



CLASSIQUES
GARNIER

HEIDMANN (Ute), « Pour un comparatisme différentiel », *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Tome 3, *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, p. 31-58

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06530-2.p.0031](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06530-2.p.0031)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – L'article présente une méthode de "comparaison différentielle" que l'auteur a rendu opératoire pour l'analyse de plusieurs pratiques littéraires et culturelles : les (r)écritures de mythes, l'écriture de soi, la (re)configuration des contes, le traduire et la reconfiguration des œuvres littéraires pour jeunes lecteurs.

ABSTRACT – The article presents a method of "differential comparison" that the author has developed for analyzing several literary and cultural practices: (re)writings of myths, the writing of the self, the (re)configuration of tales, translating and reconfiguring literary works for young readers.

POUR UN COMPARATISME DIFFÉRENTIEL

méthode : (étymolog.) du grec *methodos*,
recherche d'une voie, d'un chemin ou
d'un passage¹

La différenciation est un principe constitutif de l'évolution des langues : l'espagnol, le portugais, le catalan, le toscan, l'italien, le français sont autant de façons de se différencier du latin et les multiples formes du créole autant de façons de se différencier des langues des colonisateurs. L'écriture littéraire procède, elle aussi, par *différenciation* : fondamentalement dialogique, elle cherche à se différencier de ce qui a déjà été dit, à inventer de nouvelles façons de dire pour créer du sens nouveau et nouvellement pertinent. Afin d'explorer ce processus complexe de différenciation, je me suis attachée à élaborer une méthode d'analyse qui se fonde, elle aussi, sur l'action de *différencier*². J'ai proposé d'appeler cette méthode une « comparaison différentielle » et essayé de la rendre opératoire pour l'analyse de plusieurs pratiques littéraires et culturelles : les (r)écritures de ce que nous appelons communément les *mythes*³, l'écriture de soi, la (re)configuration des contes, le traduire et la reconfiguration des œuvres littéraires pour jeunes lecteurs.

-
- 1 Sylviane Dupuis, *Poème de la méthode*, Chavannes-près-Renens, Empreintes, 2011, s.p.
 - 2 Le radical de *différenciation* a permis à Saussure de former *différenciateur* (1916) et le quasi-synonyme *différenciatif* (1953). Jacques Derrida a proposé la graphie *différance* d'après le participe présent de *différer* « pour désigner le dynamisme, l'action séparatrice qui crée l'écart », voir l'entrée « Différence » in Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, p. 602-603.
 - 3 Un livre à paraître aux Éditions Classiques Garnier intitulé *Pour un comparatisme différentiel* présente les réflexions méthodologiques et résultats de ces recherches. Ma contribution au présent collectif donne un aperçu de cet ouvrage.

À l'encontre de la tendance à la généralisation et à l'universalisation, productrice de stéréotypes, je m'attache à donner à voir l'extraordinaire travail de différenciation accompli dans ces pratiques langagières, littéraires et culturelles. Un tel « comparatisme différentiel » ne mène pas au constat d'irréductibles différences ; il permet, tout au contraire, de découvrir que les pratiques et formes génériques différenciées sont fondamentalement dialogiques, qu'elles tirent leur capacité de créer des effets de sens différents et nouvellement pertinents d'un dialogue constitutif avec des pratiques réalisées dans d'*autres* langues, littératures et cultures. Ces résultats confirment le constat de Jean-Marie Schaeffer, selon lequel « c'est seulement dans le cadre d'une optique comparatiste et transnationale » qu'il devient possible « de s'intéresser aux faits littéraires dans leur diversité *et* leur unité⁴ ».

DIFFÉRENCIER AU LIEU D'« UNIVERSALISER »

La comparaison différentielle telle que je la conçois se fonde sur le concept de « diversalité » mis en évidence par les écrivains des Caraïbes. Ce néologisme s'oppose à l'idée même d'« universalité » dont ils dénoncent la prétention⁵. Patrick Chamoiseau se réclame d'une « parole de rire amer contre l'Unique et le Même », d'une parole « tranquillement diverselle contre l'universel⁶ [...] ». Dans le contexte postcolonial, l'insistance sur la *diversalité* revêt une dimension de contestation politique ; dans le contexte d'un paradigme théorique et d'une méthode d'analyse littéraire et culturelle qui nous intéresse ici, elle met en question des préconstruits universalistes, des dogmes et des catégorisations essentialistes qui ne sont plus interrogés. La démarche comparative, en tant que telle, comporte certaines exigences épistémologiques et méthodologiques qu'il convient d'explicitier afin de faire de la comparaison différentielle un outil de travail opératoire et efficace.

4 Jean-Marie Schaeffer, *Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Vincennes, Thierry Marchaisse, 2011, p. 22.

5 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant emploient ce terme dans *Éloge de la créolité*. In *Praise of Creoleness*, Édition bilingue français/anglais. Traduction française de Mohamed Taleb-Khyar, Paris, Gallimard, 1993, p. 54.

6 Patrick Chamoiseau, *Chemin d'école*, Paris, Gallimard, 1994, dédicace, s. p.

Le verbe « comparer », du latin *comparare*, signifie « rapprocher des objets de nature différente pour en dégager un rapport d'égalité et examiner les rapports de ressemblance et de dissemblance (entre des personnes, des choses⁷) ». Cette définition nous rappelle que les objets et phénomènes à comparer sont « de nature différente ». En effet, comme le dit Earl Miner, nous ne comparons pas ce qui est le même : « *without differentiation and relation of some kind, comparison is not possible. [...] we cannot compare that which is the same. Some difference must exist or else we identify rather than compare*⁸. » C'est un rappel utile, car la reconnaissance de la différence est souvent négligée en faveur de la focalisation immédiate et presque exclusive sur le semblable, sur l'immédiatement comparable et par extension, sur l'universel. Nombre d'études (notamment concernant les mythes et les contes) parcourent les littératures et les cultures à la recherche d'universaux, en mettant en œuvre un type de comparaison que l'on peut dire « universalisant⁹ ». Cette démarche déductive consiste à rechercher dans les textes et les œuvres des universaux préétablis. La comparaison différentielle telle que je la conçois se fonde en revanche sur l'observation de l'effet de différenciation et opte pour une démarche que l'épistémologue Silvana Borutti appelle « abductive » :

Cette démarche comparative, qui ne passe pas de façon linéaire du particulier au général ni vice-versa, s'apparente plutôt à l'opération d'*abduction* de Peirce qui consiste à recueillir des données diverses et à formuler une hypothèse qui donne une forme cohérente à ces données en produisant un critère qui les *configure*. [...] La perspective adoptée ne fait pas comme si les *objets* étaient là, sous la forme d'essences ou de données livrées à la contemplation. Elle n'est pas *substantive*, mais *fonctionnelle* : les *concepts* et les *méthodes* sont opératoires et heuristiques. C'est ainsi que la *comparaison* est transformée en concept opératoire par Ute Heidmann¹⁰ [...].

7 Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 457.

8 Earl Miner, « Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature », in *Poetics Today* n°8, 1987, p. 136-137.

9 Dans le sens de « rendre universel », « rendre commun à tous les mortels ». *Universaux* « se dit des concepts et termes universels applicables à tous les individus d'un genre » (Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2199).

10 Silvana Borutti, « Perspectives épistémologiques », in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, dir., *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, p. 262-263.

Il s'agit donc de se demander sur quels plans les créations littéraires et culturelles se différencient et ce que signifient ces différences. Cette question constitue le premier enjeu épistémologique et méthodologique d'une comparaison différentielle. Si nous voulons différencier au lieu d'universaliser, il nous incombe d'élaborer des concepts opératoires et des plans de comparaison pertinents et heuristiquement efficaces pour l'exploration de ces différences et du processus de différenciation qui les produit.

