

Altérité culturelle — altérité textuelle: Une conception comparatiste de l'œuvre ouverte

L'altérité, objet du désir comparatiste

Lorsque, dans les pages qui vont suivre, il est question d'"ouverture," ce terme concerne surtout les éléments caractéristiques du contenu et de la structure (ou de la forme) des textes littéraires transculturelles. On ne peut pas, dans ce cas, isoler l'objet à analyser du *modus opérande*, car lorsque l'ouverture à des cultures étrangères est un élément caractéristique de certains textes, un tel état de fait détermine le champ de la recherche et les manières de procéder. Saisir la dialectique de la conception méthodologique et de l'altérité culturelle du texte constitue l'objectif général de mes réflexions, théoriques dans la première partie et plus concrètes dans la seconde.

Certes le problème de conception que nous venons ainsi d'aborder n'est pas neuf: Qu'est-ce que la littérature comparée peut ou doit faire en tant que discipline? Quels sont les contenus de sa recherche et de son enseignement? Voilà une problématique qui a intéressé tout le monde il y a trente ou quarante ans beaucoup plus qu'elle ne le fait dans le contexte actuel. C'était l'espace national, malgré tous les efforts pour aller voir au-delà de ses frontières, qui définissait les objets et les paramètres de la recherche beaucoup plus fortement que dans la période actuelle d'une mondialisation en constante augmentation. A cela s'ajoute que les polémiques sur la justification de la littérature comparée se sont tues à mesure que les "grandes" philologies, en raison du "fait social" constitué par la progression des échanges culturels et par l'émergence d'une société

multiculturelle, se sont vues obligées de s'emparer pour leur part du fait comparatiste.

Mais ce ne sont pas seulement de telles transformations générales qui font qu'il vaut la peine de réfléchir encore une fois sur nos paradigmes. L'évolution de la littérature elle-même, tout autant que l'évolution de nouvelles orientations de la pensée et de nouvelles conceptions méthodologiques, oblige à mettre en question le canon traditionnel. C'est devenu entre-temps presque une lapalissade que de constater que la littérature est devenue "plus internationale," "plus interculturelle," et, dans ce sens, "plus ouverte." Comment pourrait-il en être autrement? Puisque, bien sûr, le nouveau nomadisme que nous venons d'évoquer n'est pas resté sans laisser de traces. Une tendance à l'ethnologisation non seulement caractérise les textes littéraires mais encore se reflète dans de nombreux domaines des sciences humaines, où des catégories comme "altérité," "hybridité culturelle," "métissage," etc. ont fait fortune durablement. L'intérêt commun porté à l'Autre a conduit à de nouveaux rapprochements entre la philosophie (l'herméneutique), la sociologie, l'ethnologie et la critique littéraire.

Je choisis un paradigme qui rend inévitable la perspective comparatiste dans la mesure où elle est elle-même substantiellement ancrée dans le texte — le texte en tant que manifestation matérielle de la transculturalité littéraire. Ce choix implique, comme je l'ai suggéré plus haut, un point de vue méthodique: dans notre travail scientifique et pédagogique, il s'agit aussi, entre autres choses, de faire comprendre aux étudiants pourquoi un texte donné relève de la littérature comparée et peut l'intéresser. Il s'agit donc de considérer ce texte dans sa nature endogène - et pas seulement à travers des relations construites par un observateur exogène, chercheur ou enseignant. Par exemple lorsque je compare *Madame Bovary* avec *Effi Briest* et *Anna Karénine* au point de vue du réalisme, mon *tertium comparationis* est préétabli par un critère d'ordre typologique. Cela ne résulte pas d'un rapport de fait entre les termes de la comparaison — on pourrait se demander si Theodor Fontane a lu Flaubert — mais c'est une construction de ma curiosité scientifique. La réception de Flaubert par Kafka, l'intérêt empathique de Kafka pour la vie de son prédécesseur, pour sa relation avec les femmes, avec le mariage, avec l'écriture etc. ... tout cela est par ailleurs attesté par des passages des journaux intimes, de la correspondance avec Felice Bauer et d'autres documents. Le terme "rapport de fait" peut sembler obsolète à certains points de vue, mais lorsque nous parlons aujourd'hui

d'interculturalité littéraire, c'est justement qu'est présupposée une telle relation génétique entre deux cultures, une relation sujet—objet entre une culture extérieure qui observe et décrit et une culture intérieure, qui est décrite. Ainsi Kafka évoquant Flaubert et une certaine culture sociale, psychologique, littéraire etc. à la française se projette dans un univers étranger dont il se croit l'héritier. A propos de sa lecture de *L'Education sentimentale* il écrit à Felice: "et je me suis toujours senti comme *l'enfant spirituel* as. cet écrivain" (Kafka 96; nous soulignons).¹

