



**HAL**  
open science

# Qu'est-ce qu'une capitale mondiale littéraire? Pour une géocritique rêveuse

Tiphaine Samoyault

► **To cite this version:**

Tiphaine Samoyault. Qu'est-ce qu'une capitale mondiale littéraire? Pour une géocritique rêveuse. *Artelogie*, 2023, 20, 10.4000/artelogie.13280 . halshs-04486130

**HAL Id: halshs-04486130**

**<https://shs.hal.science/halshs-04486130>**

Submitted on 1 Mar 2024

**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.



## Arteologie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

20 | 2023  
Arteologie N° 20/10 Ans

---

# Qu'est-ce qu'une capitale mondiale littéraire ? Pour une géocritique rêveuse.

Tiphaine Samoyault

---



### Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/13280>

DOI: 10.4000/artelogie.13280

ISSN: 2115-6395

### Publisher

Association ESCAL

Brought to you by École des hautes études en sciences sociales (EHESS)



### Electronic reference

Tiphaine Samoyault, "Qu'est-ce qu'une capitale mondiale littéraire ? Pour une géocritique rêveuse.", *Arteologie* [Online], 20 | 2023, Online since 22 January 2024, connection on 01 March 2024. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/13280> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.13280>

---

This text was automatically generated on January 27, 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

---

# Qu'est-ce qu'une capitale mondiale littéraire ? Pour une géocritique rêveuse.

Tiphaine Samoyault

---

## Brève historiographie d'une idée

- 1 La notion de capitale mondiale littéraire rencontre deux corpus critiques et théoriques. Le premier est celui de la littérature mondiale, de la *world literature* (Pascale Casanova, Emily Apter, David Damrosch, Franco Moretti), et le second l'historiographie des capitales culturelles. Cette historiographie est riche et elle a en particulier été faite en France par l'historien Christophe Charle qui lui a consacré deux ouvrages collectifs. *Le Temps des capitales culturelles, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* et *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*<sup>1</sup>. Ce sous-champ de l'histoire urbaine s'intéresse principalement au rayonnement des grandes villes européennes et il peut sembler de ce fait assez eurocentrique. Mais il s'attache à des périodes historiques précises, où la domination européenne était tellement systémique qu'elle déterminait l'idée même de centre et de capitale mondiale. Dans *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova a montré comment Paris est devenu, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, la capitale mondiale de la littérature. Sa fonction en tant que telle s'exerce moins sur un plan national que sur celui de l'univers littéraire dans son ensemble. Elle l'est devenue à la fois imaginativement (« la ville aux cent mille romans » dont parle Balzac, la ville de la Révolution), et sociologiquement (dotée d'une extraterritorialité artistique et littéraire). Son analyse sert à caractériser la capitale littéraire telle qu'elle s'est constituée progressivement, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et à partir de l'Europe. Pour la période qu'elle analyse à titre principal, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, Paris attire des écrivains du monde entier qui veulent se faire une place dans la littérature et la ville fait rêver grâce à la littérature. Beaucoup d'écrivains étrangers y sont publiés, y compris dans leur langue (l'exemple de Joyce est, à tous ces égards, particulièrement significatif). Mais ces cas suffisent-ils à prouver le caractère