Au lieu d'analyser les créations verbales par rapport à de prétendus universaux préconstruits, il paraît en effet plus judicieux d'élaborer les critères d'analyse et de comparaison à partir des procédés complexes mis en œuvre dans ces créations elles-mêmes, afin d'éviter ce que Jean-Marie Schaeffer appelle des « extrapolations abusives¹¹ ».

CONSTRUIRE LES COMPARABLES POUR ÉVITER LES PRÉCONSTRUITS

Le préjugé et la quête précipitée de l'universel empêchent non seulement de reconnaître et d'explorer ce qui est différent et différentiel, mais aussi de prendre conscience de la nécessité de concevoir la démarche comparative comme un acte de construction. « Construire les comparables », précise Marcel Detienne, signifie dépasser le « cercle étroit de l'immédiatement "comparable" », dépasser « l'horizon restreint à l'opinion dominante¹² ». Dès que nous décidons d'explorer les différences et le processus de différenciation qui les produit, il convient de les examiner de manière plus approfondie. Autrement dit, si nous prenons l'option de la *différenciation*, nous nous engageons à construire un axe de comparaison suffisamment pertinent et complexe pour prendre en compte autant les ressemblances que les dissemblances des phénomènes à comparer. La construction réfléchie et explicitée des axes de comparaison constitue donc une exigence épistémologique fondamentale¹³.

11 Jean-Marie Schaeffer, « Texte », in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, dir., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 504.

12 Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2001, p. 10.

13 Silvana Borutti saisit parfaitement cet enjeu épistémologique : « Du point de vue épistémologique, la théorie de la comparaison développée ici-même par Ute Heidmann [...] »

Cette nécessité de « construire les comparables » relève d'une évidence épistémologique que l'on a tendance à oublier quand on reste à l'intérieur d'un champ d'investigation disciplinaire unique, à savoir le fait que *toutes* les théories et unités d'analyse sont des constructions d'objet. Comme l'a montré Kant, il est impossible dans quelque théorie ou conception que ce soit, de saisir « la chose en soi¹⁴ » (*das Ding an sich*). Cette évidence épistémologique est néanmoins souvent négligée en faveur d'une réification ou d'une « ontologisation » des concepts. La définition d'un genre, d'une période en histoire littéraire, de n'importe quelle unité d'analyse relève d'une construction d'objet dont nous avons pour tâche, dans le discours scientifique, d'explicitier les présupposés. Conscients de l'impossibilité de saisir les phénomènes *en soi*, nous devons aspirer à rendre nos constructions d'objet aussi transparentes et heuristiquement efficaces que possible.

Il est d'autant plus nécessaire de mener la construction des comparables de façon explicite et argumentée que les concepts d'analyse diffèrent d'une langue et d'une culture scientifique à l'autre. Les noms et définitions des formes génériques par exemple divergent selon les langues, les cultures et les époques et ce sont ces différences qui font apparaître leurs conditionnements historiques et culturels. Il convient donc d'examiner et de comparer les concepts érigés en axes de comparaison dans leurs langues d'emploi avant de les utiliser dans une comparaison différentielle. L'attention consacrée à la réflexion préalable sur ces concepts a pour but d'éviter l'importation de préconstruits et de dogmes universalistes qui ne sont souvent plus interrogés dans le cadre d'une même langue et culture scientifique.

n'est pas conçue de façon positiviste comme une démarche allant du particulier au général, mais comme la constitution d'un cadre contrastif et d'un *regard de côté* permettant une confrontation et une traversée culturelle. Merleau-Ponty parle à ce propos de la recherche d'un *universel latéral* et Wittgenstein d'une méthodologie du *voir comme*. Ute Heidmann dessine le cadre conceptuel d'une comparaison *différentielle* pour laquelle le comparable est toujours à *construire*. Ce comparable n'est pas induit à travers l'association des données, mais construit à partir d'une opération de différenciation, à partir de la construction d'un axe de comparaison et de l'établissement réfléchi des critères de comparaison » (Silvana Borutti, « Perspectives épistémologiques », *op. cit.*, p. 262).

14 Voir à ce sujet Peter V. Zima, « Vergleich als Konstruktion. Genetische und typologische Aspekte des Vergleichs und die soziale Bedingtheit der Theorie », in *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*, Peter V. Zima en collaboration avec Reinhard Kacianka et Johann Struz, dir., Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 17.

La construction des plans d'analyse et de comparaison dépend de la façon dont l'analyste conçoit le fonctionnement du langage, du texte, de l'écriture et de sa compréhension de ce qui les rend « littéraires ». Comme les comparatistes le savent bien, il n'existe pas *une* mais de multiples façons d'appréhender le fonctionnement de ce qui est « littéraire », qui varient selon les époques, les langues, les cultures, les paradigmes et sociolectes théoriques en vigueur. Ces conceptions divergent en fonction des intérêts et des expériences de la communauté discursive et des institutions qui ont la charge de définir ce qui peut ou doit être considéré comme littéraire. Dans l'optique d'un comparatisme différentiel, nous gagnons à analyser et à comparer ces conceptions par rapport à leurs conditionnements historiques et culturels et par leurs façons de se différencier les unes des autres, sans chercher une définition essentialiste ou prétendument universelle de « la Littérature ».

La nécessité de réfléchir au conditionnement et à la contingence culturels et historiques de ce qui est considéré comme littéraire incombe en premier lieu aux sciences littéraires elles-mêmes. Dans les sciences humaines, nous devons, de façon générale, expliciter les présupposés, les intérêts heuristiques et les expériences qui président à nos façons d'appréhender nos objets d'étude pour des raisons que Peter V. Zima explique très clairement :

Le discours théorique naît – tout comme le discours idéologique – dans un ou plusieurs sociolectes et articule, en tant que système de valeurs et de normes, un point de vue et des intérêts correspondants. Mais à la différence du Sujet d'énonciation idéologique, le Sujet théorique réfléchit sur sa genèse dans une situation socio-linguistique particulière et sur les mécanismes sémantiques, syntaxiques et narratifs de son discours afin de pouvoir éviter le dualisme sémantique (la dichotomie). Il révèle sa propre contingence et sa particularité et s'ouvre ainsi au dialogue avec d'autres discours théoriques. En même temps, il présente ses objets comme des *constructions* contingentes qui n'excluent pas des constructions concurrentes ou complémentaires issues de discours et de sociolectes complètement différents¹⁵.

15 Pierre Zima, « Le concept de théorie en sciences humaines », in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, dir., *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, *op. cit.*, p. 21-31.

ÉTABLIR DES CRITÈRES D'ÉGALE PERTINENCE

Je sou mets la comparaison différentielle à encore une autre exigence méthodologique. Selon la définition lexicale citée plus haut, il s'agit de « dégager un rapport d'égalité » entre les objets à comparer. Cela veut dire qu'il s'agit de construire des axes ou critères de comparaison qui permettent de placer les objets à comparer sur un même plan. Je propose de remplacer le terme « rapport d'égalité » de la définition lexicale par la notion de « rapport non-hiérarchique » et « non-hiérarchisant », afin d'éviter certaines connotations du terme *égalité* qui dépassent l'aspect purement épistémologique que j'aimerais désigner ici. Il me semble aussi plus adéquat de dire qu'il s'agit d'« instaurer » ce rapport non-hiérarchique entre les objets à comparer plutôt que de le « dégager » afin de signaler que ce rapport ne leur est pas intrinsèque, mais que nous devons l'établir dans un souci épistémologique et heuristique. Il convient donc d'élaborer des concepts et critères d'analyse et de comparaison qui ne privilégient aucun des objets à comparer ni encore l'une ou l'autre aire linguistique et culturelle dont ils sont issus. Autrement dit, les critères établis doivent être d'égle pertinence pour tous. Car si nous renonçons à prêter la même importance aux objets à analyser en privilégiant d'emblée l'un ou l'autre, nous ne sommes plus dans une démarche de comparaison à objectif heuristique, mais dans une démarche évaluative et hiérarchisante.