Mais il est intéressant de se demander si cette notion, rapportée à des textes fictionnels, par exemple à des récits de voyage romancés, a encore la moindre portée. Que signifie ici le "fait" si la culture étrangère se meut exclusivement dans l'espace interne de la réalité fictionnelle d'un protagoniste? Là derrière ne se cache pas forcément le voyage effectué de fait par un auteur. Quoiqu'il en soit: c'est bien dans ce cas l'objet qui définit la méthode, et non le contraire.

Tout texte qui a d'une manière ou d'une autre un lien culturel avec l'altérité tend vers *l'ouverture* et anticipe au niveau de la production l'activité de comparaison, de relativisation, de décentralisation du récepteur. L'observation comparatiste est fictionalisée dans la mesure où l'auteur crée des personnages, par exemple la narratrice créole dans *Texaco*, le roman de Chamoiseau, qui de leur côté agissent entre les cultures. Auteur, narrateur et interprète de l'œuvre participent ensemble à la comparaison, même si c'est chacun à sa manière.

De tels textes ne sont pas exclusivement des créations des dernières décennies, déjà la *Médée* d'Euripide aiguillait le regard porté sur l'Autre, mais depuis le siècle dernier, ils gagnent considérablement en quantité et, en ce qui concerne la lucidité et le contenu de la réflexion historique, en qualité. On pourrait constater une tendance du même ordre déjà chez Romain Rolland, André Gide ou Thomas Mann pour qui l'interculturel devient une valeur à défendre (cf. Schmeling). Cependant on observe plus particulièrement que nos textes contemporains, dans leur prise de conscience de l'altérité, s'appuient de plus en plus sur des discussions théoriques et des programmatiques postcoloniales. Ce n'est pas par hasard si de nombreux auteurs postcoloniaux (Rushdie, Chamoiseau) tentent, à la fois en tant que romanciers et en tant qu'essayistes et théoriciens, de trouver un équilibre entre l'esthétique et la politique. Une position centrale est alors

1 Lettre du 15 novembre 1912.

occupée par l'idéologie du mélange culturel et de l'hybridité qu'ils mettent en scène esthétiquement et structurellement dans leurs romans.

C'est en fonction de ces données que je me meus d'abord au niveau de l'œuvre. L'expérience de la culture étrangère qui est inscrite en elle détermine une complexité essentiellement structurelle qui premièrement est perçue comme le domaine d'un travail authentiquement comparatiste et qui deuxièmement doit conduire à certaines déclarations théoriques sur le texte en tant qu'objet du désir comparatiste. Car s'il est vrai que la conception de l'identité et de la fermeture textuelles est étrangère à la pensée moderne, en particulier à la philosophie linguistique moderne depuis Wittgenstein jusqu'à Lyotard et Derrida (mot clé: "dissémination"), on peut le dire avec beaucoup d'insistance à propos de textes qui se démarquent de la linéarité et de l'entité d'une relation culturelle monolithique, qui à différents niveaux et sous des formes matérielles variées s'ouvrent à ce qui est culturellement autre. Car le fait que l'altérité culturelle ne se réalise pas seulement de manière thématique et idéologique, mais met en question ce qu'on pourrait nommer l'intégrité discursive, apparaît clairement à quiconque a été un jour confronté dans ce domaine au multilinguisme, à la décentralisation du sujet narratif (multiplication des perspectives, rupture des perspectives), à l'interculturalité transculturelle, au mélange des genres, à la déconstruction de la logique aristotélicienne. Aiguiser systématiquement la conscience analytique vis-à-vis de tels objets de recherche dans le cadre d'une poétique interculturelle semble être une tâche particulièrement appropriée à une littérature comparée moderne.

