'ont cessé d'exercer et de faire subir, notamment dans leurs entreprises coloniales, mais aussi dans leurs relations internationales, un « impérialisme de l'universel² » (« la France mère des arts... »). Cet usage national d'un capital dénationalisé a même servi de support aux formes les plus sommaires de nationalisme, comme chez les écrivains les plus brutalement inscrits dans la tradition nationale.

Littérature, nation et politique

Le cas particulier de Paris, capitale littéraire dénationalisée et universelle de l'univers littéraire, ne doit pas faire oublier que le capital littéraire est national. A travers son lien constitutif avec la langue – toujours nationale puisque nécessairement « nationali-

1. Voir *infra*, « Ethnocentrismes », p. 214-219.

2. Voir P. Bourdieu, « Deux impérialismes de l'universel », C. Fauré et T. Bishop (éds.), *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992, p. 149-155.

sée », c'est-à-dire appropriée par les instances nationales comme symbole d'identité —, le patrimoine littéraire est lié aux instances nationales¹. La langue étant à la fois affaire d'État (langue nationale, donc objet de politique) et « matériau » littéraire, la concentration de ressources littéraires se produit nécessairement, au moins dans la phase de fondation, dans la clôture nationale : langue et littérature ont été utilisées l'une et l'autre comme fondements de la « raison politique », l'une contribuant à ennoblir l'autre.

Les fondements nationaux de la littérature

Pour comprendre le lien qui s'établit d'abord entre l'État et la littérature, il faut souligner le fait que, à travers la langue, ils contribuent mutuellement, en se renforçant, à se fonder. Les historiens ont en effet établi un lien direct entre l'émergence des premiers États européens et la formation des « langues communes » (qui deviendront ensuite « langues nationales² »). Benedict Anderson³ voit même, dans l'expansion des langues vulgaires comme support à la fois administratif, diplomatique et intellectuel des États européens émergents à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle, le phénomène central qui explique l'apparition de ces États. Il existe un lien organique, ou d'interdépendance, entre l'apparition des États nationaux, l'expansion des langues vulgaires (qui deviennent alors « communes »), et la constitution corrélatrice de nouvelles littératures écrites dans ces langues vulgaires. L'accumulation de ressources littéraires s'enracine donc nécessairement dans l'histoire politique des États.

1. On emploiera ici, pour la commodité, les mots de « nation » et de « national » sans ignorer le risque d'anachronisme (contrôlé).

2. Voir notamment Daniel Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, Paris, Payot, 1997, p. 74-77. Il établit la distinction entre « langue commune » et langue « nationale » pour éviter toute confusion et anachronisme.

3. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 (trad. par P. E. Dauzat).

Plus précisément, on peut penser que les deux phénomènes — celui de la formation de l'État et celui de l'émergence de littératures dans de nouvelles langues — naissent du même principe de « différenciation ». C'est en se distinguant les uns des autres, c'est-à-dire en affirmant leurs différences par rivalités et luttes successives, que les États européens vont peu à peu émerger, faisant apparaître du même coup, à partir du xvi^e siècle, une première forme de champ politique international. Dans cet univers politique en formation qu'on peut décrire comme un système de différences — au sens où les linguistes parlent de la langue comme d'un système phonétique de différences —, la langue joue évidemment un rôle central de « marqueur » de différence. Elle devient, elle aussi, l'enjeu de luttes qui se situeront à l'intersection de l'espace politique naissant et de l'espace littéraire en formation¹. C'est pourquoi le processus paradoxal de la naissance de la littérature s'enracine dans l'histoire politique des États.

