L'essai, forme introuvable de la world literature ?

Raphaël Luis

▶ **To cite this version:**

Raphaël Luis. L'essai, forme introuvable de la world literature ?. Ticontre. Teoria Testo Traduzione, 2018, IX, pp.27-43. hal-03519347

HAL Id: hal-03519347
https://hal.science/hal-03519347

Submitted on 21 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'essai, forme introuvable de la *world literature* ?

Raphaël Luis (CERCC -ENS de Lyon)

Résumé

Cet article se propose d'étudier le rôle de l'essai dans le champ de la *world literature*, et plus particulièrement dans les travaux de Pascale Casanova et Franco Moretti. L'analyse se concentrera sur les difficultés rencontrées par ces travaux pour faire de l'essai un objet théorique, et sur les raisons de ces difficultés. À partir de l'exemple des essais de Robert Louis Stevenson et Julio Cortázar, on proposera comme solution possible à ces difficultés l'association des approches sociologiques et génériques de la *world literature* au sein de la notion théorique de stratégie littéraire.

Abstract

The purpose of this essay is to inquire into the role of the essay in the field of world literature, especially in Pascale Casanova and Franco Moretti's works. The analysis will focus on the difficulties these works had in considering the essay as a theoretical matter and will try to explain the reasons of such difficulties. The example of Robert Louis Stevenson and Julio Cortázar's essays will provide a possible solution : to combine the world literature's sociological and generic approaches in the theorical notion of literary strategy.

Mots-clés

Essai, world literature, stratégie littéraire, Pascale Casanova, Franco Moretti, Robert Louis Stevenson, Julio Cortázar

Relancé il y a une petite vingtaine d'années par plusieurs publications cruciales, après un parcours historique chaotique[1], le concept de *world literature* est sans aucun doute l'un des apports récents les plus originaux à la théorie littéraire. Bien que particulièrement hétérogène – et même, parfois, contradictoire – dans leurs diverses propositions, les ouvrages, articles et revues se réclamant de la *world literature* ont mis au centre du débat universitaire la nécessité de comprendre toute œuvre et toute carrière d'écrivain dans le contexte d'un espace littéraire mondial structuré par des lois et des évolutions inconscientes, où le poids des luttes géographiques et historiques pour la domination est souvent sous-évalué. Si David Damrosch en est sans doute le promoteur le plus actif[2], les deux propositions les plus novatrices théoriquement viennent sans aucun doute de Franco Moretti et de Pascale Casanova qui, en suivant deux méthodes différentes, ont dessiné une nouvelle image de l'espace littéraire mondial, suscitant des débats particulièrement animés. La grande force de la *world*

[1] Parcours retracé dans David 2011.
[2] Damrosch a fondé en 2010 le Institute for World Literature et co-dirige depuis 2016 le *Journal of World Literature*. Voir aussi Damrosch 2003.

literature est de situer des œuvres, des genres ou des écrivains, diachroniquement et synchroniquement : en les remettant dans un contexte international, elle reconfigure le « tapis » qu'est le monde littéraire, comme le dit Casanova en empruntant la célèbre métaphore d'Henry James[3], distingue des frontières, des territoires, des conflits jusqu'alors insoupçonnés. Quoi de plus précieux, face à des formes esthétiques fuyantes et difficiles à définir, qu'une méthode cherchant à les intégrer à une histoire spatialisée ? Quoi de plus précieux, donc, que la *world literature* lorsqu'il s'agit de penser cette forme fuyante entre toutes, ce genre « qui ne veut pas être pensé »[4] qu'est l'essai ? Curieusement, pourtant, ce dernier n'a été qu'interrogé qu'incidemment par la *world literature* en tant que genre, comme si l'éternelle problématique de la définition de l'essai était un obstacle que la *world literature* n'arrivait pas, elle non plus, à contourner. Il ne s'agit pas dans cet article, à l'évidence, de pallier cette absence en proposant une histoire de l'essai telle qu'elle aurait pu être faite par cette méthode d'analyse, mais plutôt d'essayer de comprendre pourquoi l'essai pose un problème théorique à la *world literature*. Ce problème théorique, que nous traiterons à partir des propositions de Moretti et Casanova, vient à la fois des limites conceptuelles de ces dernières et des limites de la pensée même de l'essayisme ; nous chercherons donc, dans un deuxième temps de la réflexion, à définir les conditions de possibilité d'une étude de l'essai en *world literature*.

1. LA *WORLD LITERATURE* AU PRISME DU GENRE : FRANCO MORETTI ET L'ESSAI INTROUVABLE

La difficulté à définir l'essai comme genre pose un problème évident pour l'une des deux propositions théoriques les plus importantes de la *world literature*, celle de Franco Moretti. Rappelons que Moretti, dans un corpus de texte comprenant l'*Atlas of the European Novel* (1997) et une série d'articles initiée par *Conjectures on World Literature* (2000)[5], propose une lecture géographique de l'histoire des genres littéraires, inspirée par le système-monde modélisé par Immanuel Wallerstein[6]. À partir d'une vision du monde littéraire organisé autour d'un centre, de semi-périphéries et de périphéries, Moretti suggère que cette structure tripartite a un impact net sur la manière dont se développe les genres historiquement, par compromis entre les propositions génériques développées par les centres et les particularités locales des semi-périphéries ou des périphéries. Les schémas et cartes utilisés par Moretti dans ses différents ouvrages expriment bien cette volonté de rapprocher l'analyse littéraire des méthodes scientifiques, et particulièrement du modèle évolutionniste, comme il l'explique dans *Evolution, World-Systems,* Weltliteratur (2005) :

> It is easy to see why evolution is a good model for literary history : it is a theory that explains the extraordinary complexity and variety of existing forms on the basis of a historical process. In a refreshing contrast to literary study – where theories of form are usually blind to history, and historical work blind to form – for evolution form and history are really the two sides of the same coin ; or perhaps, one should say, adopting a more evolutionary metaphor, they are the two dimensions of the same tree.[7]

[3] Casanova 2008, pp. 17-23.
[4] Langlet 2015, p. 12.
[5] Les articles en question sont rassemblés dans Moretti 2013.
[6] Wallerstein 2006.
[7] Moretti 2013, p. 123.