"Ouverture," une catégorie à problème

Il s'agit maintenant de problématiser le terme d'"ouverture." Nos premières réflexions l'ont déjà suggéré: même si notre regard doit continuer de se porter sur des processus textuels, il faut bien tenir compte du fait que la conception moderne du culturel est imbriquée étroitement dans la notion de texte (idée qui s'exprime dans la formule marquante: "la culture est un texte"). Nous ne pouvons donc pas envisager le thème de l'ouverture indépendamment de la notion de culture. En d'autres termes: si nous acceptons l'idée que la structure d'un texte littéraire est le miroir d'une conscience et d'une pratique culturelles en général, dans ce cas, la catégorie de l'"ouverture" doit avoir fait l'objet d'une réflexion préalable dans le cadre de la notion de culture. Effectivement, l'idée de l'ouverture a depuis

toujours joué dans la théorie de la culture un rôle prépondérant. Elle va dans deux directions: d'un côté, elle implique un dépassement spatial et intellectuel des frontières nationales et culturelles, c'est-à-dire le renoncement à une notion unitaire et unidimensionnelle de la culture (idée qui repose sur l'expérience historique); d'un autre côté, on suit l'idée sémiotique d'une autre ouverture principielle et structurelle des signes culturels, c'est-à-dire que l'on comprend la culture comme un processus progressif qui, de même que le "sens" et la "signification," n'est pas refermé sur lui-même. Nous allons revenir tout de suite à ce rapport entre la théorie de la culture et la théorie du texte.

Parlons d'abord de l'ouverture d'une œuvre. Mais que signifie, ici, "ouverture"? Vouloir le définir serait outrecaudant: des livres entiers s'y sont essayés en vain. Umberto Eco, dans *Opéra aperta*, à mon avis n'a pas mieux réussi que les autres.² Notre notion de l'"ouverture" ne peut donc être qu'"ouverte." Déjà le fait de se demander si l'ouverture est une caractéristique du texte ou une fonction de l'interprétation rend la définition difficile. Pour Umberto Eco et son livre — presque tombé dans l'oubli — sur *L'œuvre ouverte* (1962), la relation entre le texte et le lecteur est centrale. "Le modèle de l'œuvre ouverte ne reflète pas une structure soi-disant objective de l'œuvre, mais la structure d'un rapport à la réception; une forme n'est descriptible que dans la mesure où elle produit l'ordre de son interprétation" (Eco 15).³ Et plus loin:

Nous parlerons de l'œuvre comme d'une "forme": c'est-à-dire comme d'un tout organique qui naît de la fusion de différentes expériences passées (idées, émotions, disposition de l'action, matières, schéma d'organisation, thèmes, arguments, éléments stylistiques préétablis et actes d'interventions). Une forme est une œuvre accomplie.... Cependant nous utiliserons aussi en attendant comme synonyme de forme le terme de "structure": une structure est une forme, non pas en tant qu'objet concret, mais en tant que système de relations. (Eco 14)

2 Ces œuvres s'appuient sur des paradigmes communs de l'esthétique moderniste ou expérimentale (Joyce, Benn, Th. Mann, Robbe-Grillet etc.) et l'expliquent par l'arrière-plan des nouveautés scientifiques et en particulier celles de la physique (théorie de la relativité etc.) (Faas; Forssbohm).

3 Les citations d'Eco ont été traduites de l'allemand par moi-même.

Il faudrait s'interroger ici sur le terme "organique," qui apparaît de façon quelque peu irréfléchie. Comment le concilier avec la notion d'"ouverture"? En outre, il faut souligner l'ambivalence — au moins — d'Eco sur la question de savoir si "ouverture" décrit spécifiquement un état de *modernité* (structurelle). Ses paradigmes, l'art cubique, les romans de Joyce, *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, etc. le laissent penser. En partant du mode d'organisation (et non des contenus), il souligne le fait que "l'art moderne, justement par la manière dont il se structure, s'adresse à l'homme d'aujourd'hui" (Eco 268). D'un autre côté, il défend, non sans raison, le postulat d'une ouverture *de la réception ou de l'interprétation* qui ne vaut pas seulement pour les formes esthétiques compliquées du XX^e siècle, mais aussi, dans son principe, également pour les œuvres fermées du classicisme.

Mon point de départ pour une certaine conception de l'ouverture serait "le système de relations," évoqué lui aussi par Umberto Eco, et qui structure le texte en fonction de critères aussi bien internes que formels. Pour Eco, le *structurel* est d'une certaine manière la base abstraite d'un effet esthétique concret. Un texte vit des relations qui transcendent sa textualité manifeste.