La défense spécifique (c'est-à-dire spécifiquement littéraire) des langues vulgaires par de grands acteurs du monde lettré à l'époque de la Renaissance², qui prend très tôt la forme de la rivalité entre ces « nouvelles » langues (nouvelles sur le marché des lettrés), se fera inséparablement sur le mode littéraire (*Deffence et Illustration de la langue françoise*) et sur le mode politique. En ce sens, on peut dire que les rivalités spécifiques qui se font jour dans le monde intellectuel européen de la Renaissance trouvent à se fonder et à se légitimer dans les luttes politiques. De même, au xix^e siècle, au moment de la diffusion de la notion de « nation », les instances nationales serviront, en quelque sorte, de socle fon-

1. Jacques Revel a pu ainsi montrer comment les langues ont été associées peu à peu, très lentement, à des espaces (à travers les cartes), délimités par des « frontières linguistiques ». Daniel Nordman, Jacques Revel, « La formation de l'espace français », *Histoire de la France*, André Burguière et Jacques Revel (éds.), vol. 1, *L'Espace français*, sous la direction de J. Revel, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 155-162.

2. Le poète italien Bembo, du Bellay et Ronsard en France, Thomas More en Angleterre, Sébastien Brant en Allemagne, participent tous à la fois au mouvement humaniste de retour aux lettres antiques et à celui de la défense de leur propre « vulgaire illustre ».

dateur à l'espace littéraire. Du fait de sa dépendance structurelle, l'espace littéraire mondial se construit donc, lui aussi, à travers les rivalités inter-nationales inséparablement littéraires et politiques.

Dès les prémisses de l'unification de l'espace littéraire, les fonds littéraires nationaux, loin de se constituer dans la clôture et l'irréductibilité « naturelle » du « génie » de la nation, ont été l'arme et l'enjeu permettant aux nouveaux prétendants d'entrer dans la concurrence littéraire internationale. Pour mieux lutter les unes contre les autres, les nations centrales ont ainsi travaillé à promouvoir des définitions et des spécificités littéraires qui sont elles aussi, pour une grande part, des traits constitués par opposition ou différenciation structurelles. Leurs traits dominants ne peuvent se comprendre, bien souvent, comme dans le cas de l'Allemagne et de l'Angleterre face à la France, que par une opposition explicite aux traits reconnus de la culture nationale prédominante. Les littératures ne sont donc pas l'émanation d'une identité nationale, elles se construisent dans la rivalité (toujours déniée) et la lutte littéraires, toujours internationales.

Affirmer que le capital littéraire est national, ou qu'il existe dans une relation de dépendance à l'égard de l'État puis de la nation, permet donc de lier l'idée d'une économie propre à l'univers littéraire et celle d'une géopolitique littéraire. En effet, aucune entité « nationale » n'existe par et en elle-même. Rien n'est plus international en un sens que l'État national : il ne se construit qu'en relation avec d'autres États et souvent contre eux. Autrement dit, on ne peut décrire aucun État, ni celui que Charles Tilly appelle « segmenté », c'est-à-dire en formation, ni, à partir de 1750, l'État « consolidé »¹ (ou État national), c'est-à-dire l'État au sens moderne, comme une entité autonome, séparée, trouvant en elle-même le principe de son existence et de sa cohérence. Chaque État se constitue au contraire par ses relations, c'est-à-dire dans sa

1. Charles Tilly, *Les Révolutions européennes. 1492-1992*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, spécialement « Des États segmentés aux États consolidés », p. 60-71 (trad. par P. Chemla).

rivalité, sa concurrence constitutive avec d'autres États. L'État est une réalité relationnelle, la nation est inter-nationale.

Plus tard, la construction (ou la reconstruction) des identités nationales et la définition politique de la nation – notamment au cours du XIX^e siècle – ne seront donc pas le produit d'une pure histoire autonome se déployant dans la clôture d'histoires incompatibles et sans commune mesure. Ce sont les mythologies nationalistes qui tentent de reconstituer (après coup pour les nations les plus anciennes) en singularités autarciques des phénomènes qui ne s'écrivent en réalité que dans les relations entre les ensembles nationaux. Michael Jeismann¹ a ainsi pu montrer que c'est l'antagonisme franco-allemand, véritable « dialogue des ennemis », qui a permis la constitution des deux nationalismes. Selon lui, la nation serait construite en lien et en opposition à un ennemi constitué comme « naturel ». De même, dans son livre, *Britons. Forging the Nation. 1707-1837*², Linda Colley montre que la nation anglaise s'est construite de part en part contre la France.