incontestable et surtout unique de ce modèle ? Le travail de Casanova – et c'est aussi sa force de proposition théorique, car plus une proposition est discutée plus elle révèle son caractère stimulant – a été contesté hors d'Europe, en Amérique latine et en Chine notamment, où on lui reproche de poser en universel littéraire une valeur en réalité relative, même si on reconnaît en même temps le caractère dynamique de son modèle. Plusieurs articles et thèses en chinois sont consacrés à la discussion de propositions de *La République mondiale des lettres* qui repose notamment sur le fait que Pascale Casanova formule une hypothèse arbitraire sur la position de la langue chinoise dans le système linguistique mondial<sup>2</sup>. Ailleurs, c'est notamment un argument fort de Hugo Achugar dans « Apuntes sobre la "literatura mundial" o acerca de la imposible universalidad de la "literatura universal" », on conteste l'idée que l'identification de la littérature à la révolution ou à la rupture est universel<sup>3</sup>. Achugar rappelle justement que plusieurs conceptions de la littérature peuvent cohabiter. Dans tous les cas, c'est la vision eurocentrée de l'espace littéraire mondial qui est mise en cause. On pourrait contester cette contestation en disant que Pascale Casanova décrit un système historiquement situé, évolutif et mobile et que la République dont elle trace les contours était, pour l'époque qui est la sienne (du XVI<sup>e</sup> siècle aux années 1960), également fortement eurocentrée. Mais il est vrai qu'elle ne tient pas compte d'autres champs polycentriques pouvant échapper aux logiques qu'elle décrit. Et surtout, elle fait tout reposer sur une définition de la littérature qui est une fiction, à savoir que la littérature serait forcément liée à l'autonomie et à la rupture par rapport au champ social. Plus que d'eurocentrisme, il me semble que sa vision est victime d'une illusion avant-gardiste ou moderne ; qu'elle généralise et universalise non seulement par rapport à une géographie, à un espace, mais par rapport à un temps historique précis : la modernité (comme si toute idée de littérature était désormais identifiée à la modernité). Tout ce qui ne relève pas de cette définition située de la modernité est considéré par elle comme imitation ou régression conservatrice. Paris, dans ce sens, est moins capitale littéraire mondiale que capitale de la modernité. Comme l'écrit Christophe Charle, la « république mondiale » de Pascale Casanova n'enregistre pas assez des effets de ce qu'il appelle la « discordance des temps », à savoir le décalage entre des écrivains nationaux qui tentent de maintenir la tradition et des passeurs de frontières qui s'alignent sur le « méridien de Greenwich » de la modernité internationale<sup>4</sup>.

- 2 L'autre corpus critique valorisant l'idée de capitale littéraire ou culturelle est celui de l'historiographie urbaine, qui s'intéresse aux centres de pouvoir culturel et à la géopolitique de ces centres. Son intérêt est de faire sortir la culture du cadre national et de travailler sur des lieux d'attraction transnationaux dans le domaine de la littérature et d'autres activités culturelles (théâtre, musique, opéra, festivals, congrès, expositions temporaires, création de « campus »...). Cette histoire montre, sur un temps assez long, la dénationalisation et la dispersion de beaucoup d'activités culturelles ainsi que la domination croissante des logiques économiques transnationales. Dans cette histoire, comme dans le texte de Pascale Casanova, le cas de Paris est spécifique : il a servi de modèle ou de contre-modèles aux autres capitales culturelles européennes et américaines<sup>5</sup>. Pour autant, il ne suscite pas un corpus unifié des règles de fonctionnement des capitales culturelles : Vienne, Londres, Moscou ont d'autres règles et suscitent pourtant autant de création et de désir. On peut néanmoins définir, comme l'écrit Christophe Charle, un « effet capitale » : « "L'effet capitale" repose ainsi, comme le capital, sur un rapport de force et sur une lutte sans cesse recommencée, à la fois réelle et symbolique, où les différentes formes de capital sont mobilisées : le capital

économique (les donations des mécènes américains ou autres, les budgets des musées publics, les subventions aux théâtres officiels, ou les investissements des capitalistes dans les institutions culturelles, les prix décernés par les académies, etc.), le capital social (l'attractivité inégale selon les groupes d'élite à l'échelle locale, régionale, nationale, internationale), le capital politique (l'ancienneté de la domination politique ou l'absence de celle-ci dans les États tard unifiés), le capital symbolique (l'abondance des textes ou des représentations iconographiques producteurs d'images publiques ou entretenant des formes de domination à distance<sup>6</sup>. » L'effet capitale n'est ainsi pas seulement une accumulation de pratiques et de savoirs, mais la capacité de certaines villes, en raison de leur histoire, de leur rôle politique ou de leur place dans la géographie, à exercer une fonction symbolique spécifique.