Poétiques de la "relation"

Je reviens maintenant à ma thèse de départ: en se plongeant dans des cultures étrangères, dans d'autres textes, d'autres langues, d'autres images, d'autres mythes, le système des relations se complique et un texte donné devient, dans ce sens, plus "ouvert." *Le Discours Antillais* (1981) ou *L'Introduction à une poétique du divers* (1996) d'Edouard Glissant ont abondamment décrit les aspects interculturels d'une telle "Poétique de la Relation" (Glissant). Cette poétique repose sur l'expérience de l'oppression culturelle et fait de mauvaise fortune vertu dans la mesure où le mélange culturel issu du contact avec l'étranger (dans ce cas le créole) est reconnu comme un élément esthétiquement productif (créolisation). Une idée fondamentale de Glissant, et toujours sujette à de nouvelles variations, est qu'il faut chercher l'identité non pas dans l'être, mais dans le jeu entre l'être et ses relations. Il faut "entrer dans la *difficile* complexion d'une identité *relation*, d'une identité qui est une ouverture à l'autre" (Glissant 24). De même, l'essai publié conjointement par Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Eloge de la Créolité* (1990), s'intéresse aux relations interculturelles qui, dans leurs effets esthétiques passent pour centrifuges ou, selon la formule qui

évoque les procédés joyciens, pour "maniéristes": "Nous voulons penser le monde comme une harmonie polyphonique: rationnelle/irrationnelle, achevée/complexe, unie/diffractée" (Bernabé, Chamoiseau et Confiant 51).

De telles relations déterminent l'impression esthétique du construit, de l'inachevé, du dissonant, du fragmentaire, de l'ambivalent, du contradictoire, du décentralisé, du discontinu, de l'auto-référent, etc. - termes qui débouchent sur une esthétique de la résistance contre une récupération coloniale et homogénéisante, mais qui, indépendamment des problèmes de la perception de l'étranger, peuvent être appliqués à l'art moderne.

Effectivement, de telles réflexions sur une ouverture conditionnée par l'altérité culturelle peuvent s'insérer dans une poétique générale de l'ouverture. Ce n'est pas un hasard si Edouard Glissant a associé la poétique particulière de la créolité avec une image répandue aussi dans la discussion théorique postmoderne, celle du rhizome, du réseau ouvert des racines (Glissant 23). Une autre relation transversale concerne l'esthétique du baroque: chaque période classique serait suivie d'une période baroque, chaque art tendant à l'universalité (classicisme) serait suivi d'un renforcement des particularités et des différences (Glissant 50). On peut certainement contester cette vision simplificatrice de l'histoire de l'art, mais elle a l'avantage de souligner encore une fois les imbrications paradoxales d'une critique postcoloniale, c'est-à-dire anti-eurocentriste et d'une esthétique moderne (née en Europe!).

Umberto Eco lui aussi utilise les catégories de baroque ou de maniérisme de la modernité pour décrire l'œuvre ouverte" et nous les rencontrons dans *Die Struktur der modernen Lyrik (La structure de la poésie lyrique moderne]* d'Hugo Friedrich (1981) ou dans la *Ästhetische Theorie (Théorie esthétique)* d'Adorno (1970): ce n'est pas un hasard si de nombreux exemples sont empruntés à Mallarmé ou à Beckett. Certaines remarques d'Adorno contre le principe de la fermeture apparaissent quelque peu polémiques: "L'esthétique traditionnelle fait erreur lorsqu'elle exagère la relation du tout aux parties jusqu'à en faire un tout absolu, une totalité.... Ce qu'il y a de contestable dans l'idéal d'une société fermée se communique aussi à l'œuvre fermée.... Le passage à l'ouverture se transforme [venant de l'esthétique traditionnelle, c'est moi qui complète] en horror vacui" (Adorno 236)." Et plus loin: "Les instincts autoritaires qui, de façon temporaire, ne trouvent plus de satisfaction immédiate se déchaînent dans *l'imagen* d'une culture

4 Les citations d'Adorno ont été traduites de l'allemand par moi-même.

absolument fermée qui renfermerait le sens caché" (Adorno 239). La critique que fait Adorno de la "culture fermée" fait penser, au moins par sa structure, aux conceptions ethnologiques de la décentralisation culturelle. La résistance esthétique qui s'exerce contre les instincts autoritaires, et dans ce cas contre l'eurocentrisme et l'héritage colonial, caractérise aussi la plupart des romans interculturels ou spécifiquement postcoloniaux.