Mais le dessin de cette configuration double n'envisage l'émergence des nationalismes qu'à partir d'une relation duelle et guerrière. Or, la structure des luttes nationales dans le monde permet de dessiner un espace de rivalités et de concurrences beaucoup plus complexe, un ensemble de luttes qui peuvent se livrer pour et à travers des enjeux et des capitaux divers : la lutte peut être littéraire, politique, économique... La totalité de l'espace politique mondial est le produit de rivalités et de luttes politiques dont la relation duelle de l'affrontement d'ennemis historiques – telle celle que décrit Danilo Kiš dans *La Leçon d'anatomie* entre les Serbes et les Croates³ – n'est que la forme la plus archaïque et la plus simple⁴.

1. Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich. 1792-1918* (La patrie des ennemis), Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.

2. Linda Colley, *Britons. Forging the Nation. 1707-1837*, New Haven, Yale University Press, 1992.

3. Danilo Kiš, *La Leçon d'anatomie*, Paris, Fayard, 1993 (trad. par P. Delpech).

4. En ce sens, Michel Espagne a pu montrer que, pour comprendre les relations culturelles entre la France et l'Allemagne, et pour éviter de créer

La dépolitisation

Mais, peu à peu, la littérature s'arrache à l'emprise originelle des instances politiques et nationales qu'elle a contribué à instituer et à légitimer. Le rassemblement de ressources littéraires spécifiques, qui est aussi l'invention et l'accumulation d'un ensemble de techniques, de formes littéraires, de possibilités esthétiques, de solutions narratives ou formelles (ce que les formalistes russes nomment les « procédés »), en bref cette histoire spécifique (plus ou moins distincte de l'histoire nationale et dont elle n'est pas non plus déductible) permet à l'espace littéraire de s'autonomiser progressivement, de conquérir son indépendance et ses lois propres de fonctionnement au sein des nations définies politiquement. C'est lorsque la littérature parvient à se défaire de sa dépendance politique qu'elle ne s'autorise plus que d'elle-même.

Les écrivains – au moins une partie d'entre eux – peuvent alors refuser, à la fois collectivement et individuellement, de se soumettre à la définition nationale et politique de la littérature. Le paradigme de cette rupture est sans doute le « J'accuse » de Zola. En même temps, les enjeux et les concurrences transnationales, s'arrachant eux aussi aux rivalités strictement nationales et politiques, prennent leur autonomie. La conquête de la liberté de l'ensemble de l'espace littéraire mondial s'accomplit donc à travers l'autonomisation de chaque champ littéraire national : les luttes et leurs enjeux se délivrent des impositions

des antithèses simplistes, il fallait favoriser une comparaison multilatérale et montrer que ces relations duelles se font souvent par l'intermédiaire d'un pays médiateur, sorte de troisième terme ou de « tiers neutre ». Ainsi, dans les relations entre la France et la Russie, l'Allemagne peut jouer le rôle d'une « troisième aire culturelle médiatrice ». Cf. notamment « Le train allemand », *Revue germanique internationale*, n° 4, 1995 ; et « Le train de Saint-Petersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870 », *Philologiques IV. Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, K. Dmitrieva-M. Espagne (éds.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 311-335.

politiques pour ne plus obéir qu'à la seule loi spécifique de la littérature.