- 3 Pour autant, cette notion de capitale littéraire a-t-elle encore une vertu heuristique et constructive aujourd'hui ? Certains travaux, notamment celui de Saskia Sassen sur les « global cities », montrent que les logiques nationales de prestige s'y font moins sentir en raison du contexte dominant d'une culture cosmopolite<sup>7</sup>. Le double rôle de l'État et du marché minimise le déploiement d'une idée totale et libre qui identifie un imaginaire à un lieu. Le « temps » des capitales est peut-être passé. Le temps est sans doute venu d'une autre idée. Mondialement, la littérature a perdu son pouvoir majeur de rassemblement symbolique et culturel : le cinéma, les séries et la musique l'ont largement remplacée. Par ailleurs, la promotion culturelle d'une capitale n'est plus toujours liée à sa fonction politique et économique. C'est pourquoi je voudrais poursuivre en montrant qu'il est possible de promouvoir une nouvelle idée, plus rêveuse, mais non moins forte et réelle, de l'idée de capitale littéraire mondiale.

## Pour une idée rêveuse de capitale littéraire mondiale

- 4 Montevideo a toujours représenté pour moi la capitale littéraire idéale, car plusieurs écrivains que j'aimais y étaient nés. L'un, c'était le moderne par excellence : Isidore Ducasse devenu Comte de Lautréamont. Le deuxième est Jules Laforgue, dont les *Complaintes* m'avaient offert à vingt ans un prolongement mélancolique de Baudelaire. Le troisième, Supervielle, m'est plus indifférent, mais il avait la particularité d'être le troisième, ce qui élevait déjà Montevideo au rang mythique de capitale littéraire mondiale. Pourquoi les Français nés à Montevideo avaient-ils vocation à devenir écrivains ? Il y avait déjà un effet légendaire à cette série désormais bien connue. Leurs noms eux-mêmes contribuaient à la légende<sup>8</sup>. Au-delà de son rôle réel, lié à son statut de capitale excentrique, faisant de la capitale de l'Uruguay une capitale littéraire, où naissent, vivent et habitent de très nombreux écrivains, Montevideo a un rôle imaginaire assez considérable, qui compte aujourd'hui beaucoup pour comprendre ce qu'est une capitale littéraire. On pourrait bien sûr apporter des éléments objectifs – faits historiques, données statistiques sur les maisons d'édition, les festivals, les activités littéraires – permettant de confirmer la place de la ville dans les échanges littéraires intracontinentaux et intercontinentaux. Je voudrais pour ma part limiter mon apport en indiquant comment le nom d'une ville, et ce qui s'y rapporte, devient le signe même de la littérature, en se dotant des traits ou de l'aura des figures qui l'ont arpentée, des textes qui la racontent, en un mot en devenant romanesque.
- 5 Montevideo est une ville où l'on se rend pour aller sur les traces de quelqu'un. La ville invite au pèlerinage. Le pèlerinage littéraire est la version profane du pèlerinage

religieux et il est lié à l'avènement de ce que Malraux appelle un « romanesque des lieux », que traduit l'émotion particulière de savoir qu'à cet endroit précis où je me trouve, quelque chose a eu lieu. « L'avènement du "romanesque des lieux" est celui d'un nouveau régime de la sensibilité, caractérisé par ce "fait nouveau" que le lieu lointain n'est plus un simple décor, et pas même un décor le plus souvent, une simple page blanche, un blanc-seing, une planche d'appel, mais qu'il "porte en lui-même sa puissance poétique ; que Grenade soit un lieu privilégié même s'il ne s'y passe rien, et qu'il y ait enfin un tourisme d'Elseneur"<sup>9</sup> ». Les lieux sont soumis au travail d'une mémoire intime, secrète et donnent lieu à des pratiques, à des usages, à des espaces privilégiés, comme on va bientôt le voir de l'hôtel. Le désir d'aller sur les lieux où vécut un autre est de nature sentimentale ; mais il est aussi réflexif car on vient y vérifier les pouvoirs de la littérature. Il donne naissance à un genre particulier de récits où l'on se rend à Montevideo en pèlerinage littéraire. Ce pèlerinage peut avoir pour raison la vérification factuelle. Ainsi les biographes de Lautréamont, de Supervielle ou de Laforgue, disent s'être rendus dans cette ville à la recherche de témoins essentiels ou d'archives méconnues. Pour Isidore Ducasse, la quête est d'autant plus imaginaire qu'on la sait en grande partie vouée à l'échec. Et même si, parmi tous les biographes, Jean-Jacques Lefrère est celui qui a cherché à faire mentir le caractère énigmatique de cette vie, et qu'il parvient à rassembler quantité d'archives permettant de lui donner une densité, il superpose le Montevideo réel, documenté avec l'histoire de l'émigration des Français du Sud-Ouest, avec un Montevideo légendaire et magique. Ainsi, même si ces voyages de biographes tiennent moins du pèlerinage que de la nécessité, surtout pour Supervielle qui y est retourné toute sa vie – alors que Ducasse n'y est revenu qu'une seule fois et Laforgue jamais –, ils contribuent à la constitution de la ville comme capitale littéraire<sup>10</sup>.