On pourrait effectivement défendre cette idée si nous considérons notre paradigme de textes culturellement décentralisés comme l'expression d'une évolution qui ferait suite à la rupture nietzschéenne avec la théorie idéaliste de l'art de Kant et Hegel. Historiquement, on pourrait peut-être même remonter plus loin dans le temps. Dans le livre qu'il a rédigé en allemand *Was ist Neostukturalismus? (Qu'est-ce que le néostructuralisme?)*, Manfred Frank constate que la problématique soulevée par les théories textuelles modernes concernant le glissement du sens et les techniques de composition qui soutiennent ce processus, depuis les techniques du Romantisme allemand, de l'ironie romantique jusqu'au refus du totalitarisme du sens qui s'y rattache ne sont pas très différents (Frank 591-592). La notion de texte, telle qu'elle s'exprime par exemple dans le concept schlegelien de la "poésie transcendente," renvoie à un texte qui ne reflète pas seulement son propre statut en tant que texte, mais qui renonce totalement à la reconstruction d'une perspective globale dominante. Ce renoncement à une dominante dans la perspective tout autant que dans la logique cognitive, à la fermeture conceptuelle et à la fonctionnalité mimétique caractérise aujourd'hui des œuvres dont les auteurs s'approprient le concept d'ouverture culturelle ou d'hybridité.

A cet endroit, il faut considérer encore une fois les problèmes de l'ouverture linguistique, esthétique et culturelle dans leurs relations entre eux. Car ce n'est pas un hasard si les discussions actuelles sur l'hybridité culturelle (Bhabha et autres) se rattachent en partie à la théorie du glissement du sens (jeu des signifiants) et en partie à la conception du dialogique de Bakhtine. Sur le point de départ de Bakhtine, voici ce qu'écrit Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*: "Le caractère le plus important de l'énoncé ... est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension interculturelle" (Todorov 8). Même si Bakhtine pensait davantage à la polyphonie sociale et moins à la polyphonie culturelle de la langue, les sciences de la culture et de l'ethnologie n'ont pas hésité à reprendre sa théorie du dialogique parce qu'elle étayait la thèse de la non-fermeture de l'espace culturel au niveau linguistique, intertextuel et, plus généralement,

herméneutique. Les réflexions de Bakhtine ne concernent pas seulement l'hybridité interne du langage et du texte dans le roman, mais aussi les problèmes de la compréhension et de la réception en général: "entrer dans une certaine mesure dans une culture étrangère, regarder le monde à travers ses yeux, est un moment nécessaire dans le processus de la compréhension" (Todorov 168-69). Mais il doit toujours y avoir une sorte de reste d'altérité pour que l'acte de comprendre reste créatif et ne dégénère pas en un simple redoublement. "La grande affaire de la compréhension, c'est l'exotopie de celui qui comprend — dans le temps, dans l'espace, dans la culture ..." (Todorov 169). Todorov commente: "Il semble, à lire ces lignes, que Bakhtine veuille imposer à toute connaissance le statut de l'ethnologie, cette discipline qui se définit par l'exotopie du chercheur par rapport à son objet" (Todorov 169).

De la même manière que Bakhtine considère le roman, les théoriciens de la culture et les ethnologues considèrent la culture comme "une arène carnavalesque de la multiplicité" (Clifford 142), sans doute parce que la culture elle-même doit être lue, interprétée, déchiffrée comme un texte polyphonique. Il n'existe ainsi aucun monopole de la perspective; au contraire, l'altérité culturelle, en tant que réalité étrangère, n'a fondamentalement d'existence qu'en tant que mode de relation et, par là même, en tant que construction dialogique.

Je ne souhaite pas poursuivre cette théorie en tant que telle. Il s'agissait pour moi seulement de faire apparaître clairement comment ici s'interpénètrent les concepts d'altérité culturelle et textuelle réfléchie, produite ou interprétée. Bien que les concepts que je viens de nommer soient issus, naturellement, du même arrière-plan critique, moderne, postmoderne ou postcolonial, comme la littérature interculturelle elle-même (cercle herméneutique?), ils sont tout à fait aptes à livrer des adjuvants pour la description des textes concrets. Ils appartiennent à mon avis à un paradigme comparatiste complexe qui est composé d'œuvres individuelles dont l'altérité et donc la capacité de comparaison entre les cultures sont immanentes. Ce qu'avec Glissant j'ai appelé tout à l'heure une "poétique de la relation" n'est pas autre chose que la charpente poétologique qui soutient spécifiquement l'écriture interculturelle. J'ai parlé auparavant de critères comparatistes endogènes, ancrés dans l'œuvre elle-même, qui sont capables d'obliger l'observateur à renoncer à un processus interprétatif linéaire, culturellement et textuellement fermé pour adopter un mode de relations transculturel. Voici ce qu'il faudrait examiner:

1. Les relations entre les différentes logiques: les modèles et les logiques épistémologiques étrangers;
2. Les relations entre les textes: distinguer l'intertextualité transculturelle selon les références individuelles et les interactions entre les systèmes littéraires;
3. Les relations entre les sujets de la perception et l'altérité culturelle: relativité de la perspective et hybridisation par la perspective;
4. Les relations entre les langues: altérité linguistique (multilinguisme, traduction, auto traduction);
5. Les relations transculturelles entre les arts: décentralisation intermédiaire.