Cela signifie que nous gagnons à abandonner et à déconstruire certaines hiérarchies qui se sont établies dans les études littéraires et culturelles comme allant de soi. Par exemple les hiérarchies imposées par les langues les plus parlées ou les plus imposantes politiquement ou les hiérarchies couramment établies entre œuvres, genres ou écrivains classés comme « majeurs » ou « mineurs » par le biais de préjugés et de dogmes établis. De telles hiérarchies risquent non seulement d'importer des universaux préconstruits, mais aussi les paradigmes, valeurs et dogmes nationaux, hégémoniques, eurocentristes, sexistes et autres, dont l'approche comparative et différentielle proposée ici a précisément pour ambition de se libérer.

L'option de renoncer à des hiérarchies préétablies a des conséquences importantes sur le choix du corpus des textes et œuvres à analyser et à

comparer. Nous ne devons plus restreindre notre choix au canon littéraire établi par les institutions littéraires et académiques. Le corpus de textes, œuvres ou autres phénomènes à comparer gagne à être défini en fonction des objectifs heuristiques de la recherche à mener et non en fonction de critères convenus et préétablis, qui servent généralement à conforter des pratiques et méthodes institutionnellement établies. Nous gagnons aussi à inclure dans le corpus d'autres types de textes et d'autres types de discours que ceux qui possèdent déjà le label « littéraire ». Comme le dit Todorov : « [...] chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des "parents" non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours "littéraire"¹⁶. »

L'IMPORTANCE DE LA LANGUE ET DES LANGUES

Dans l'optique d'un comparatisme différentiel, il convient d'accorder une grande importance à la dimension langagière. On ne peut ignorer l'importance de la langue et des langues qu'au prix d'une appréhension superficielle des créations littéraires qui prête le flanc à leur exploitation idéologique et à l'emprise totalitaire du, « *Même* et de *l'Un* », contre laquelle mettent en garde Chamoiseau, Glissant et Bernabé¹⁷. La dimension langagière constitue en effet, comme l'affirme aussi Hans-Jürgen Lüsebrink, « une dimension de profondeur décisive des sciences culturelles, sans laquelle la compréhension culturelle et surtout interculturelle reste à la surface¹⁸ ».

16 Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 25.

17 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant emploient cette expression dans *Éloge de la créolité*. In *Praise of Creoleness*, *op. cit.*, p. 54 : « Et si nous recommandons à nos créateurs cette exploration de nos particularités c'est parce qu'elle ramène au naturel du monde, hors du *Même* et de *l'Un*, et qu'elle oppose à l'Universalité, la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées : la DIVERSALITÉ ».

18 « *Ohne sie fehlt der Kulturwissenschaft eine entscheidende Tiefendimension, ohne die kulturelles und vor allem auch interkulturelles Verstehen lediglich an der Oberfläche bleibt* » (Hans-Jürgen Lüsebrink, « Kulturwissenschaft – Teildisziplin oder Metadiskurs ? », in Andreas Gipper et Susanne Klengel, dir., *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 27). Traduction personnelle.

Pour contrer ce danger de superficialité, nous gagnons à analyser les créations verbales à partir des langues et des contextes discursifs dans lesquels elles ont été réalisées. Si le recours à la langue d'origine des œuvres allait longtemps de soi dans les études littéraires, ce n'est plus le cas aujourd'hui dans les études plus généralement culturelles et sous l'impact de la globalisation. Cette réduction des exigences comporte le risque de produire une vue stéréotypée des œuvres littéraires et culturelles. Le phénomène même de la globalisation rend l'élaboration d'analyses différentielles plus nécessaire que jamais. Car si la globalisation accélère le rapprochement des communautés discursives et culturelles les plus éloignées, elle entraîne aussi un processus de « stéréotypisation » qui tend à effacer leurs différences et le processus de différenciation qui constitue, comme je le postule avec Glissant, l'impulsion fondamentale des interactions socio-culturelles. L'effacement des différences et de la différenciation en faveur de stéréotypes et en faveur d'un langage unique fait partie intégrante de la logique et de la quête de profit qui sous-tend la globalisation des marchés et des médias. Il est en effet plus facile de vendre les mêmes produits dans le monde entier si les consommateurs visés sont d'une « même sorte » et si l'on peut s'adresser à eux au moyen d'un langage unique calibré sur des besoins prétendument universels.

Un tel effacement des différences et des particularités culturelles et linguistiques passe, entre autres, par le recours de plus en plus fréquent à l'anglais rudimentaire chargé d'idéologie commerciale désigné par le terme de *Globish* (mot valise composé de *global* et *english*), un idiome qui menace le maintien des pratiques multilingues. Cette « langue de service » dénotative par excellence, qui ne doit pas être confondue avec l'anglais « langue de culture¹⁹ », efface la complexité connotative propre aux langues de culture et avec elle son potentiel de différenciation créatrice de sens. Si nous voulons maintenir le potentiel de différenciation des langues de culture, nous gagnons à appréhender l'activité du traduire comme un travail de différenciation et à la considérer comme un champ de recherche privilégié pour un comparatisme différentiel.

19 Sur l'opposition des termes « langues de service » et « langues de culture », voir Pierre Judet de la Combe et Heinz Wismann, *L'Avenir des langues. Repenser les Humanités*, Paris, Cerf, 2004.

TRADUIRE COMME TRAVAIL
DE DIFFÉRENCIATION

Lorsqu'une création verbale est traduite dans une autre langue, elle produit forcément des effets de sens significativement différents par le fait de se lier à un autre contexte énonciatif, langagier et socio-culturel. Au lieu de *taire* ces différences et d'insinuer que la traduction se substituerait sans écart significatif à l'œuvre dans sa langue d'origine²⁰, nous pouvons expliciter ces différences et les examiner de plus près, parce qu'elles révèlent le travail de différenciation accompli dans le passage d'une langue à l'autre. Une analyse comparative et différentielle d'une œuvre avec sa traduction et ses traductions²¹ met en évidence le fait qu'il n'existe pas de synonymie entre les langues, comme l'avait déjà constaté Wilhelm von Humboldt :

Man hat schon öfter bemerkt, und die Untersuchung sowohl als die Erfahrung bestätigen es, dass, so wie man von den Ausdrücken absieht, die bloss körperliche Gegenstände bezeichnen, kein Wort einer Sprache vollkommen einem in einer andern Sprache gleich ist.

« On a déjà souvent remarqué, et la recherche le confirme autant que l'expérience que, si l'on fait abstraction des expressions qui désignent des objets purement corporels, aucun mot d'une langue n'équivaut parfaitement à un mot d'une autre langue²². »

Dans ses études comparatives des langues, Humboldt étend ce diagnostic du plan lexical à la morphologie et à la syntaxe. Il montre que par leur diversité morphologique et syntaxique, les langues engendrent des différences fondamentales dans les manières de penser et de percevoir le monde. Ce constat le mène à la conclusion que la traduction synonymique est impossible : il y a toujours et inévitablement perte de sens

20 Les anthologies servant de base à l'enseignement de « la » littérature mondiale au singulier partent généralement de ce présupposé.