Spécialiste du roman, Moretti a logiquement orienté son effort de théorisation dans ce sens, même si l'un de ses premiers livres faisaient l'étude d'une forme hybride, qu'il nommait *modern epic*.[8] Cette prédilection pour le roman lui a été reprochée dans de nombreux articles dont les auteurs estimaient que le théâtre ou la poésie se prêtaient bien moins facilement à une telle perspective évolutionniste que l'art romanesque.[9] Dans *More Conjectures* (2003), Moretti répond à ces critiques en arguant du fait que le roman, du fait de sa grande popularité, lui paraît le genre le plus représentatif et le plus mobile au sein du système mondial, mais qu'il ne voit aucune raison pour que la poésie et le théâtre ne puissent être l'objet d'études similaires.[10] Pas de trace de l'essai dans ce débat, sans que l'on puisse en conclure que Moretti l'exclue des genres à étudier.

Le problème, regardant l'essai, n'est pas tant son absence des débats suscités par les travaux de Moretti que la manière dont ce dernier définit le genre ou, devrait-on plutôt dire, ne le définit pas. Jérôme David a souligné combien Moretti « ne propose aucune définition rigoureuse de la notion de genre, alors même qu'elle est l'unité d'analyse de son programme de recherche ».[11] Il est vrai que Moretti, inspiré par les travaux de Fredric Jameson, semble voir dans le genre la réponse littéraire à un problème social[12], orientation qui, sans être à proprement parler une définition, permet au moins une certaine unité théorique du propos. Cela étant, on ne peut que souscrire à la critique faite par Jérôme David selon laquelle cette conception, sans doute recevable pour les centres littéraires, devient bien plus contestable dans les périphéries, où les écrivains ne sont pas forcément représentatifs de la situation sociale et géographique de leurs compatriotes :

> Aussi est-il regrettable que la définition du genre choisie par Moretti repose sur une catégorisation des situations sociales qui tend à amalgamer une grande diversité d'expériences symboliques hétéroclites. En d'autres termes, on peut se demander si les questions qu'expriment formellement les écrivains, et dans lesquelles se reconnaissent les lecteurs, sont entièrement « sociales », au sens où l'on pourrait les inférer d'une contextualisation économique et politique.[13]

Dans ce contexte, on comprend qu'il soit très difficile d'adapter l'essai à la théorie de Moretti. La première raison en est que cette dernière repose en grande partie sur une forme de consensus : sera étudié comme roman ce qui est généralement considéré comme tel, puisque l'histoire du roman est aussi l'histoire de l'appropriation du genre par diverses cultures, quand bien même cette appropriation ne se fait pas selon des critères structurels rigoureux. Or ce consensus est fondamentalement absent de l'histoire de l'essai, dont le développement s'est plutôt fait sous le signe de la multiplicité. Lorsque Moretti prend comme critère du genre son « overall formalization »[14], il met (sans doute sans le vouloir) de côté des genres qui ne sont guère formalisés, comme l'essai. Pour le dire autrement, la théorie de Moretti fonctionne particulièrement bien pour les genres n'ayant guère besoin de modèles

[8] Voir Moretti 1996. On doit aussi à Moretti la direction d'une somme considérable sur le roman (Moretti 2006).
[9] Voir notamment Prendergast 2001 et Kristal 2002.
[10] Moretti 2013, pp. 110-111.
[11] David 2005, p. 130.
[12] Moretti reconnaît sa dette envers Jameson dans Moretti 1996, p. 3.
[13] David 2005, p. 131.
[14] Moretti 2013, p. 111.

critiques pour exister, contrairement à l'essai : il n'est pas étonnant que le roman soit la forme qui fonctionne le mieux, puisqu'il s'agit de celle qui est, du point de vue du marché littéraire, la mieux reconnue.

La seconde raison vient de la difficulté à assigner à l'essai ce rôle de résolution formelle d'une situation sociale. Parce qu'il est plus argumentatif que narratif, l'essai peut difficilement se commenter en termes symboliques. Lorsque Jameson commente le roman comme forme symbolique, il le fait en analysant la structure narrative, les fonctions des personnages ou l'utilisation du chronotope, reprenant ainsi de manière critique les modèles de Vladimir Propp et Northrop Frye[15], méthode reprise par Moretti dans son *Atlas of the European Novel*. Ces outils symboliques sont littéralement absents de l'essai, où le sens, bien que souvent vague et ambigu, n'est pas codé de la même façon. Dès lors, l'articulation entre le symbolisme de la forme et sa situation socio-historique de production disparaît.

On voit qu'on retrouve là le problème théorique central de l'essai, qui vient de son apparente inadéquation à la notion de genre. Les trois modèles de conceptualisation de l'essai présentés par Irène Langlet, le mixte, l'entre-deux et l'en deçà, résument bien cette difficulté : qu'il soit présenté comme un mélange de tous les genres (le mixte), comme un entre-deux ou comme un non-genre (l'en deçà), l'essai reste en décalage avec la notion même de genre[16]. Dans un modèle théorique où cette notion est centrale, il va de soi que l'essai a bien du mal à trouver sa place. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que Moretti et ceux qu'il a inspirés ne se soient pas risqués à s'emparer du sujet. Ajoutons à cela que Moretti travaille sur des corpus très larges plus que sur un canon de textes, phénomène tout à fait étranger à la théorie de l'essai, qui a tendance à éliminer les « mauvais essais » pour créer un canon de « vrais essais » – canon vu comme l'une des seules manières de définir le genre.[17]