Je n'exclus pas que ce catalogue ait besoin d'être complété, mais il englobe au moins partiellement un paradigme comparatiste dont la nature est de tendre vers l'ouverture.

Paradigmes de l'ouverture: Yvan Goll, Salman Rushdie, Patrick Chamoiseau, etc.

Pour terminer, voici quelques exemples qui peuvent illustrer ces stratégies poétologiques de la décentralisation culturelle. J'ai choisi de commencer par un exemple emprunté au lyrisme, et dont la structure est loin d'être monologique. Le concept de Bakhtine du dialogique et de l'hybride pourrait tout à fait s'appliquer ici — à l'encontre de sa propre thèse selon laquelle seuls les textes narratifs seraient construits de façon dialogique, car justement les textes lyriques modernes se distinguent souvent par la conscience d'une altérité culturelle qui dédouble le moi — comme dans le cas du poète et romancier franco-allemand Yvan Goll. Voici un extrait d'un recueil de poèmes intitulé *Jean sans Terre*:

Jean sans Terre le double

Je suis l'Unique et l'être Double
Le Roi de Cœur debout et à l'envers
Perdant gagnant
Passant passé au jour la mort
Je suis le Moi et déjà ma mémoire

Je suis l'Instant et son double message
Bien que ma rive droite ignore ma main gauche
En mon nom se marient l'Est et l'Ouest
Je suis la noce du Oui et du Non (148)

Yvan Goll est considéré comme le frontalier, le nomade culturel par excellence. Il était juif, il a grandi dans l'Alsace française sous la domination allemande, il a vécu à Berlin et à Paris. Lorsqu'à éclaté la Première Guerre mondiale, il s'est réfugié en Suisse où il a appartenu à l'avant-garde qui entourait Joyce et les Dadaïstes. En 1939, au moment de l'invasion de la France par les Allemands, il a émigré aux Etats-Unis; il est revenu à Paris en 1947, a écrit en trois langues, s'est traduit lui-même de l'allemand en français et vice versa. Son thème central a toujours été l'absence de patrie - thème auquel il a donné une dimension plus générale et plus symbolique avec le mythe du "Juif errant."

Structurellement, l'œuvre de Goll - qui se situe entre l'expressionnisme et le surréalisme - ne se démarque guère des stratégies que nous pouvons observer dans les textes postmodernes. "Je suis l'Unique et le Double": nous retrouvons ici la formule du dédoublement, de la non-identité, la simultanéité et son contraire, la différence au lieu de l'unité. Le moi dont il est question ici est en même temps un moi culturel. Pour lui, l'identité et l'altérité ne sont plus des catégories concluantes car pour le nomade "ici" et "là," "familier" et "étranger," "passé" et "présent," ou bien - plus concrètement dans notre poème - "Est" et "Ouest" sont à chaque instant interchangeables. Le sujet de Goll représente ici une modernité qui s'adonne à l'ambivalence des connaissances et à l'interchangeabilité des positions contraires, à l'indifférence des valeurs. Intellectuellement, ce procédé a été préparé en particulier par Nietzsche qui considère comme obsolète la synthèse dialectique du sujet et de l'objet grâce à la destruction de l'unité du moi — il appelle cette synthèse "l'élément optimiste dans la matière dialectique ... qui fête dans chaque fin un jubilé" (Nietzsche t. 1, 80).⁵ L'identité, la vérité, la raison, la substance ne sont plus pour lui des idées-forces, au contraire il comprend la relation entre le sujet et le sujet ou entre le sujet et le monde comme une relation qui repose sur "la fiction," "la tromperie," "la perspective" ou "l'interprétation" (Nietzsche t. 2, 579). Ce n'est plus le règne de l'unité et de l'identité, mais celui de la différence et de l'altérité — ou, comme Nietzsche le dit aussi: du "sujet en tant que multiplicité" (Nietzsche t. 3, 473).