21 Nous théorisons une telle approche comparative et différentielle du traduire dans notre livre : Silvana Borutti et Ute Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Turin, Bollati Boringhieri, 2012.

22 Wilhelm von Humboldt, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd. et trad. Denis Thouard, Paris, Seuil, 2000, p. 32.

dans le passage d'une langue et d'un texte à l'autre. C'est l'impossible synonymie des langues qui oblige les traducteurs à inventer d'*autres* façons de dire et un mode cohérent de dire *autrement*, en vue d'élaborer ce qu'Henri Meschonnic appelle une « poétique du traduire²³ ». Au lieu de considérer cette impossible synonymie comme une perte, comme une *entropie*, on peut l'appréhender comme un espace d'investigation privilégié pour un comparatisme différentiel.

Dans cette optique, il s'agit de prendre en compte le contexte langagier et discursif spécifique de l'œuvre à traduire et de considérer ses traductions dans d'autres langues et cultures comme autant de ré-énonciations dans des contextes différents, produisant des effets de sens significativement différents. Si l'on reste dans la perspective d'une seule langue, l'impossible synonymie des langues est forcément considérée comme négative, car le texte traduit ne parvient jamais à faire passer toute la complexité du texte à traduire dans une autre langue. Le problème se pose tout autrement pour le comparatiste. Installé dans l'entre-deux des langues et des cultures, il peut, tout au contraire, considérer l'impossible synonymie comme positive, parce qu'elle rend le dialogue entre les langues, littératures et cultures, qui nous intéresse, nécessaire et visible. Ce dialogue se produit dans l'acte de traduire comme une réaction à l'impossible synonymie, comme la proposition d'un sens « différentiel » et comme une réponse au texte à traduire bien plus que comme son imitation ou sa reproduction.

LES CRÉATIONS VERBALES AU MOMENT DE LEUR ÉMERGENCE ET DE LEURS RÉ-ÉNONCIATIONS

La comparaison différentielle opère non seulement au plus près de *la* langue et *des* langues, mais aussi au plus près des textes et des œuvres. Elle part de l'idée que l'énoncé littéraire construit ses effets de sens, comme tout discours, en se référant de façon *significative* aux données du contexte discursif dans lequel il est énoncé et réalisé : « Il n'y a de discours que contextualisé : on ne peut véritablement assigner un sens

23 Voir Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

à un énoncé hors contexte. En outre le discours contribue à définir son contexte et peut le modifier en cours d'énonciation²⁴. »

Lorsqu'une œuvre est réécrite, rééditée, traduite ou autrement ré-énoncée ou reconfigurée par la suite, soit par son auteur soit par d'autres créateurs qui s'y réfèrent d'une façon ou d'une autre, elle construit des effets de sens en relation avec le nouveau contexte discursif dans lequel elle est ainsi nouvellement et *autrement* énoncée. Les effets de sens produits ultérieurement diffèrent ainsi significativement de ceux produits par l'œuvre au moment de sa première apparition ou énonciation. Cela vaut autant pour le processus de production que de réception. Le récepteur construit les effets de sens qu'il attribue à une œuvre en se référant au contexte discursif et socio-culturel qui est le sien. Il s'agit alors de comparer ces œuvres par rapport à leurs façons respectives de créer des effets de sens en relation avec leur contexte d'émergence et les contextes de leurs reconfigurations et réceptions successives.

Cette démarche diffère fondamentalement des approches qui comparent les créations verbales par rapport à des significations supposées *inhérentes* aux œuvres et indépendantes des contextes énonciatifs. Dans l'optique d'un comparatisme différentiel, il convient de porter une attention particulière aux différents états des œuvres à analyser, à leur genèse aussi bien qu'à leur « trajectoire éditoriale », pour reprendre un terme de Roger Chartier. Ce dernier rappelle le fait que « l'écart est parfois considérable (à la fois chronologique, social, culturel, etc.) entre le contexte de production du texte et ses horizons de réception ; parce que toujours une distance sépare ce que propose le texte et ce qu'en fait son lecteur²⁵ ».

La prise en compte différentielle des textes et œuvres par rapport à leurs trajectoires éditoriales s'est avérée particulièrement efficace pour l'analyse comparative des recueils d'Apulée, de Basile, de Perrault, des Grimm et d'Andersen, dont sont issus nos contes devenus canoniques. L'analyse de *La Belle au bois dormant* par exemple présente, dans cette optique, un défi particulier. Ces contes ont en effet été, au cours de leur réception « universalisante » promue par la folkloristique, non

24 Dominique Maingueneau, article « Discours », in Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, dir., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2000, p. 189.

25 Roger Chartier, « Introduction. Librairie de colportage et lecteurs "populaires" », in Roger Chartier et Hans-Jürgen Lüsebrink, dir., *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*, Actes du colloque des 21 au 24 avril 1991, Wolfenbüttel, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 12-13.

seulement *dé-textualisés*, mais aussi *dé-contextualisés*. L'analyse comparative et différentielle des manuscrits, des éditions premières et successives des recueils permet d'infirmer le dogme de l'origine « populaire », « nationale » et « orale » de ces contes : elle montre qu'ils se configurent, tout au contraire, dans un intense dialogue intertextuel, international et interculturel avec les recueils et les formes génériques élaborés dans d'autres langues et cultures.

Les analyses comparatives et différentielles que j'ai menées dans cette optique sur les (r)écritures des mythes gréco-romains montrent que la nouvelle pertinence prêtée aux « vieilles histoires » relève du fait de leur *ré-énonciation* dans des contextes nouveaux et différents. (Ré)énoncés dans des langues, cultures et époques différentes, les mythes anciens s'inscrivent dans des contextes d'énonciation différents et font nouvellement sens en relation avec eux. Le fait de considérer le phénomène des mythes à partir de leur énonciation (qui est donc toujours déjà une ré-énonciation) permet de quitter le rapport hiérarchique dans lequel on place communément leurs représentations anciennes et modernes. L'énonciation constitue en effet un plan d'analyse commun à *tous* les ouvrages (r)écrivant (ou reconfigurant) des mythes, anciens *et* modernes. Au lieu de considérer les représentations anciennes principalement dans leur rôle de sources et au lieu de limiter le potentiel sémantique des modernes à la reprise et à l'imitation des anciennes, on peut dès lors les comparer par rapport à leur potentialité commune de créer des effets de sens dans le rapport complexe avec leurs contextes de (ré)énonciation respectifs.