Ainsi, pour prendre l'exemple en apparence le plus défavorable à l'hypothèse proposée, la renaissance littéraire allemande à la fin du XVIII^e siècle a partie liée avec des enjeux nationaux : elle est la forme littéraire d'une fondation nationale à la fois politique et littéraire. La formation de l'idée de littérature nationale en Allemagne s'explique d'abord par l'antagonisme politique avec la France, dont la culture occupait une position dominante en Europe. Isaiah Berlin, notamment, a montré que les formes spécifiques du nationalisme allemand trouvaient leurs racines dans l'humiliation allemande : « Les Français dominaient politiquement, culturellement et militairement le monde occidental. Les Allemands, humiliés et vaincus [...], réagirent en se redressant violemment et en refusant leur prétendue infériorité. Ils comparèrent leur profonde vie spirituelle, leur profonde humilité, leur quête désintéressée des vraies valeurs – simple, noble, sublime – à celle des Français riches, mondains, comblés, polis, sans cœur et moralement vides. Cette humeur monta jusqu'à la fièvre durant la résistance nationale à Napoléon et fut en fait l'exemple originel de la réaction d'une société attardée et exploitée, en tout cas mise sous tutelle, et qui, blessée par l'infériorité apparente de son statut, se tournait vers les triomphes réels ou imaginaires de son passé, et s'enivrait de sa culture nationale¹. » Le prodigieux développement de la culture littéraire allemande à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle est donc d'abord lié à des enjeux directement politiques : insister sur la grandeur culturelle était aussi une façon d'affirmer l'unité du peuple allemand par-delà sa désunion politique. Mais les armes adoptées, l'enjeu des débats, la forme même qu'ils prennent, la stature des plus grands poètes et intellectuels allemands, leur création poétique et philosophique, révolutionnaire pour toute l'Europe et pour la littérature française

1. Isaiah Berlin, « Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme », *Théories du nationalisme*, sous la direction de Gil Delannoi et Pierre-André Taguieff, Paris, Kimé, 1991, p. 307 (trad. par G. Delannoy).

elle-même, lui donnent peu à peu une exceptionnelle indépendance et une puissance propre. Le romantisme est et n'est pas national. Ou plutôt, il l'est d'abord pour mieux se détacher de toute injonction nationale. Le conflit structurel avec la France engendre des formes euphémisées et strictement intellectuelles qui ne peuvent plus être comprises qu'à partir de l'histoire des deux espaces littéraires.

Selon une logique semblable, par-delà les différences de temps et de lieu, les écrivains latino-américains ont conquis une existence et une consécration internationales qui confèrent à leurs espaces littéraires nationaux (et même plus largement à l'espace latino-américain) une reconnaissance et un poids dans l'univers littéraire qui sont sans commune mesure avec ceux des ensembles politiques correspondants dans l'espace politique international. Il y a une autonomie relative du fait littéraire dès lors que le patrimoine littéraire accumulé (les œuvres, la reconnaissance universelle, la consécration internationale d'écrivains désignés comme « grands »...) permet aux créateurs d'échapper à l'emprise politico-nationale. C'est pourquoi, comme le rappelait Valéry Larbaud, la carte littéraire et intellectuelle n'est pas superposable à la carte politique, l'histoire (comme la géographie) littéraire ne pouvant se réduire à l'histoire politique. Mais elle en est toujours, surtout dans les contrées peu dotées en ressources littéraires, relativement dépendante.

Ainsi l'espace littéraire mondial se construit et s'unifie selon un double mouvement qui, on le verra, s'ordonne selon les deux pôles antagonistes de cet univers. D'une part un mouvement d'élargissement progressif qui accompagne l'accession des diverses parties du monde à l'indépendance nationale. Et d'autre part un mouvement d'autonomisation, c'est-à-dire d'émancipation littéraire face aux impositions politiques (et nationales).