En d'autres termes: la réconciliation hégélienne ne se produit pas. Je voudrais encore une fois souligner que le déchirement interculturel du sujet ne vaut pas seulement pour la perspective postcoloniale. Il vaut aussi pour

5 Les citations de Nietzsche ont été traduites de l'allemand par moi-même

n'importe quelle sorte d'existence nomade, même si les conditions idéologiques et historiques peuvent être différentes d'un cas à l'autre. Mais ce qui est vrai aussi, c'est que la critique postcoloniale, qui se construit sur la théorie de la différence, a développé un programme littéraire qui lui est propre. Je cite encore une fois Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Eloge de la Créolité*: "La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté. Se trouve en Créolité ce qui s'harmonise au *Divers*.... Car le principe même de notre identité est la complexité" (Bernabé, Chamoiseau et Confiant 28).

On peut polémiquer et se demander si la notion d'"identité" dans cette acception n'est pas en train de perdre son sens. Car si la différence et la complexité peuvent être prises en compte comme critères de l'identité, une distinction rationnelle entre l'identique et le non-identique ne semble plus guère possible.

Même si nous admettons que, structurellement, dans une utopie insulaire ou dans un roman de voyage simple, l'altérité culturelle conditionne une certaine ouverture, ces paradigmes traditionnels restent soumis aux exigences de la poétique classique. Dans *Robinson Crusoe* c'est encore le règne de l'ancienne dialectique dans laquelle toutes les contradictions contenues dans le sujet ou dans le rapport entre le sujet et l'autre (la société, la culture étrangère) trouvent leur justification dans une instance supérieure (Dieu, la raison, un système de valeurs, etc.). Cette perspective est obligatoirement déterminée par la culture et la pensée occidentales, dans le meilleur des cas par un esprit éclairé à l'européenne qui adopte le point de vue de l'autre, même du "barbare" pour comprendre sa pensée et sa manière d'agir (relativité culturelle). Le *Robinson Crusoe* de Defoe est un prototype de la mise en œuvre de cette dialectique. L'ensemble est mis en forme par la perspective narrative qui, comme le dit la préface de l'éditeur fictif, présente les événements "dans un esprit chrétien" et "pour justifier la providence divine." Techniquement, cela signifie la dominance du point de vue omniscient (focalisation zéro) et de la vision par l'arrière. Avec un peu d'outrance, on pourrait dire: porté et inspiré par la providence divine, le narrateur peut souverainement — comme Dieu — regarder de haut ses créatures étrangères et ses paysages. La domination culturelle et la perspective dominante se déterminent mutuellement dans cette utopie insulaire.

Il n'est pas nécessaire ici de décrire à quel point ce développement idéologique et esthétique est contredit depuis Nietzsche par des auteurs

comme Joseph Conrad, Henry James, Vladimir Nabokov, Yvan Goll et d'autres auteurs travaillant sur l'altérité.

Mais je voudrais terminer en évoquant encore une fois la notion de l'ouverture dans ce contexte. La thèse, fortement battue en brèche ces dernières décennies, selon laquelle la culture serait par nature, ou par la force de l'évolution historique, *hybride*, a trouvé sa confirmation définitive dans une esthétique qu'on peut nommer postmoderne. On peut lui rattacher le roman postcolonial en tant que paradigme historico-critique. On y pratique l'hybridisation à tel point que le système de relations binaires qui sert de critère à la comparaison culturelle — *ego* et *a/ter*, ici et là-bas, etc. — est sensiblement mis en question. L'univers du roman est infecté par ce que le protagoniste de Salman Rushdie dans les *Versets sataniques*, Gibreel, a décrit comme "multiform, plural, representing thé *union-by-hybridization* of ... opposites" (Rushdie 319). Ces caractéristiques sont confrontées à la pureté, à la force, à l'extrémisme, à l'unité — ou, si l'on préfère, au fondamentalisme.

Dans cette œuvre grotesque de l'écrivain qui vit en exil, l'hybridité et le mélange correspondent au motif de la métamorphose. La "métamorphose" — qui est de son côté associée intertextuellement à l'œuvre d'Ovide — a dans le roman la fonction d'un *leitmotiv* qui non seulement représente l'instabilité et l'hybridité culturelles mais encore dirige en même temps la structure décentrée de l'action et le changement permanent de perspective à l'intérieur du flux de conscience du narrateur. Le paradigme de la métamorphose se déplace parallèlement sur l'axe syntagmatique de la narration. Le roman de Salman Rushdie ne raconte justement plus l'histoire d'un franchissement de limites culturelles ni l'expérience d'espaces étrangers dans le sens d'un mouvement dialectique et téléologique (comme le voudrait une définition classique du narratif). Londres ou Bombay, être indien ou anglais, habitant de la terre ou du paradis, etc. sont devenus des catégories interchangeables. Et qu'en est-il de la différence entre l'identité et l'altérité? Au lieu de franchir les limites entre les dichotomies spatiales, linguistiques, existentielles, etc. comme le prévoit le modèle du roman classique (*Robinson Crusoe*), le sujet demeure sur la limite entre les deux. Le roman constitue dans cette mesure une mise en scène de la critique culturelle postcoloniale qui ne comprend pas la culture dans sa substance et dans son unité, mais comme un mouvement perpétuel, comme un "in-between." D'autres exemples montrent bien qu'il s'agit d'un véritable programme narratif et non d'un cas isolé: le Martiniquais Patrick Chamoiseau a recours à des notions similaires dans son roman *Texaco* où il est question de "culture-