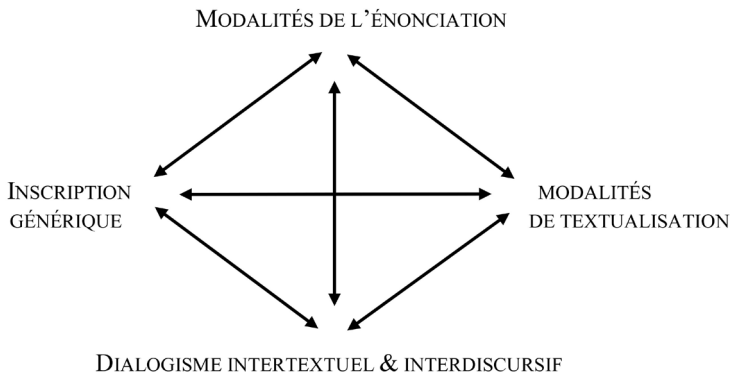
QUATRE PLANS D'ANALYSE ET DE COMPARAISON POSSIBLES

Les pratiques littéraires et culturelles analysées peuvent être considérées comme des activités discursives, qui s'inscrivent, comme tout discours, dans une temporalité et une visée particulières. Pour créer du sens et des effets de sens nouvellement pertinents, elles mobilisent des dynamiques et des modalités discursives différentes dont il s'agit d'analyser le fonctionnement. Outre a) les modalités de l'énonciation et de la

ré-énonciation, je propose de focaliser l'attention sur trois autres modalités discursives qui orientent de façon décisive le processus de création de sens : b) les modalités de l'inscription générique ; c) les modalités du dialogisme intertextuel et interdiscursif qui sous-tend tous les énoncés et plus particulièrement les énoncés littéraires et d) les modalités de la textualisation. Ces modalités discursives collaborent étroitement dans le processus global de création de sens, comme je le montrerai dans les exemples. Pour une meilleure compréhension de leur fonctionnement et de leurs interactions, je propose de les « configurer » dans un modèle de fonctionnement cohérent qui constitue un gain heuristique pour l'analyse et la comparaison, comme l'explique très bien Silvana Borutti :

La question du critère est ici fondamentale : comparer n'est pas seulement voir, mais bien *voir comme*, voir selon une règle schématisante. Selon Wittgenstein *voir comme* ce n'est pas voir des propriétés dans les objets, mais voir ce que *relie*. Je vois un visage, puis j'en vois un autre qui lui ressemble et c'est alors seulement que j'arrive à vraiment voir *la forme* du premier, l'*Aspekt*, l'*eidos*, la physionomie (Phil. Inv., II, & XI). Dans cette opération, il s'agit de choisir le critère qui organise les données sous une certaine forme. Ce qui signifie en même temps mettre le critère à l'épreuve des faits – est-ce qu'il en donne une lecture cohérente ? – et à l'épreuve de la communauté scientifique et de l'interdiscours théorique²⁶.

J'ai essayé de représenter les critères et plans d'analyse choisis et leur cohésion « configurante » dans une représentation graphique dans laquelle ils sont reliés les uns aux autres par des doubles flèches :



26 Silvana Borutti, « Perspectives épistémologiques », *op. cit.*, p. 262.

La forme géométrique du losange ouvert traduit l'idée qu'il s'agit d'une configuration ouverte et mobile : il est possible d'y intégrer d'autres dynamiques discursives que celles qui sont indiquées ici au niveau des pointes du losange. Il est aussi possible de basculer le losange pour positionner dans la pointe du haut le plan dont on choisit de partir pour l'analyse sans qu'il occupe pour autant une position hiérarchique. Les dynamiques discursives en question sont ainsi configurées et liées dans un rapport non-hiérarchique pour signaler qu'elles sont toutes également constitutives dans le processus de création de sens.

LES MODALITÉS DE L'ÉNONCIATION

Les « modalités de l'énonciation » englobent les dispositifs énonciatifs particuliers mis en place dans les (r)écritures des mythes autant que les phénomènes de « mise en scène » de la parole et la « scénographie » dont Dominique Maingueneau a montré la complexité et l'importance pour le discours littéraire :

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là le rôle crucial que doit jouer la « scène de l'énonciation », qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Étayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire²⁷.

Il me semble que l'on n'a pas encore suffisamment pris en compte ces facteurs qui ne sont « réductible[s] ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur » et qui se situent dans l'entre-deux évoqué par Maingueneau :

La problématique de l'énonciation, de toute façon, déstabilise les topiques qui opposent simplement ce qui relève du texte et ce qui relève d'un hors-texte. Le sujet qui soutient et se soutient de l'énonciation n'est ni le morphème

27 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 107.

« je », sa trace dans l'énoncé, ni quelque point de consistance hors du langage : « entre » le texte et le contexte il y a l'énonciation, « entre » l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un « entre » qui déjoue toute extériorité immédiate²⁸.

Ce phénomène mérite à mon sens une attention particulière²⁹. Avant d'analyser *ce* que dit l'énoncé ayant trait aux mythes, il convient d'examiner la *façon* dont le sujet (ré)énonciateur le présente. Dans quel espace et dans quel temps situe-t-il son énonciation et ses énoncés ? À qui s'adresse le sujet énonciateur ? Sous quelle(s) apparence(s) ? Quelles sont les « scènes de parole » instaurées pour *dire* ou *faire dire* ? L'analyse comparative et différentielle des scénographies permet de découvrir des stratégies discursives et des effets de sens qui restent inaperçus dans les approches qui considèrent ce qui est dit sans considérer sa « mise en scène » comme le montreront quelques exemples. Notons que ces modalités énonciatives sont souvent signalées dans les prologues, titres, préfaces, frontispices et récits-cadres et qu'elles sont étroitement liées aux modalités de textualisation.

Les concepts de *scénographie* et de *scène d'énonciation* ont été particulièrement féconds pour mes recherches sur les contes : ils ont permis d'éclairer les raisons de la méprise sur laquelle se fonde le dogme de la prétendue origine « populaire » et « orale » des contes de Perrault et des recueils italiens de Straparola et de Basile, qui les précèdent, comme des recueils des Grimm, qui les suivent. Le commentaire d'une édition récente des contes de Perrault parue chez Gallimard illustre le problème du dogme folkloriste :

La plupart des contes de Perrault ont des sources orales, les contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes, souvent le soir à la veillée, quand les enfants étaient couchés. [...] C'est dans ces contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes que Perrault a trouvé la matière des siens. Il ne les a pas inventés, mais collectés. Peut-être avec l'aide de son fils, puis écrits³⁰.

28 *Id.*, p. 42.

29 J'ai montré l'importance de ce concept pour l'étude des contes dans « L'efficacité pour l'étude comparative des contes », in Johannes Angermüller et Gilles Philippe, dir., *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Lambert Lucas, 2015, p. 147-156.

30 Dossier réalisé par Hélène Tronc (repris de l'édition Gallimard 2003), Lecture d'image par Valérie Lagier. Analyse des gravures de Gustave Doré par Jean-Luc Vincent Paris, Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*, Paris, Gallimard, 2006, p. 187-188.

Cette conviction concernant l'origine et la genèse des recueils en vers et en prose de 1694 et 1697 est partagée par tout un pan de la critique littéraire, dont on peut dire qu'elle est tombée dans le piège que Maingueneau décrit en ces termes :

À chaque fois que le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts de l'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation³¹.

Les lecteurs qui ignorent ce fonctionnement complexe de la scène d'énonciation, « qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur », prennent en effet pour réalité ce qui relève d'une « scène narrative construite par le texte ». Cette méprise a été lourde de conséquences pour l'histoire, la compréhension et l'interprétation du genre *conte* : on a pris pour une forme simple un genre de très grande complexité et diversité, pour national un genre international et interculturel par excellence, pour « populaires » et issus de « tradition orale » des récits composés à partir des grands textes des cultures littéraires européennes. L'analyse comparative et différentielle des scénographies mises en place dans les recueils de Perrault et des Grimm (et dans les ouvrages latins, italiens et français avec lesquels ils dialoguent intertextuellement) m'a permis d'identifier les scènes narratives constitutives pour l'histoire du genre en tant que telles³².

Je ne donne ici, en guise d'exemple, qu'un bref aperçu de la scénographie instaurée par Perrault dans le péri-texte du recueil manuscrit des *Contes de ma Mère L'Oye* de 1695 et reprise pour le recueil imprimé en 1697 chez Barbin sous le titre *Histoires ou contes du temps passé, Avec des Moralités*. La préface du recueil en vers *Griselidis, nouvelle, avec le conte*

31 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 192.