Cela ne signifie pas que l'idée de l'essai soit absolument absente de cette forme de *world literature*. On voit notamment apparaître la notion dans l'idée de l'envahissement du roman par l'essai au XX^e^ siècle, idée au demeurant tout à fait contestable puisque, comme l'a montré Vincent Ferré à partir de Proust, Broch et Dos Passos, ces séquences essayistiques ne sont pas tant des essais que des « effets-essais ».[18] Moretti utilise également l'essai comme contre-modèle de son « modern epic », lorsqu'il s'agit de définir la polyphonie à l'œuvre dans cette forme dont il voit la naissance au XIX^e^ siècle : la polyphonie de Joyce, qui cherche à rassembler la totalité des langages spécialisés, est ainsi vu par le critique comme « the opposite of essayism », où le discours, même contradictoire, est porté par un seul locuteur.[19] Cela étant, les apparitions de l'essai restent limitées à ce rôle de contrepoint, comme si la notion ne pouvait être utilisée qu'en rapport avec un autre genre et non en tant que genre construit. Pour qu'un tel projet soit envisageable, sans doute faudrait-il combiner l'acceptation d'une généalogie nette de l'essai avec une étude de formalisme quantitatif du style de l'essai, à l'image des dernières expérimentations de Moretti et son équipe du Stanford Literary Lab.[20] La condition d'une telle réalisation serait, bien évidemment, la définition d'un corpus clair du genre de l'essai : autant dire qu'une *world literature* fondée sur la question du genre ne pourrait se dispenser de

[15] Jameson 2012.
[16] Langlet 2015, pp. 81-122.
[17] Voir notamment McCarthy 1989, pp. 57-58.
[18] Ferré 2013.
[19] Moretti 2013, p. 211.
[20] Moretti 2016.

la question que tous les théoriciens de l'essai posent à longueur d'ouvrages.

2. *LA RÉPUBLIQUE MONDIALE DES LETTRES*, UNE POSSIBLE SOCIOLOGIE MONDIALE DE L'ESSAI ?

Contrairement à Franco Moretti, Pascale Casanova ne se fonde pas prioritairement, dans son ouvrage pionnier *La République mondiale des lettres* (1999), sur le formalisme générique. L'inspiration de Casanova est en effet sociologique avant d'être générique, fortement marquée par la lecture des travaux de Bourdieu sur les champs littéraires et le capital symbolique.[21] *La République mondiale des lettres* cherche ainsi à analyser le fonctionnement de l'espace littéraire mondial, champ où règnent, selon l'auteur, des valeurs inconscientes qui organisent et définissent les productions des écrivains en fonction des espaces dont ils sont issus. Loin d'être un « univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes, où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire »[22], l'espace littéraire mondial est au contraire un univers inégal, fait de luttes et de violences, dans lequel les écrivains doivent faire des choix pour se situer :

> Chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Mais sa position dépend aussi de la façon dont il hérite cet inévitable héritage national, des choix esthétiques, linguistiques, formels qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace.[23]

Que ce modèle sociologique ne soit pas sans présupposés discutables est un fait incontestable, parfaitement prouvé par Jérôme David.[24] Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant ces limites théoriques que le fait que le travail d'une ampleur considérable de Casanova repose sur les productions textuelles où la voix de l'écrivain se fait directement entendre, et non sur les productions fictionnelles ; en ce sens, son travail semble, par ses fondements théoriques mêmes, plus apte à laisser une place à l'essai que celui de Moretti.

Cet espoir, pourtant, ne résiste pas longtemps à l'analyse. Si Casanova ne propose à aucun moment de réflexion sur le choix des textes qu'elle analyse, la lecture de *La République mondiale des lettres* fait vite apparaître une domination très nette des textes où s'expriment les croyances artistiques des acteurs du champ littéraire – les écrivains, pour l'immense majorité.[25] Les extraits proposés au lecteur sont donc avant tout issus de lettres, de journaux, de préfaces, de manifestes ou d'entretiens ; de textes, en somme, où il n'y a aucun doute sur le locuteur, qui n'est autre que l'écrivain se prenant lui-même et ses pairs pour objet de sa réflexion. Si l'on en reste à la « typologie naïve » de Dominique Combe, qui consiste à classer parmi les essais « les textes qui ne peuvent ressortir ni à la fiction, ni à la poésie, ni au théâtre »[26], *La République mondiale des lettres* peut être vu comme une histoire de l'espace littéraire mondial analysé au prisme de l'essai. Il est bien sûr difficile de se

[21] Voir notamment Bourdieu 1992.
[22] Casanova 2008, p. 31.
[23] *Ivi*, p. 15.
[24] David 2005.
[25] L'un des points aveugles de l'ouvrage est sans doute que le champ littéraire soit ainsi très majoritairement étudié à partir des écrivains, et très peu à partir de la critique. La question de l'essai, genre théorique s'il en est, y perd forcément en précision.
[26] Combe 1992, p. 16.

contenter de cette définition, et une analyse attentive des références proposées par Pascale Casanova fait apparaître qu'il est difficile de parler de prédominance de l'essai dans l'ouvrage. Si l'on accepte les délimitations proposées, à partir d'une très large bibliographie sur la question, par Irène Langlet, l'essai doit être distingué du discours, du pamphlet ou du traité par son caractère non-définitif et la pluralité d'idées qu'il exprime ; du journal intime ou de l'autobiographie par son organisation non-chronologique ; de la lettre par son absence d'interlocuteur réel ; du traité savant, enfin, par son plus grand dilettantisme.[27] Or l'ouvrage de Casanova repose en grande partie sur ces formes proches de l'essai, mais pas à proprement parler essayistiques. L'explication en est simple : pour être efficace, l'étude de l'espace littéraire mondial doit s'appuyer sur les croyances exprimées par les écrivains, croyances qui attestent de la présence de valeurs inconscientes à l'œuvre dans le champ littéraire ; quoi de plus efficace, dans cette optique, que l'affirmation définitive d'un pamphlet ou la confession intime d'une lettre ou d'un journal ? L'essai, contrairement à ces formes frontières, se meut souvent dans la digression, le doute et la contradiction, rendant une analyse systématique bien plus problématique. C'est ainsi que, pour parler de l'Amérique latine, Pascale Casanova utilise l'essai de l'universitaire Antonio Candido, mais les entretiens, discours ou journaux des écrivains Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges et autres Gabriel García Márquez : inconsciemment, leurs propres essais sont mis de côté – ce n'est pas faute, de leur part, d'une vaste production essayistique.