La dépendance originelle de la littérature à l'égard de la nation est au principe de l'inégalité qui structure l'univers littéraire. Du fait que les histoires nationales (politiques, économiques, mili-

itaires, diplomatiques, géographiques...) sont non seulement différentes mais aussi inégales (donc concurrentes), les ressources littéraires, toujours marquées du sceau de la nation, sont elles-mêmes inégales et inégalement réparties entre les univers nationaux. Les effets de cette structure pèsent sur toutes les littératures nationales et sur tous les écrivains : les pratiques et les traditions, les formes et les esthétiques qui ont cours dans une nation littéraire donnée ne peuvent trouver leur sens véritable que si on les rapporte à la position précise de l'espace littéraire national dans la structure mondiale. C'est donc la hiérarchie de l'univers littéraire qui donne forme à la littérature elle-même. Cet étrange édifice qui fait tenir ensemble des écrivains qui n'ont bien souvent en commun qu'une rivalité structurelle – elle-même toujours déniée – ne se construit peu à peu que par les conflits spécifiques, les contestations des impositions formelles et critiques. L'univers littéraire s'unifie donc par l'entrée de nouveaux joueurs qui ont en commun de lutter pour le même enjeu. De ces luttes, le capital littéraire est l'instrument et l'enjeu : chaque nouveau « joueur », engageant dans la concurrence son patrimoine national (seul instrument légitime et autorisé sur ce terrain), contribue à « faire » l'espace international, à l'unifier, c'est-à-dire à étendre l'espace des rivalités littéraires. Il faut croire dans la valeur de l'enjeu, le connaître et le reconnaître, pour entrer dans le jeu, c'est-à-dire dans la concurrence. La croyance est donc ce qui permet à l'espace littéraire de se constituer et de fonctionner, en dépit et en raison des hiérarchies tacites sur lesquelles il repose.

L'internationalisation qu'on se propose de décrire ici signifie donc à peu près le contraire de ce qu'on entend d'ordinaire par le terme neutralisant de « mondialisation », par lequel on croit possible de penser la totalité comme la généralisation d'un même modèle applicable partout : dans l'univers littéraire, c'est la concurrence qui définit et unifie le jeu tout en désignant les limites mêmes de l'espace. Tous ne font pas la même chose, mais tous luttent pour entrer dans la même course (*concursum*) et, avec des armes inégales, tenter d'atteindre le même but : la légitimité littéraire.

C'est ainsi que la notion de *Weltliteratur* a été élaborée par Goethe précisément au moment de l'entrée de l'Allemagne dans l'espace littéraire international. Appartenant à une nation qui, nouvelle venue dans le jeu, contestait l'hégémonie intellectuelle et littéraire française, Goethe avait un intérêt vital à comprendre la réalité de l'espace où il entrait, en exerçant cette lucidité qu'ont en commun tous les nouveaux venus. Non seulement, comme dominé dans cet univers, il avait aperçu le caractère international de la littérature, c'est-à-dire son déploiement hors des limites nationales ; mais il en comprit aussi d'emblée la nature concurrentielle et l'unité paradoxale qui en résulte.

Une nouvelle méthode d'interprétation

Ces ressources à la fois concrètes et abstraites, nationales et internationales, collectives et subjectives, politiques, linguistiques et littéraires, sont l'héritage spécifique qui échoit en partage à tous les écrivains du monde. Depuis que le processus d'unification de l'univers littéraire mondial est engagé, chaque écrivain entre dans le jeu muni (ou démuné) de tout son « passé » littéraire. Il incarne et réactualise toute son histoire littéraire (notamment nationale, c'est-à-dire linguistique) et transporte avec lui ce « temps littéraire » sans même en être clairement conscient, du seul fait de son appartenance à une aire linguistique et à un ensemble national. Il est donc toujours l'héritier de toute l'histoire littéraire nationale et internationale qui le « fait ». L'importance originelle de cet héritage, qui agit comme une sorte de « destin », explique que même les œuvres les plus internationales, comme celles de l'écrivain espagnol Juan Benet ou du Yougoslave Danilo Kiš, se réfèrent d'abord, au moins réactionnellement, à l'espace national dont elles sont issues. Et il faudrait dire la même chose de Samuel Beckett qui, alors qu'il est sans doute l'un des auteurs les plus éloignés apparemment de toute historicité, ne peut être compris dans son itinéraire même, qui le mène de Dublin à Paris, qu'à travers l'histoire de son univers littéraire national : l'espace