32 Pour les analyses détaillées des scénographies, je me permets de renvoyer à la première partie signée par moi du livre en deux parties écrit avec Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, p. 33-152, et plus précisément p. 54-80.

de *Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, paru un an plus tôt, avait déjà préparé la mise en place de cette scénographie. Elle fournit des indices importants par la façon dont l'académicien analyse le dispositif narratif du célèbre conte de Psyché inséré dans les *Métamorphoses (L'Âne d'or)* d'Apulée érigé en modèle du *conte ancien* à l'âge classique. Apulée l'aurait fait écrire à un jeune homme transformé en âne, et ce dernier prétend l'avoir entendu « racont[é] par une vieille femme à une fille que des voleurs avoient enlevée³³ ». Au moment de composer ses contes en prose, Perrault conçoit une scénographie à la fois semblable et significativement différente de celle mise en place par Apulée, se situant ainsi « dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi³⁴ ».

Insinuant par le titre *Contes de ma Mere L'Oye* du manuscrit d'apparat de 1695 qu'il s'agirait de « contes de vieille³⁵ », Perrault les fait présenter à *Mademoiselle*, nièce de Louis XIV, alors âgée de dix-neuf ans, par quelqu'un d'autre, comme l'avait fait Apulée en déléguant la narration de la *fabella* de Psyché à Lucius transformé en un âne qui prétend, lui aussi, transcrire un « conte de vieille ». L'épître est signée par « P. Darmancour », ce qui identifie le signataire factice comme étant le propre fils de Perrault, Pierre Perrault né en 1678, alors lieutenant dans l'armée du Dauphin sous le nom de « Darmancour ». L'académicien lui octroie ainsi le rôle de l'âne de la scénographie d'Apulée. Mais il pousse le jeu de la différenciation scénographique encore plus loin en présentant le jeune lieutenant, alors âgé de dix-neuf ans, comme un enfant : « On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recüeil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter³⁶. » Nombre de lecteurs sont tombés dans le « piège » de cette scénographie pseudo-naïve, en attribuant ces caractéristiques aux contes de Perrault eux-mêmes et en les prenant pour des contes destinés aux enfants.

33 Charles Perrault, *Griselidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, 1694, p. 2.

34 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 192.

35 Le *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (auquel Perrault a collaboré) stipule cette synonymie explicitant que ce sont les « fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent & amusent les enfants », *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Coignard, 1694, p. 239.

36 Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé; Avec des Moralitez*, Paris, Claude Barbin, 1697, Épître à Mademoiselle, s.p.

Un peu plus d'un siècle plus tard, Jacob et Wilhelm Grimm ont stratégiquement répercuté l'idée que les contes de Perrault étaient des contes « populaires » destinés aux enfants, pour légitimer la scénographie pseudo-populaire qu'ils avaient inventée eux-mêmes pour les *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*. Ils ont en effet réussi à faire croire au monde entier qu'ils auraient « collecté » leurs contes auprès de paysannes dans le « terroir » allemand, en dissimulant le fait qu'une grande partie de leurs contes réécrivent et reconfigurent intertextuellement les contes français et italiens déjà existants³⁷. Que ces stratégies discursives aient pu être prises pour argent comptant par la critique littéraire et par la folkloristique démontre la puissance du « piège » des scénographies qu'il est possible d'identifier par le biais d'un comparatisme différentiel.

Le concept de scénographie a également montré son efficacité heuristique pour l'étude comparative des ouvrages de Marguerite Yourcenar, Natalia Ginzburg, Georges Perec et Christa Wolf relevant de l'écriture de soi que je présente dans l'optique du comparatisme différentiel dans le livre en préparation. Parler sans ou avec un « masque » mythologique, échouer dans la tentative de parler à travers l'enfant d'antan, ou ne pas parvenir à parler, ce sont autant de scénographies et de « façons différentielles » de l'écriture de soi expérimentées par les quatre auteurs.

LES MODALITÉS DE L'INSCRIPTION GÉNÉRIQUE

Les modalités énonciatives sont également étroitement liées à ce que je propose de concevoir comme « l'inscription » des énoncés dans la configuration des genres pratiqués dans la culture et la communauté discursive de l'énonciateur ou dans d'autres langues et cultures qui lui sont familières. Si nous admettons que chaque langue, culture et époque élabore sa propre configuration de genres appréhendés comme des pratiques discursives et poétiques particulières, la comparaison de ces configurations et de leurs usages s'avère particulièrement intéressante.

37 Pour plus de détails, voir Ute Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », in *Féeries*, n°9, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 9-28.

Pour se faire entendre et comprendre, un auteur doit inscrire ses énoncés dans des formes et des pratiques génériques reconnaissables et reconnues par sa propre communauté discursive, forcément différentes de celles émanant d'autres époques, langues et cultures. Il en résulte un processus complexe que je propose de concevoir comme une *reconfiguration générique*. Ce processus permet à l'énonciateur ou auteur de créer de nouvelles formes génériques en reconfigurant les genres déjà existants, dans sa propre culture ou dans celles qu'il connaît par ailleurs. Les modalités de l'inscription générique impliquent aussi les destinataires et les éditeurs et d'autres médiateurs. On peut ainsi distinguer une *généricité auctoriale, lectoriale, éditoriale* et une *généricité* propre aux traducteurs, aux metteurs en scène et aux cinéastes etc.

Les analyses comparatives, que j'ai menées sur les contes selon les présupposés d'une comparaison différentielle, montrent en effet que les auteurs français de la fin du XVII^e siècle français (dont Perrault, sa nièce Marie-Jeanne Lhéritier et Marie-Catherine d'Aulnoy) *configurent* de nouvelles formes génériques en *reconfigurant* les genres de la culture latine (Apulée), italienne (Boccaccio, Basile et Straparola) pour les adapter à leur propre époque et culture. Le concept de *reconfiguration générique* permet de comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs qui diffèrent d'une époque et d'une sphère culturelle et linguistique à l'autre.

La comparaison différentielle de leurs recueils montre aussi que la *reconfiguration générique* mise en œuvre par Perrault et par Lhéritier est sous-tendue par ce que l'on peut concevoir comme une *expérimentation générique*. Celle-ci relève de l'élaboration et de la discussion (souvent sous forme de commentaires méta-discursifs) de variations génériques différentes par les écrivains d'une même communauté langagière et discursive. Une comparaison différentielle des contes de Perrault (désignés comme *Contes de ma mère l'Oye* dans le manuscrit de 1695 et comme *Histoires ou contes du temps passé, Avec des Moralitéz* dans l'édition imprimée de 1697) avec les *nouvelles* de Marie Jeanne Lhéritier (dont la première adressée à « Mademoiselle Perrault » est désignée comme « *HEROIQUE & satyrique* ») montre en effet que les deux écrivains élaborent, dans un intense dialogue intertextuel et méta-générique, deux variations génériques qui

partagent certains enjeux esthétiques et socio-politiques, mais qui se distinguent significativement par d'autres liés à leur situation sociale respective différente³⁸.

Ce sont ces différences et différenciations qui font apparaître le conditionnement historique et culturel des créations verbales. Si nous utilisons la notion de *conte de fées* indifféremment pour parler des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, des *nouvelles* de Marie Jeanne Lhéritier et des *contes des fées* de Marie Catherine D'Aulnoy, nous dissimulons les différences fondamentales des formes génériques auxquelles recourent ces auteurs, précisément pour se *différencier* les uns des autres. Les études comparatives que j'ai menées sur des contes danois de Hans Christian Andersen en comparaison avec les *Kinder- und Hausmärchen* mènent au même constat³⁹.