On pourrait objecter à cette critique que la *world literature*, lorsqu'elle se penche sur le roman, n'est pas si regardante sur la définition exacte de son objet d'étude. Outre la question du consensus générique, mentionnée ci-dessus, un autre problème méthodologique se présente néanmoins si on se résout à accepter une définition large de l'essai, qui tient à l'utilisation même que fait Pascale Casanova de ces « essais ». D'une part, ces derniers nous informent sans doute sur les croyances des écrivains, mais ne sont jamais analysés pour eux-mêmes, et ne sont donc pas situés dans une évolution historique. D'autre part, comme l'explique bien Jérôme David, le fait de choisir des textes exprimant des prises de position claires a pour conséquence que « le marché symbolique [de l'espace littéraire mondial] transparaît dans les textes, sous la forme d'intentions déclarées d'écriture plus ou moins conformes aux valeurs littéraires dominantes »[28], mais que les textes en questions ne font ainsi que confirmer le schéma déterminé par la critique elle-même : ce « court-circuit entre les hypothèses et la conclusion »[29] est dû au fait que Casanova n'interroge jamais le choix des genres et des formes dans lesquels s'expriment les écrivains, et renonce ainsi à une compréhension historique des moyens d'expression de la valeur littéraire. De sorte que Casanova, par la confiance qu'elle témoigne aux discours des écrivains, sous-estime grandement la possibilité que les discours en question soient bien moins transparents, dans leur expression de croyances littéraires, qu'ils ne le sont vraiment. Pour ne prendre qu'un exemple, il est particulièrement frappant que Casanova choisisse de citer un entretien de Jorge Luis Borges sans jamais faire l'hypothèse de la charge ironique du discours de l'auteur argentin[30] ; ce faisant, elle passe complètement à côté du fait que les essais de Borges (au sens large du terme) sont le plus souvent des récits réorganisés, mythiques, construisant l'image d'écrivain que

[27] Langlet 2015, pp. 47-63. Nous renvoyons à ces pages pour le détail bibliographique des nombreux débats sur ces délimitations de l'essai.
[28] *Ivi*, p. 129.
[29] *Ivi*, p. 128.
[30] Casanova 2008, p. 148.

Borges veut donner de lui-même.[31]

On retrouve là une question que laissaient entrevoir les remarques de Jérôme David sur l'inadéquation entre la situation réelle des écrivains dans les périphéries et la situation sociale supposée que symboliserait leur production. Il manque à *La République mondiale des lettres*, malgré la finesse de ses analyses sur les stratégies des écrivains, un commentaire de l'enjeu qui consiste à choisir un genre plutôt qu'un autre et des présupposés inscrits dans la nature même des genres. Pour que l'ouvrage de Casanova nous dise vraiment quelque chose de l'essai dans l'espace littéraire mondial, il aurait fallu qu'il étende aux genres littéraires eux-mêmes la théorie des champs, comme le fait Dominique Maingueneau, dans une perspective de linguiste, dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* : « les genres littéraires », écrit-il, « ne sauraient être considérés comme des "procédés" que l'auteur "utiliserait" comme bon lui semble pour "faire passer" diversement un contenu stable » ; ils sont plutôt « des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique ».[32] Autrement dit, le choix d'un genre se fait au nom d'une stratégie qui, selon Maingueneau, peut se définir depuis l'époque moderne par la « paratopie », cette tentation de se décentrer perpétuellement en refusant d'être enfermé dans un champ spécifique, tentation qui permet d'expliquer la recherche permanente de la « modernité » et de « l'avant-garde ».[33] La lecture de Maingueneau fait ainsi dire à Irène Langlet que l'essai est, en un sens, l'aboutissement même de cette paratopie, puisque son refus des normes et des règles génériques est en soi un indicateur d'une position dans l'espace littéraire mondial[34] : écrire un essai, c'est, pour utiliser les termes de Casanova, faire la démonstration de son autonomie littéraire, de son appartenance aux centres de la culture ; c'est se défaire des pesanteurs d'un genre en même temps que de celles d'un espace national, et atteindre à cette aristocratie transnationale qui « arrache les textes aux clôtures et aux cloisonnements littéraires ».[35] On comprend mieux, dès lors, que l'essai soit pour ainsi dire absent, malgré les apparences, de *La République mondiale des lettres* : parce qu'il nécessiterait d'être contextualisé dans une analyse sociologique des genres à laquelle Pascale Casanova se refuse, il est bien moins efficace pour la démonstration que les formes qui lui sont voisines – alors même qu'une telle analyse confirmerait sans doute une partie des conclusions de l'ouvrage.

3. DES STRATÉGIES LITTÉRAIRES, OU COMMENT UTILISER L'ESSAI EN *WORLD LITERATURE*

L'essai comme genre, on le voit, fonctionne comme un impensé de la *world literature* : il reste en périphérie des développements de Moretti et Casanova parce que les difficultés critiques que sa définition pose renvoient aux défauts théoriques mêmes de la *world literature*. Les lignes précédentes auront permis de montrer, on l'espère, que l'intégration de l'essai aux très riches questionnements soulevés par Moretti et Casanova n'est pas impossible, mais suppose d'articuler à la distance aux textes littéraires une distance aux concepts critiques eux-mêmes, distance dont les écrivains eux-

[31] Voir sur cette question Louis 1997.
[32] Maingueneau 1993, p. 66.
[33] *Ivi*, pp. 28-31. Notons bien que l'approche de Maingueneau est essentiellement française en plus d'être linguistique, et ne peut donc entrer dans le cadre de la *world literature*.
[34] Langlet 2015, pp. 142-143.
[35] Casanova 2008, p. 45.

mêmes ont souvent conscience – phénomène dont Moretti ne s'empare que partiellement et que Casanova évacue au nom de l'optique sociologique. Pour cela, nous proposerons dans cette troisième partie l'idée que l'essai ne peut être compris, dans une optique de *world literature*, qu'à partir du concept de stratégie littéraire.