- 6 Je m'intéresserai ici aux textes qui tiennent explicitement du pèlerinage littéraire et qui constituent un véritable genre : celui du pèlerinage littéraire à Montevideo : qui consiste à aller sur les traces d'écrivains – ou dans une moindre mesure de révolutionnaires ou d'hommes politiques – qui ont vécu à Montevideo. Ces textes peuvent être soit factuels, soit fictionnels. La ville y est un personnage plus qu'un simple décor. Il en existe autant en espagnol qu'en français même si j'évoquerai surtout des exemples français où s'exerce la fascination pour « ce petit pays du cône Sud, écrit Patrick Deville, où s'était inventée [...] l'immense beauté des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et la légèreté de *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle<sup>11</sup>. » Ce passage de *La Tentation des armes à feu* (2006), en convoquant à dessein l'imagerie de Montevideo qui en fait un espace exemplaire pour les écrivains français, met aussi en place une réciprocité car ce petit pays, ajoute Deville, « nourrit un amour pour Paris qui n'existe plus ailleurs qu'à Montevideo. » Selon lui, on se reconnaît comme capitale de la littérature des deux côtés de l'Atlantique. Enrique Vila-Matas fait une assimilation comparable lorsque, dans *Montevideo*, il se voit dans la capitale de l'Uruguay comme Hemingway se voyait à Paris.
- 7 Trois traits, que je vais examiner successivement, caractérisent ces récits : ils superposent le passé et le présent, en entretenant la fiction et la matière autobiographique. Ils prennent la forme d'une enquête. Enfin, dans la géographie urbaine qu'ils dessinent, ils inscrivent l'hôtel comme chronotope central.
- 8 *Aller aujourd'hui sur les traces du passé* est le premier trait de ces récits. Ainsi, « Une photo à Montevideo : vie & mort de Balthasar Brum », le premier texte de *La Tentation*