La notion de « (re)configuration générique » se fonde sur l'idée que chaque configuration d'une nouvelle forme générique est une reconfiguration de formes génériques déjà existantes⁴⁰. En 1812 Jacob et Wilhelm Grimm entrent à leur tour dans ce jeu aux multiples voix et variations, en présentant des histoires encore une fois significativement différenciées, simples en apparence mais hautement artistiques par leur complexité intertextuelle et leur élaboration stylistique. Ils inscrivent ces histoires dans une nouvelle forme générique qui correspond à leur propre époque, société et culture et esthétique personnelle, comme les écrivains français l'avaient fait avant eux.

Comme les contes français de la fin du XVIII^e siècle, les *Kinder- und Hausmärchen* participent d'un processus complexe d'expérimentation générique en cours dans la communauté discursive à laquelle appartiennent Jacob et Wilhelm Grimm. Désigné en allemand par le terme de *Märchen* ou *Mährchen*, diminutif de *Mähre*, ce terme signifie, en référence à Luther et à l'Évangile, littéralement *bonne nouvelle*. Parmi les auteurs qui avaient pratiqué ce genre avec succès figuraient Herder,

38 Pour plus de détails sur ce sujet, voir Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 69-80, 102-111, 149-152.

39 Voir Ute Heidmann, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés pour des enfants* de H.-C. Andersen », in M. Auchet, dir., *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 103-121.

40 Je présente ce concept et son utilité pour l'histoire littéraire européenne dans « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », conférence à l'Université de Bâle, 2009.

Wieland, Musäus, Tieck, Chamisso, Hoffmann, de même que Brentano et von Arnim qui avaient invité Jacob, bibliothécaire au service du roi Jérôme, frère de Napoléon, et son frère Wilhelm à constituer un recueil de contes sur le modèle de leur recueil composé de chants et ballades, *Des Knaben Wunderhorn (Le Cor merveilleux de l'enfant)*, paru entre 1805 et 1808. Les formes génériques du conte déjà existantes relevaient de poétiques différentes par rapport auxquelles les Grimm se devaient de prendre position, implicitement ou explicitement. Tout en se distanciant de ces formes et de leurs réalisations, ils se sont attachés à concevoir et à créer une nouvelle forme générique du conte, significativement différente de celles qui existaient déjà.

LE DIALOGISME INTERTEXTUEL ET INTERDISCURSIF

Une autre modalité discursive que je propose d'ériger en plan de comparaison dans une comparaison différentielle relève du dialogisme intertextuel et interdiscursif des énoncés littéraires mis en évidence par Todorov en référence à Bakhtine :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer⁴¹.

Comme le choix du dispositif énonciatif et générique, ce dialogisme intertextuel et plus généralement interdiscursif est d'une importance cruciale pour la création des effets de sens dans l'écriture littéraire. Par

41 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 8.

le recours explicite au terme de *dialogue* ou *dialogisme intertextuel* (que je préfère à celui, plus statique, d'*intertextualité*), je souligne le caractère dynamique de ce procédé. Je propose de concevoir le rapport intertextuel encore plus spécifiquement comme une *réponse* à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur, au lieu de le concevoir, comme un « emprunt », une « imitation » ou une « influence » subie. À la différence de ces notions qui insinuent un rapport hiérarchique entre textes et intertextes (comme aussi celles d'« hypotexte » et d'« hypertexte » proposées par Genette), la notion de « réponse intertextuelle ou interdiscursive » permet de considérer textes et intertextes comme engagés dans une relation dialogique créatrice d'effets de sens nouveaux et différents. Quelques observations au sujet des écritures et réécritures des mythes grecs permettent d'illustrer le changement d'optique lié à cette proposition.

Le présupposé d'une « substance » ou d'un sens universel intrinsèque au mythe fait souvent oublier que les écritures et réécritures des mythes grecs doivent leur énorme impact sur les cultures européennes et transeuropéennes à leur caractère fondamentalement intertextuel et interculturel. L'analyse comparative des écritures tragiques de certains mythes par Sophocle et Euripide montre que celles-ci sont déjà des réponses intertextuelles aux œuvres d'Homère et d'Eschyle. Ce dialogisme intertextuel interne à la culture hellène devient *interculturel* lorsque les écrivains latins, véritables virtuoses de l'intertextualité, s'emparent des textes grecs. En reprenant, par le biais des œuvres tragiques, narratives et lyriques des auteurs grecs, les « vieilles histoires hellènes », Virgile, Ovide, Sénèque et Apulée, pour ne citer qu'eux, instaurent ce que nous pouvons concevoir comme un dialogisme intertextuel et interculturel fondateur des interactions des littératures dans les langues européennes. Ce dialogue fondateur entre les cultures grecque et latine donne lieu par la suite à autant d'autres dialogues entre les littératures latine, italienne, espagnole, française, anglaise, etc. Toutes les (r)écritures des mythes, jusqu'aux plus récentes, s'inscrivent dans ce palimpseste complexe aux potentialités sémantiques inépuisables. Au lieu de les considérer comme des reliques d'une « substance mythique » ou « archétypale », les études littéraires gagnent à les examiner comme des créations intertextuelles et interculturelles très élaborées et signifiantes.

Le concept de dialogisme intertextuel et interdiscursif permet de repenser aussi les notions de « filiation » et de « source ». Nombre de

travaux (dont ceux qui s'inscrivent dans l'optique hiérarchisante de « tradition classique ») abordent les textes anciens principalement dans leur rôle de source pour y repérer des motifs et des thèmes récurrents appelés depuis Lévi-Strauss des « mythèmes », qu'il s'agit ensuite de retrouver dans les textes modernes pour démontrer leur pérennité et leur prétendue universalité. À mon sens, le rapport intertextuel est bien plus qu'un indicateur de filiation ou de source. Dans le dialogue intertextuel, un motif ou thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte ancien qu'il ne ferait que moduler : le nouveau texte *déplace, condense* ou *inverse* le plus souvent les motifs et séquences repérés dans les œuvres anciennes, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles⁴².

L'analyse des dynamiques intertextuelles et interdiscursives met au jour le travail subtil de différenciation que l'auteur ou l'énonciateur accomplit en réponse aux propositions de sens « des voix déjà existantes » qui ne sont pas monolingues mais plurilingues. Elle donne à voir les effets de sens nouveaux et différents qui lui permettent de « se faire entendre » dans ce chœur, d'y ajouter sa propre « parole exceptionnelle ». La comparaison différentielle montre encore que le dialogisme intertextuel et interdiscursif qui sous-tend l'écriture littéraire est « doublé » par un dialogue constitutif avec les genres discursifs et poétiques déjà existants, dialogue dont naissent sans cesse de nouvelles formes et pratiques génériques aptes à dire ce qui est différent et ce qui a changé.

LES MODALITÉS DE TEXTUALISATION

Une autre modalité discursive que je propose d'ériger en plan d'analyse pour un comparatisme différentiel, relève des modalités de la textualisation. Jean-Marie Schaeffer parle à juste titre de « l'activité de textualisation » en soulignant son lien étroit avec l'inscription générique : « toute activité

42 Je propose l'analyse de ces différents procédés intertextuels dans « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », in Sylvie Parizet, dir., *Mythe et littérature*, Nîmes, Lucie Éditions pour la SFLGC, 2008, p. 150-160.

de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique⁴³. » Ce plan d'analyse est relié à toutes les modalités de la mise en langue, en texte, en livre ou en film, etc. Il implique les façons différentes de composer et de structurer les textes (leurs modalités compositionnelles), ainsi que la façon particulière de faire se suivre les textes dans des recueils de récits ou poèmes par exemple (leur co-textualité). Ainsi, la co-textualité des deux recueils de poèmes, *Figures d'égarées* et *Cantate à sept voix* de Sylviane Dupuis, qui font se succéder des figures mythologiques et légendaires dans un ordre très particulier, s'avère être un facteur puissant de la création de sens dans son double recours à Eurydice⁴⁴.