3.1. DÉFINITION DE LA STRATÉGIE LITTÉRAIRE

Les propositions de Franco Moretti et Pascale Casanova se heurtent à deux écueils principaux : d'une part, l'impossibilité apparente de saisir l'essai comme un genre unique ; de l'autre, la difficulté de séparer l'intention de l'écrivain de sa situation sociologique inconsciente. Résoudre ce problème suppose peut-être de renoncer à une étude de l'essai comme isolat générique au sein de la *world literature*, mais de le comprendre en relation avec d'autres genres. Il ne s'agit pas ici d'en revenir à l'idée de l'hybridité de l'essai, mais de le penser au sein de la production totale d'un auteur, *via* le concept de stratégie littéraire. Par ce terme, nous entendons ici non pas le calcul conscient d'un plan de carrière, mais le processus qui lie les déclarations d'intention d'un écrivain aux contraintes sociologiques et géographiques qui sont les siennes, à l'image de ce que propose Alain Viala :

> Le concept de stratégie peut s'avérer un outil heuristique utile […] à condition que l'on adopte une démarche qui tente de rendre compte des questions telles que : qu'indiquent les textes ? qu'indiquent les positions et les postures observées ? quelle analyse d'ensemble peut-on faire de la trajectoire ainsi construite ? […] À la condition, surtout, que l'on se situe dans une recherche qui ne s'enferme pas dans une postulation explicative des œuvres jugées canoniques, mais adopte une posture d'interrogation qui, par l'observation des jeux d'intérêt que les textes offrent, les interroge comme autant de lieux de connaissance sur l'espace des discours, des comportements et des adhésions, sur la construction des croyances et des valeurs.[36]

Il faudrait donc considérer l'essai comme l'un des éléments de ces stratégies, ne pouvant se lire que par rapport au reste de la production d'un écrivain. Situer une œuvre ou un auteur dans l'espace littéraire mondial pourrait ainsi se faire en évaluant à la fois sa posture – au sens de l'image qu'il veut donner de soi dans ses essais[37] – et les contradictions que soulèvent son œuvre fictionnelle ; le décalage inévitable entre les deux nous informerait alors d'un positionnement synthétisant l'approche sociologique de Casanova et l'approche générique de Moretti. Dans cette optique, l'essai est un indicateur particulièrement éclairant, puisque son caractère fragmentaire, où la relation au locuteur et à l'argumentation est pour le moins variable, est lui-même une image du décalage inhérent à toute stratégie littéraire. Replacer les essais dans la chronologie de la production d'un écrivain devient dès lors essentiel : le moment essayistique indique en effet une orientation de la stratégie vers tel ou tel positionnement dans l'espace littéraire mondial, positionnement que l'étude de la fiction doit ensuite permettre d'interroger. Bien qu'il ne soit pas à proprement parler inscrit dans le courant de la *world literature*, le travail d'Annick Louis sur Jorge Luis Borges est un exemple lumineux de ce que peut offrir cette méthode : en étudiant en même temps les intentions de Borges dans ses essais, sa place dans l'histoire des genres et la réception de ses œuvres dans diverses aires géographiques, Annick

[36] Viala 2013, p. 199.
[37] Voir Meizoz 2007.

Louis parvient à faire apparaître « une stratégie d'écriture [borgésienne] qui postule le rapport même au réel comme une énigme »[38], stratégie qui traduit un positionnement très particulier dans l'univers de la littérature mondiale. Pour étudier plus précisément comment l'essai peut être utilisé dans le cadre de la *world literature*, nous proposerons ici deux analyses rapides de stratégies d'écrivains ayant utilisé l'essai comme fondement de leur positionnement littéraire : Robert Louis Stevenson et Julio Cortázar.

3.2. ROBERT LOUIS STEVENSON : L'ESSAI COMME LABORATOIRE

Si la postérité a associé son nom au roman d'aventures, Robert Louis Stevenson rêvait, lui, d'être Montaigne. Sa production essayistique, très lue de son vivant puis oubliée pendant un temps, a en permanence orienté ses choix fictionnels, au point qu'on peut clairement affirmer que l'essai, chez Stevenson, a été le moteur de sa stratégie littéraire : écrivain écossais attiré par les centres londoniens et parisiens, aux relations pour le moins ambivalentes à son pays natal, pourfendeur du colonialisme à la fin de sa vie, Stevenson a construit au fil de son œuvre un positionnement complexe dans l'espace littéraire. L'essai a été pour lui une manière de se situer, alors même que son œuvre fictionnelle a parfois brouillé ce processus. Richard Ambrosini a proposé de lire sa stratégie de positionnement par rapport à l'univers littéraire à partir de quatre étapes principales, confirmant toutes son caractère « révolutionnaire » - pour reprendre un concept de *La République mondiale des lettres* – dans l'évolution de la littérature britannique.[39] Or ces quatre étapes, si on les observe attentivement, coïncident très exactement avec quatre moments de la production essayistique de Stevenson, comme si cette dernière anticipait les virages et approfondissements de la stratégie de l'auteur. De 1874 à 1879, Stevenson produit des essais très divers, où les réflexions sur le mariage, la jeunesse et la famille accompagnent des journaux de voyage et des premières tentatives de théorisation littéraire (*Victor Hugo's Romances* et *On Lord Lytton's Fables* en 1874). Dans ces essais, il travaille une posture de provincial, éloigné de la norme anglaise et réfractaire aux valeurs victoriennes, défendant l'idée d'un roman européen plutôt qu'écossais ou britannique.[40] Même s'ils s'inspirent de l'essai moral, les textes de Stevenson de l'époque prennent justement parti pour une fiction se défaisant de la morale, ce qu'il cherche à mettre en œuvre dans sa propre production fictionnelle, avec un succès limité : à l'image de la nouvelle *Will o'the Mill*, dont Richard Ambrosini écrit qu'elle témoigne « come l'impulso moraleggiante fosse ancore troppo forte per Stevenson »[41], Stevenson a encore du mal à séparer son écriture de fiction de celle de l'essai. En termes de *world literature*, on pourrait traduire cette période comme celle où Stevenson, écrivain semi-périphérique lancé en littérature par des mentors venus du centre londonien (Leslie Stephen, notamment), cherche à se défaire du didactisme victorien en essayant de modifier le style de l'essai moral, puis de la fiction à caractère moral (la fable ou le conte philosophique).[42]