Il ne s'agit ici ni d'invoquer l'« influence » de la culture nationale sur le développement d'une œuvre littéraire, ni de restaurer l'histoire littéraire nationale. Bien au contraire : c'est à partir de leur façon d'inventer leur propre liberté, c'est-à-dire de perpétuer, ou de transformer, ou de refuser, ou d'augmenter, ou de renier, ou d'oublier, ou de trahir leur héritage littéraire (et linguistique) national qu'on pourra comprendre tout le trajet des écrivains et leur projet littéraire même, la direction, la trajectoire qu'ils emprunteront pour devenir ce qu'ils sont. Le patrimoine littéraire et linguistique national est une sorte de définition première, *a priori* et presque inévitable de l'écrivain, définition qu'il transformera (au besoin en la refusant ou, comme Beckett, en se constituant contre elle) par son œuvre et sa trajectoire. Autrement dit, chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Mais sa position dépend aussi de la façon dont il hérite cet inévitable héritage national, des choix esthétiques, linguistiques, formels qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace. Il peut refuser l'héritage et tenter de le dissoudre pour s'intégrer à un autre univers plus doté en ressources littéraires, comme l'ont fait Beckett et Michaux ; il peut hériter et lutter pour transformer et autonomiser son patrimoine, à la manière de Joyce qui, refusant les pratiques et les normes esthétiques nationales irlandaises, a cherché à fonder une littérature irlandaise libérée du fonctionnalisme national ; il peut affirmer la différence et l'importance de sa littérature nationale, comme Kafka, on le verra, mais aussi comme W. B. Yeats ou Kateb Yacine... C'est pourquoi, lorsqu'on cherchera à caractériser un écrivain, il faudra le situer deux fois : selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace.

Cette détermination de la position d'un écrivain n'a rien d'une banale contextualisation nationale : d'une part l'origine nationale (et linguistique) est rapportée à la totalité de la structure hiérarchique de l'univers littéraire mondial ; et d'autre part chaque écrivain n'hérite pas de la même façon de son passé lit-

téraire. Or, au nom de la singularité et de l'originalité, la critique littéraire privilégie toujours une variable qui cache cette relation structurelle. Ainsi par exemple la critique féministe – notamment américaine –, lorsqu'elle étudie le cas de Gertrude Stein, porte son analyse sur l'une de ses particularités : le fait qu'elle est femme et lesbienne, oubliant, comme une sorte d'évidence jamais mise en question¹, le fait qu'elle est américaine. Or, dans les années 20, les États-Unis sont un pays très dominé littérairement qui se sert de Paris pour tenter d'accumuler les ressources manquantes. L'analyse de la structure littéraire mondiale du moment et de la place respective de Paris et des États-Unis dans cet univers offrirait pourtant des instruments irremplaçables pour comprendre la préoccupation permanente de Stein pour l'élaboration d'une littérature nationale américaine moderne – à travers la création d'une avant-garde –, son intérêt pour l'histoire américaine et la représentation littéraire des Américains – dont son entreprise gigantesque, *The Making of Americans*² est sans doute le signe le plus probant. Le fait qu'elle soit femme dans l'espace des intellectuels américains en exil à Paris est bien entendu d'une importance extrême pour comprendre sa volonté subversive, et la forme même de son entreprise esthétique. Mais la relation historique structurale est première et elle reste pourtant occultée par la tradition critique. De façon générale, il y a toujours une particularité, certes importante, mais secondaire, qui cache le dessin de la structure de domination littéraire.