La façon d'intercaler des images dans ou entre le(s) texte(s) d'un livre relève de ce que j'ai proposé d'appeler une *dynamique icono-textuelle*⁴⁵, qui est, elle aussi, productrice d'effets de sens et de différenciation comme le montre un autre exemple tiré de mes recherches sur les contes. Les vignettes dessinées à la main dans le manuscrit de 1695 (gravées sur bois dans l'édition imprimée de 1697) qui surplombent respectivement les trois premiers contes du recueil, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge* et *La Barbe bleue* de Perrault, s'inscrivent dans une continuité frappante à laquelle la critique n'a pas prêté suffisamment d'attention. La première vignette montre un soupirant assis sur une chaise face à une Belle à peine réveillée étendue dans son lit à baldaquin qui lui tend la main. La deuxième vignette montre une scène tout à fait semblable, mais elle remplace le soupirant princier de *La Belle au bois dormant* par un loup « doucereux » à moitié monté sur le lit d'une belle jeune femme. La coiffure de celle-ci est ornée d'une bande de tissu rouge (appelé *chaperon* et porté jadis par les femmes en signe de leur origine non noble) et elle caresse le museau du loup sans le moindre signe de peur⁴⁶. La troisième vignette représente

43 Jean-Marie Schaeffer, « Texte », *op. cit.*, p. 504.

44 Voir à ce sujet Ute Heidmann, « Comparaison différentielle et scène(s) de parole. Le double recours à Eurydice dans l'œuvre de Sylviane Dupuis », in Ute Heidmann, Maria Vamvouri et Nadège Coutaz, *Mythes (re)configurés. Création, analyses, dialogues*, Lausanne, CLE, 2013, p. 69-82.

45 Ute Heidmann, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », in *Féeries*, n° 11, *Études sur le merveilleux (XVII^e – XIX^e)*, 2014, p. 47-69.

46 Une reproduction en couleur des vignettes de 1695 en couleur se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France : Olivier Piffault, dir., *Il était une fois les contes de fée*, Paris, Seuil / Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 100. Je propose une analyse de la deuxième vignette dans *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 86-91.

également un couple, mais ce n'est plus le moment de la séduction amoureuse qui marque les deux scènes « de ruelle » des premières vignettes. Elle illustre l'affrontement et le danger mortel qui peut en résulter : nous y voyons Barbe bleue sur le point de décapiter sa femme.

Le lecteur qui tient en main ce recueil n'a donc pas besoin d'attendre la *Moralité* pour comprendre que le « petit chaperon » séduisant n'est pas une petite fille et qu'elle manque d'un « Grand Chaperon », terme vieilli désignant la duègne censée protéger l'honneur des jeunes filles. L'image ne laisse pas de doute sur le fait qu'il s'agit ici du danger de la séduction sexuelle par un prétendant en « Loup doucereux ». La mère n'a pas mis en garde sa fille (« la pauvre enfant qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup⁴⁷ ») et sa Mère-grand l'a encore exposée davantage en la dotant d'un petit chaperon coquet de couleur voyante qui fait d'elle « une petite fille de Village », « la plus jolie fille qu'on eut sçû voir⁴⁸ ». La *Moralité* accuse ce comportement des mères à l'égard de leurs filles dans la société hypocrite de l'Ancien Régime par cette question rhétorique : « Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups les plus doucereux / De tous les Loups sont les plus dangereux⁴⁹ ».

Les éditions successives des contes de Perrault (dont *Le Cabinet des fées*) suppriment ces vignettes si parlantes ; d'autres en suppriment les *Moralités*, jugées trop compliquées et ironiques pour les enfants dont les éditeurs font les nouveaux destinataires des contes que l'académicien avait destinés aux jeunes gens de la société de cour en âge de se marier. Sans vignettes, amputés de leurs *Moralités* et *Autres Moralités*, les *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault et leurs protagonistes peuvent commencer de nouvelles carrières. La jeune femme séduisante au petit chaperon rouge de la vignette du manuscrit peut alors devenir une vraie petite fille qui va dans la forêt et qui rencontre un vrai loup à l'instar du petit *Rotkäppchen* des Grimm qui reconfigurent le conte de Perrault pour l'inscrire dans le contexte d'une idéologie familiale radicalement différente de celle de l'Ancien Régime. Mais l'histoire devient alors une *autre* histoire. Elle devient *autre* par le biais d'une nouvelle mise en texte, en livre et en recueil et d'une conception très différente du *genre* conte.

47 Toutes les citations sont tirées de l'édition facsimilé des *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités* [1697], fac-similé du second tirage de l'édition Barbin, Paris, Firmin Didot, 1929 ; également Genève, Slatkine Reprints, 1980, ici p. 49.

48 *Id.*, p. 47.

49 *Id.*, p. 56.

D'AUTRES PLANS D'ANALYSE POSSIBLES

Si je propose de prendre en compte ces quatre plans d'analyse et de comparaison, cela ne signifie pas qu'il n'en existe pas d'autres ou que ceux qui sont proposés par ailleurs ne seraient pas pertinents. Ma proposition relève d'une focalisation qui se fonde sur l'expérience de l'efficacité heuristique de ces plans pour l'analyse des corpus que j'ai été amenée à analyser. De façon générale, je pars de l'idée que *toutes* les modalités de la mise en langue (style, syntaxe, rythme, etc.), en texte (manuscrit, imprimé, oral ainsi que paragraphes, ponctuation, etc.), en genre, en livre, en film, en musique, etc. sont susceptibles d'être érigées en critères et plans d'analyse et de comparaison. Il va de soi que les études de corpus et de pratiques émanant d'autres langues et cultures nous amèneront aussi à établir d'autres plans d'analyse et de comparaison. Il en va de même pour les études qui se fondent sur d'autres conceptions du fonctionnement du langage et de l'écriture littéraire que celle qui sous-tend mon épistémologie d'une comparaison différentielle et discursive. Si nous voulons rendre possible le dialogue scientifique et interdisciplinaire que la complexité du sujet du mythe requiert, il importe d'explicitier les présupposés et de prouver l'efficacité heuristique de nos propositions méthodologiques par des analyses précises.

Pour résumer les résultats obtenus par le biais d'une comparaison différentielle, on peut dire que le souci d'explorer ce qui est « différentiel » ne mène pas au constat d'irréductibles différences, mais permet de comprendre que les œuvres littéraires évoluent en réponse les unes aux autres, dans un processus continu de relance, d'adaptation et de variation, de proposition de sens et de contre-proposition. Ces résultats confirment pleinement le constat de Glissant : « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. C'est la particule élémentaire de toute relation. C'est par la différence que fonctionne ce que j'appelle la Relation avec un grand R⁵⁰. » En donnant à voir le potentiel sémantique inépuisable de ce dialogisme interculturel constitutif, le comparatisme différentiel permet de comprendre que le fait d'isoler et de cloisonner les cultures

50 Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 91.

et littératures ainsi que la tendance à les universaliser, à les « mondialiser » comme la tentative de les « nationaliser » revient à dissimuler le potentiel sémantique inépuisable de ce dialogisme interculturel et intertextuel fondamental, creuset d'inventions et de nouvelles façons de dire et de penser un monde en perpétuel changement.

Ute HEIDMANN
Centre de recherche en Langues
et littératures européennes
comparées (CLE)
Université de Lausanne