La deuxième étape de la carrière de Stevenson débute avec son voyage aux États-Unis de 1879-1880. S'éloignant de l'essai moral, il réoriente son écriture vers la théorie littéraire, en même temps

[38] Louis 2006, p. 279. Voir aussi Louis 1997.
[39] Ambrosini 2006.
[40] Voir sur la question Ambrosini et Dury 2009.
[41] Ambrosini 2001, p. 81.
[42] Pour une étude précise du style des essais de Stevenson, nous renvoyons à Dury 2012.

qu'il ajoute à la réflexion géographique antérieure une réflexion sociologique : désormais, il ne s'agira plus seulement pour lui de se définir contre le victorianisme par la morale, mais par le lectorat auquel il destine ses œuvres. Refusant la littérature des salons, Stevenson rédige alors des essais comme *A Gossip on Romance* (1882) ou *A Humble Remonstrance* (1884), où il croise le fer avec la tradition victorienne sur la question du rapport du roman à la vérité et au réalisme.[43] Cette entreprise se traduit par le passage à un nouveau type de fiction : le roman d'aventures de *Treasure Island* et *Kidnapped*, ainsi que le récit fantastique de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, qui revient à la confrontation morale avec les valeurs victoriennes.

Dans un troisième temps, Stevenson approfondit sa pensée de la fiction en rédigeant douze essais pour le « Scribner's Magazine » entre 1887 et 1888, dont les essentiels *A Chapter on Dreams*, *The Lantern Bearers* ou *Popular Authors*. S'interrogeant sur le public populaire qu'il a théorisé dans ses essais précédents, Stevenson, par un mouvement de balancier typique d'un écrivain pris entre deux aires géographiques, revient à une définition plus large du roman et à une écriture essayistique inspirée du sermon religieux de sa culture écossaise (*A Christmas Sermon*, *Pulvis e Umbra*). Le retour, même partiel, à son espace national d'origine, se traduit fictionnellement par un roman qui est à la fois un roman d'aventures et une tragédie écossaise, *The Master of Ballantrae* (rédigé entre 1887 et 1889). Ce retour littéraire à l'Écosse est aussi un adieu géographique, puisque Stevenson a quitté en 1887 son pays pour s'installer aux États-Unis, et une réaffirmation de l'éloignement du centre anglais, symbolisé par sa rupture avec son ami de l'*intelligentsia* londonienne, le poète W. E. Henley.

La dernière étape de l'œuvre de Stevenson, enfin, date de son départ vers les mers du Sud en 1888. Une nouvelle fois, c'est par l'essai que l'écrivain réoriente sa stratégie. Pendant quelques mois, Stevenson abandonne l'écriture fictionnelle et se plonge dans la rédaction d'essais quasi scientifiques sur les mers du Sud (*In the South Seas*), qui désorientent complètement ses amis et éditeurs et confirment sa rupture définitive avec le centre britannique. Ce passage par l'essai effectué, Stevenson revient alors à la fiction en adoptant des formes locales, comme les contes très marqués par l'oralité (*The Bottle Imp*, certaines fables), ou en donnant au roman d'aventures une forte connotation anti-coloniale (*The Beach of Falesa*, *The Ebb-Tide*). Sa mort aux Samoa, en 1894, met fin à un parcours littéraire qui semblait se diriger vers une nouvelle étape avec le très écossais *Weir of Hermiston*.

Cette traversée à marche forcée de l'œuvre de Stevenson ne rend évidemment pas justice à la complexité de son évolution à travers le temps. Mais elle met en lumière l'importance capitale de l'analyse de l'essai pour comprendre le positionnement de l'auteur dans l'espace littéraire mondial, positionnement changeant mais marqué par une vraie constante : celle d'un écrivain né dans un pays que Moretti qualifierait de semi-périphérique et révélé au monde littéraire dans un espace central, dualité que son œuvre cherche sans cesse à résoudre en créant une fiction qui refuse les valeurs victoriennes tout en les remplaçant par un autre type d'universalité. L'écriture essayistique, chez Stevenson, devance toujours le passage à la fiction, comme un avant-poste de l'œuvre à venir. Pour autant, la simple étude de ses essais, malgré leur richesse, ne nous dessinerait qu'une posture d'écrivain, de la même manière que celle de ses fictions ne nous offrirait qu'une histoire générique de

[43] La polémique sur la question du réalisme avec Walter Besant et Henry James dans *A Humble Remonstrance* est particulièrement révélatrice de la dimension de rébellion contre le victorianisme des essais stevensoniens. Pour le contexte de cette polémique, voir Spilka 1979.

sa production : c'est par l'association des deux qu'apparaît ce que l'on peut nommer une stratégie, où les intentions se heurtent à la complexité du réel littéraire et forment ainsi un schéma à plusieurs strates, une carte à la topologie nuancée. C'est aussi grâce à cette association de la fiction à l'essai que la *world literature* peut plus aisément s'emparer de la question centrale de la réception de l'œuvre d'un écrivain. La postérité de Stevenson, riche en malentendus, est en effet à comprendre en lien avec les ambivalences de sa stratégie, dont les tournants inattendus amènent à la possibilité qu'elle devienne, pour les observateurs, illisible.[44]