Cette double historicisation ne permet pas seulement de sortir de l'aporie constitutive de l'histoire littéraire, reléguée dans un rôle subalterne et dénoncée comme impuissante à saisir l'essence même de la littérature. Elle autorise surtout à décrire la structure des contraintes et des hiérarchies de cet univers littéraire. L'inégalité des échanges qui s'y produisent est en effet toujours inaperçue, euphémisée ou niée parce que l'univers littéraire

1. Et du fait du primat toujours accordé en littérature à la « psychologie » d'un écrivain.

2. Édition originale à 500 exemplaires imprimée par Maurice Darantière, Dijon, 1925, pour Contact Éditions, Paris.

donne de lui-même une version œcuménique et apaisée qui conforte chacun dans sa croyance et assure la continuité d'un fonctionnement réel toujours dénié. L'idée pure d'une littérature pure qui domine le monde littéraire favorise la dissolution de toute trace de la violence invisible qui y règne, la dénégation des rapports de force spécifiques et des batailles littéraires. La seule représentation littéraire de l'univers littéraire légitime est celle d'une internationalité réconciliée, de l'accès libre et égal de tous à la littérature et à la reconnaissance, d'un univers enchanté, hors du temps et de l'espace, échappant aux conflits et à l'histoire. C'est dans les contrées les plus autonomes, libérées en quelque sorte des contraintes politiques, que s'inventent la fiction d'une littérature émancipée de toutes les attaches historiques et politiques, la croyance dans une définition pure de la littérature, coupée même de toute relation avec l'histoire, le monde, la nation, le combat politique et national, la dépendance économique, la domination linguistique, l'idée d'une littérature universelle, non nationale, non particulariste et indépendante des découpages politiques ou linguistiques. Très peu d'écrivains centraux ont eu l'idée de la structure de la littérature mondiale : ils ne sont affrontés qu'aux contraintes et aux normes centrales qu'ils ne reconnaissent jamais comme telles, puisqu'ils les ont incorporées comme « naturelles ». Ils sont comme aveugles par définition : leur point de vue même sur le monde leur cache le monde qu'ils croient réduit à ce qu'ils en voient.

Le caractère irrémédiable et la violence de la coupure entre le monde littéraire légitime et ses banlieues ne sont perceptibles que pour les écrivains des périphéries qui, ayant à lutter très concrètement pour « trouver la porte d'entrée », comme dit Octavio Paz, et se faire reconnaître du (ou des) centre(s), sont plus lucides sur la nature et la forme des rapports de force littéraires. Malgré ces obstacles qui ne leur sont jamais accordés, tant est grande la puissante dénégatrice de l'extraordinaire croyance littéraire, ils parviennent à inventer leur liberté d'artistes. C'est pourquoi, paradoxalement, ce sont aujourd'hui les auteurs de ces confins du monde qui, ayant appris depuis longtemps à affronter

les lois spécifiques et les forces inscrites dans la structure inégale de l'univers littéraire et ayant conscience qu'ils doivent être consacrés dans ces centres pour avoir quelque chance de survivre comme écrivains, sont les plus ouverts aux dernières « inventions » esthétiques de la littérature internationale, aux dernières tentatives des écrivains anglo-saxons pour promouvoir un métissage mondial, aux nouvelles solutions romanesques latino-américaines, bref aux innovations spécifiques. La lucidité et la révolte contre l'ordre littéraire sont au principe même de leur création.

C'est pourquoi, depuis la fin du XVIII^e siècle, époque de la plus grande hégémonie française, sont apparues, dans les contrées les plus démunies de l'espace littéraire, des formes radicales de contestation de l'ordre littéraire du monde qui ont façonné et modifié durablement la structure de l'espace mondial, c'est-à-dire les formes mêmes de la littérature. Avec Herder notamment, la contestation du monopole français de la légitimité littéraire a si bien réussi à s'imposer qu'un pôle alternatif a pu se constituer. Mais les dominés littéraires restent souvent aveugles au principe de leur lucidité même. Même s'ils sont clairvoyants sur leur position particulière et sur les formes spécifiques de la dépendance dans laquelle ils sont tenus, leur lucidité reste partielle et ils ne peuvent pas voir la structure globale et mondiale dans laquelle ils sont pris.