mosaïque," d'"identité neuve: multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde" (Chamoiseau 243). Assia Djebar raconte dans *Les Nuits de Strasbourg* les nuits d'amour d'une Algérienne avec un Français dans la région frontalière franco-allemande qu'est l'Alsace. Le jeu de mots "Elsalgérie" (contraction d'Alsace et d'Algérie) devient pour elle l'expression symbolique de l'hybridité culturelle.

Ces procédés renvoient certainement à des traditions plus anciennes (nous avons déjà évoqué les formes baroques ou maniéristes). Mais ils sont aujourd'hui revendiqués pour une écriture qui reflète le problème de l'identité culturelle d'une manière neuve. Derrière cette réflexion se trouvent de§ destins interculturels concrets, c'est-à-dire la réalité d'écrivains qui, d'une façon ou d'une autre, sont devenus des migrants. Nous trouvons dans les récits de voyage, d'une certaine façon, les prédécesseurs de nos narrateurs modernes, avec cette différence qu'aujourd'hui, la *curiositas*, la confiance que l'on accorde au savoir à partir de sa propre perspective (occidentale) et l'impérialisme spatial de la narration sont remplacés par les déchirements d'un sujet hybride et par un scepticisme narratologique plus ou moins affirmé.

Tous les exemples présentés ici nous confortent dans la conviction que l'idée de l'œuvre ouverte se prête parfaitement à l'analyse comparatiste telle que nous l'avons esquissée. Si l'on peut considérer ouverture de l'œuvre comme une évidence quand on parle de la réception, elle devient plus problématique, donc plus intéressante quand il s'agit de l'écriture et de la création - création à la fois herméneutique et formelle. Appartenant au paradigme interculturel, cette ouverture reste l'une des valeurs incarnées fortement dans les écrits théoriques et programmiques.

Université de la Sarre, Allemagne

Ouvrages cités

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Vol. 7. Éd. Gretel Adorno et Rolf Tiedemann. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1970.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, et Raphaël Confiant. *Eloge de la Crédition*. Paris: Gallimard, 1993.

Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

Clifford, James. "Über ethnographische Autorität." *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Éd. Eberhard Berg et Martin Fuchs. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1995. 109-57.

Djebar, Assia. *Les nuits de Strasbourg*. Paris: Actes Sud, 1997.

Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1973.

Faas, Egbert. *Offene Formen in der modernen Kunst und Uteratur. Zur Entstehung einer neuen Ästhetik*. Munich: Goldmann, 1975.

Forssbohm, Paul. *Formen des Offenen: Thomas Manns Zauberberg, die "Oxen ofthe Sub"- Episode in James Joyces Ulysses und Julio Cortázars Rayuela*. Francfort-sur-le-Main: Lang, 1988.

Frank, Manfred. *Was ist Neostrukturalismus?* Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1983.

Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Ljrik: Von derMitte des 19. bis zurMitte des 20. Jahrhunderts. Rowohlts deutsche Ensyklopâdie*. Vol. 25.10. Hambourg: Rowohlt, 1981.

Goll, Yvan. *Jean sans Terre: Johann Ohneland*. Éd. Kristian Wachinger. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt, 1990.

Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

Kafka, Franz. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Éd. Erich Heller et Jürgen Born. Francfort-sur-le-Main: Fischer, 1967.

Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Éd. Karl Schlehta. Darmstadt: WBG, 1997.

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking-Penguin, 1988.

Schmeling, Manfred. "Thomas Manns Europàertum im Lichte seiner Beziehungen zu Frankreich," *Heinrich et Thomas Mann, européens*. Éd. Yves Chevrel et Manfred Schmeling. Numéro spéc. de *Revue deÜttérature Comparée* 72.4 (1998): 567-88.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981