3.2. JULIO CORTÁZAR, DE L'ASSIMILATION À LA REBELLION

Un deuxième exemple de ce type d'analyse peut être fourni par l'œuvre de l'écrivain argentin Julio Cortázar. Comme Stevenson, Cortázar a commencé sa carrière d'écrivain par l'essai, au point de faire dire à Saúl Sosnowski qu'il « a été son propre précurseur ».[45] Avant son départ définitif d'Argentine pour s'installer à Paris, en 1951, Cortázar, qui n'a rien publié de marquant, écrit de nombreux essais, dont la plupart seront édités de manière posthume.[46] Le type même d'essais choisis par l'auteur argentin est, en soi, extrêmement révélateur de son positionnement dans l'espace littéraire mondial. Là où Stevenson cherche à tout prix à se démarquer du centre, Cortázar, alors professeur inconnu dans un pays que Borges n'a pas encore rendu célèbre littérairement, opte pour une écriture essayistique qui est fondamentalement celle d'un écrivain central : sur le modèle des grandes sommes spéculatives apparues à partir du Romantisme, Cortázar choisit de rédiger des essais critiques, cette forme « qui permet à l'écrivain, au scientifique ou à l'intellectuel de généraliser les problèmes, de les relier aux préoccupations humaines, en les soustrayant au protocole scientifique ».[47] Cela donne, chez Cortázar, des essais extrêmement savants sur la musique (*Para obras de Frédéric Chopin*, 1938 ; *Soledad de la música*, entre 1939 et 1945), la poésie (*Rimbaud*, 1941 ; *Muerte de Antonin Artaud*, 1948) ou le lien entre existentialisme et nazisme (*Irracionalismo y eficacia*, 1949). Cela aboutit, surtout, à deux essais à l'ambition colossale, *Teoría del túnel* (1947) et *Imagen de John Keats* (1952-53), qui ont l'ambition, pour le premier, de faire l'histoire du roman à partir du XIX^e^ siècle pour défendre l'avènement d'un « roman-poème » mêlant existentialisme et surréalisme ; pour le second, de faire de Keats le modèle de l'éthique artistique et poétique. Il est difficile de ne pas voir, dans le choix de cette forme et des artistes étudiés, presque exclusivement européens et plus spécifiquement français ou anglais, une volonté de légitimation de la part d'un auteur se définissant lui-même comme provincial, fasciné par l'univers autonome de la littérature française ou britannique – du centre, en somme. « L'écrivain rebelle franchit définitivement le pas, et prouve, en se réclamant d'un langage uniquement poétique, que son monde romanesque n'est plus que poétique », écrit ainsi Cortázar dans *Teoría del túnel*.[48] La rébellion ne prend donc pas la forme de la revendication nationale, bien au contraire : il s'agit au contraire de revendiquer « ce droit d'accéder directement à une liberté de la forme et du contenu que seule permet l'appartenance à un

[44] Voir notamment sur le sujet l'excellente préface de Michel Le Bris à l'édition française des essais de Stevenson (Le Bris 2007).
[45] Sosnowski 2006, p. 11.
[46] La première édition complète étant celle dirigée par Saúl Yurkievich en 1994, dix ans après la mort de l'auteur (Cortázar 1994).
[47] Langlet 2015, p. 44.
[48] Cortázar 2006, p. 91.

espace littéraire central », pour reprendre les termes par lesquels Pascale Casanova définit les écrivains « assimilés ».[49] Il n'est pas étonnant que Cortázar définisse cette étape de sa carrière comme un moment « esthétique »[50] : le terme porte en effet en lui cette idée de la littérature « pure », débarrassé des considérations nationales ou historiques. Du point de vue fictionnel, cela se traduit par la rédaction de contes fantastiques où Cortázar, reconnaît-il lui-même, se préoccupe avant tout du mécanisme narratif et de la perfection esthétique de l'ensemble.[51]

L'originalité de la stratégie de Cortázar est qu'elle change du tout au tout après son installation à Paris, au fur et à mesure de sa reconnaissance internationale, garantie par la parution de *Rayuela* en 1963. À partir du triomphe de la révolution cubaine (1959), les essais de Cortázar quittent progressivement le champ purement esthétique pour se tourner vers les questions politiques. On peut identifier un tournant clair dans son écriture essayistique dans une conférence donnée à Cuba en 1963, à l'invitation de Fidel Castro, qui fournira le texte d'un essai publié sous le titre *Algunos aspectos del cuento*.[52] Dans ce texte, Cortázar relie pour la première fois le conte fantastique qui l'a fait connaître à une question politique : la maîtrise esthétique de la forme, dit-il, doit permettre de créer une littérature universelle, qui ne soit pas pseudo-populaire mais qui touche au plus profond de l'être humain ; de cette manière, la littérature, dit-il, devient vraiment révolutionnaire et collabore à l'indépendance culturelle du continent latino-américaine. En réalité, Cortázar s'efforce par cet essai de faire entrer son œuvre antérieure dans l'élan révolutionnaire, en transformant son rejet passé de la littérature nationale en effort d'universalisation au service d'une cause continentale : en s'efforçant de rompre avec les exigences du patriotisme littéraire, il aurait contribué à l'autonomie esthétique de l'Amérique latine, comme le castrisme contribue à son autonomie politique. À la suite de cette conférence, les essais de Cortázar ne cessent de traiter la question littéraire politiquement, avec des titres qui ne laissent guère de doute sur l'enjeu central de ces textes. *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano* ou *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : algunos malentendidos a liquidar*, pour ne prendre que deux exemples, lient systématiquement le sujet de la production littéraire avec la situation politique de l'Amérique latine et interrogent ce que suppose être un « intellectuel » (et non plus un écrivain) dans l'espace littéraire mondial.[53] Cortázar se fait polémiste, s'engage auprès de Fidel Castro, puis de la révolution sandiniste au Nicaragua, stratégie qui mène son œuvre fictionnelle vers la littérature à thèse du *Libro de Manuel* (1973). Cela étant, il continue aussi à écrire des contes, des poèmes et des ensembles hybrides qu'il nomme « almanachs », où l'image et la chronique personnelle prennent de plus en plus de place, et ne renonce jamais à l'écriture fantastique, qu'il continue de théoriser dans plusieurs essais (notamment *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* en 1975). La clarté apparente de sa nouvelle posture littéraire, indiquée par ses essais les plus connus, s'en retrouve dès lors brouillée, contredite par la persistence sous-jacente du premier Cortázar, l'écrivain intéressé en priorité par les expériences esthétiques. Le passage de Cortázar de l'écrivain « assimilé » à l'écrivain « révolté », devenu

[49] Casanova 2008, p. 298.
[50] Cortázar 2013, p. 19.
[51] *Ibidem*.
[52] Cortázar 1963.
[53] Respectivement Cortázar 1967 et Collazos 1970.

politiquement révolutionnaire pour « fabriquer de la différence »[54] au profit de l'Amérique latine, paraît assez clair à la lecture de ses essais, mais l'est beaucoup moins si on associe ces derniers à une lecture en profondeur de sa fiction.

4. CONCLUSION

Les exemples de Stevenson et Cortázar n'offrent aucune définition de l'essai, pas plus qu'ils ne dessinent un schéma de l'évolution géographique ou historique de la forme. On pourrait même dire, en un sens, qu'ils ne nous offrent aucune information susceptible d'alimenter une poétique de l'essai, cette pierre philosophale que tout spécialiste du genre cherche à découvrir. Le concept de stratégie littéraire, par l'association entre écriture fictionnelle et écriture essayistique, permet plutôt de souligner l'immense utilité que peut avoir l'essai dans une optique de *world literature*, à condition de considérer que le choix même d'utiliser l'essai est, pour un écrivain, une décision significative du point de vue des luttes qui structurent l'espace littéraire mondial ; l'essai, dans cette optique, est davantage étudié du point de vue de sa signification externe que de son organisation interne. On ne peut en déduire pour autant qu'une histoire littéraire mondiale de l'essai soit une tâche impossible, à condition d'accepter que cette entreprise est davantage freinée par certains impensés critiques que par l'essai lui-même. Du côté de la *world literature*, ces impensés viennent de la dissociation entre approche sociologique et approche générique, qui rend la première inconsciente de la portée symbolique du choix des genres, et la deuxième trop dépendante de la définition esthétique de ce qu'est un genre. On retrouve ces deux impensés du côté des théories de l'essai, souvent obsédées par la quête de la pureté définitionnelle du genre au point d'oublier que cette quête même est, symboliquement, une attitude « paratopique », pour reprendre le terme de Maingueneau : ce « caprice de genre »[55] qui consiste à parler de l'essai en affirmant sa non-existence est, en soi, une manière d'atteindre à l'esthétiquement pur, d'affirmer l'autonomie absolue du geste d'écriture. Le fait que l'écriture essayistique soit le lieu où écrivain et critique soit les plus proches l'un de l'autre ne peut en effet qu'amener à la création de ces points aveugles théoriques dus à l'absence de recul de l'observateur. Penser l'essai dans une optique de *world literature* nécessiterait donc d'associer théorie des champs et étude générique et d'élargir cette association au geste critique même : en somme, de ne plus se demander seulement ce qu'est l'essai, mais ce que signifie écrire un essai en contexte.

Ouvrages cités :

Ambrosini 2001 = Richard Ambrosini, *La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001.

Ambrosini 2006 = Richard Ambrosini, *The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist* in *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, dir. Richard Ambrosini et Richard Dury, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, pp. 23-35.

Ambrosini et Dury 2009 = Richard Ambrosini et Richard Dury, *Introduction : Stevenson and Europe*, in *European Stevenson*, dir. Richard Ambrosini et Richard Dury, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 1-16.

Bourdieu 1992 = Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*,

[54] Casanova 2008, p. 314.
[55] Langlet 2015, p. 12.

Paris, Seuil, 1992.

Casanova 2008 = Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.

Collazos 1970 = Oscar Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*, México, Siglo XXI, 1970.

Combe 1992 = Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

Cortázar 1963 = Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in « Casa de las Américas », 15-16 (nov. 1962 - fév. 1963), pp. 3-14.

Cortázar 1967 = *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano*, in « Casa de las Américas », 45 (nov. - déc.1967), pp. 5-6

Julio Cortázar, *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara, 1994 (3 vol.).

Julio Cortázar, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

Damrosch 2003 = David Damrosch, *What is World Literature ?*, Princeton University Press, 2003.

David 2005 = Jérôme David, *Pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, in *Où est la littérature mondiale?*, dir. Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 130.

David 2011 = Jérôme David, *Spectres de Goethe*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.

Dury 2012 = Richard Dury, *Stevenson's Essays : Language and Style*, in « Journal of Stevenson Studies », 9 (2012), pp. 43-91.

Ferré 2013 = Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Jameson 2012 = Jameson, *L'Inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Viellescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012.

Kristal 2002 = Efraín Kristal, *"Considering Coldly…" : A Response to Franco Moretti*, in « New Left Review », II/15 (May – June 2002), pp. 61-74.

Langlet 2015 = Irène Langlet, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Le Bris 2007 = Michel Le Bris, *Préface* in Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, pp. 7-37.

Louis 1997 = Annick Louis, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Louis 2006 = Annick Louis, *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Paris, Aux Lieux d'être, 2006.

Maingueneau 1993 = Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

McCarth 1989= John Aloysius McCarthy, *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*, University of Pennsylvania Press, 1989.

Meizoz 2007 = Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

Moretti 1996 = Franco Moretti , *Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare, London, Verso, 1996.

Moretti 1999 = Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London/New York, Verso,

1999.

Moretti 2006 = Franco Moretti (dir.), *The Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2006 (2 volumes).

Moretti 2013 = Franco Moretti, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.

Moretti 2016 = Franco Moretti (dir.), *La littérature au laboratoire*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2016.

Prendergast 2001 = Christopher Prendergast, *Negotiating World Literature*, in « New Left Review », II/8 (March – April 2001), pp. 100-122.

Sosnowski 2006 = Saúl Sosnowski, *Cortázar crítico : la razón del deseo*, in Julio Cortázar, *Obras completas VI. Obra crítica*, dir. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, pp. 9-37.

Spilka 1979 = Mark Spilka, *Henry James and Walter Besant : The Art of Fiction Controversy*, in « Novel », 6/2 (1979), pp. 101-119.

Viala 2013 = Alain Viala, *Des stratégies dans les Lettres*, in *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, dir. Dinah Ribard et Nicolas Schapira, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 199.

Wallerstein 2006 = Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*, trad. Camille Horsey, Paris, La Découverte, 2006.