*des armes à feu* de Patrick Deville – qui avait fait l'objet d'une première édition séparée –, mêle les données historiques et géographiques, le Montevideo des années 1930, celles où vécut le personnage sur lequel Deville enquête, et celui d'aujourd'hui où il conduit cette enquête. Nous sommes à l'été de 1996, le narrateur voyage en Amérique du Sud (notons que dans les années 1990, Deville a vécu à Cuba pendant deux ans et à beaucoup voyagé en Amérique centrale et du Sud, qui devient le territoire de plusieurs de ses fictions, comme *Pura vida* (2004) par exemple, ou encore *Equatoria* (2009)). Deux ans auparavant, ce narrateur avait acheté au marché aux puces de Montevideo une photographie de Brum, mort en 1933 ; retombant dessus deux ans plus tard, il décide de reconstituer les dernières minutes de la vie du Président du Conseil avant son suicide dans le Montevideo rural de l'époque. « Cet homme était la veille au soir au théâtre Solís. Au milieu de la représentation, il a regagné en hâte son adresse du centre-ville, aux environs de Río Branco et de Colonia. Il vient d'apprendre le coup d'état de Gabriel Terra. Balthasar Brum n'a pas dormi de la nuit et porte encore son costume de soirée noir, son pantalon rayé et ses souliers vernis [...] A l'aube, il a passé sa veste à même son torse nu [...] avant de sortir, revolver aux poings. Autour de la photographie, le temps semblait s'être arrêté, le cours de l'histoire s'être figé dans les sels argentés du bain fixateur<sup>12</sup>. » Le narrateur d'aujourd'hui qui raconte au temps présent cette histoire d'autrefois entretient des liens explicites avec l'auteur : « la séduction pernicieuse et poétique qu'exerce l'Uruguay pour qui a grandi en Bretagne doit beaucoup à cette impression de voyager dans le temps sans se déplacer dans l'espace » (p. 30), écrit ainsi Deville, lui qui est né à Saint-Nazaire, en Loire-Atlantique. La photographie, le moment où elle a été prise, permet une plongée dans l'histoire, qui s'accompagne de très nombreuses références littéraires. Dans la suite du roman, il est aussi question du Montevideo d'aujourd'hui, qui se superpose à la ville des années 1930 : « En milieu de semaine, à Montevideo, le marché aux puces est fermé et la rue Tristan-Narvaja déserte. Des platanes font dégoutter leur tristesse humide au-dessus des trottoirs cabossés. Sur le rideau métallique d'un garage était reproduite, à la peinture jaune et violette [...] la photographie du Che allongé mort sur le lavoir de l'hôpital de Vallegrande [...] et je longuais ce garage, et son rideau métallique révolutionnaire, en pensant à mon premier contact avec l'Uruguay, en 1976, qui avait été la rencontre, en France, du chanteur exilé Daniel Viglietti. » (p. 28) Les descriptions se donnent comme des successions de tableaux de différentes époques, accrochés ensemble dans un livre devenu musée.

- 9 Dans *Montevideo, Henri Calet et moi* de Christophe Fourvel, l'auteur est parti sur les traces d'Henri Calet, qui avait fui la France en emportant la caisse de l'entreprise où il travaillait et qui s'était établi à Montevideo sous un faux nom (Henri Calet), et une fausse identité (citoyen nicaraguayen). A la différence de *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, le texte n'est pas une fiction, mais se présente ouvertement comme un pèlerinage littéraire. Là aussi l'aujourd'hui du voyage se projette dans l'autrefois de la ville arpentée par l'écrivain aimé : « Je suis allé en Uruguay tenter d'apercevoir l'ombre improbable de l'écrivain. Voir si possible ce que ses yeux avaient vu et chercher les traces éventuelles laissées par ceux qui servirent de modèles pour son roman, *Un grand voyage*, que Calet publia en 1952, délivrant ainsi de sa mémoire des êtres demeurés enfermés pendant 22 ans<sup>13</sup>. » Il s'agit là encore de mettre 1930 sur 2002 et de percevoir « des feux follets dans l'ombre, qui montaient de cave le soir vers les grandes avenues animées et élégantes. C'était le Bazar Colon, les meubles français de la maison Cavigila, les chapeaux, les thés, les patins à roulettes sur l'esplanade devant l'Hotel del Prado<sup>14</sup>. »

- 10 Enfin, dans *Montevideo*, le narrateur, double d'Enrique Vila-Matas, superpose dans la ville enfin visitée le souvenir de Cortázar, de Bioy Casares et de Borges qui s'y sont rendus avant lui. Comme chez Deville, le voyage est hanté de références littéraires, et parmi elles, celle à *L'Uruguayen* de Copi que le narrateur traduit du français vers l'espagnol et qui répète, à Montevideo, « Ici, je suis à ma place ». Rien n'est vu directement et la spirale des textes et des images emporte le référent dans un gouffre vertigineux. La ville a été tellement lue, rêvée, imaginée que s'y rendre devient un impératif thérapeutique : « La nuit, je visitais parfois en imagination Montevideo. Et je m'étonnais en pensant que dans ce minuscule, ce naïf mirador presque villageois, s'était développé la rénovation littéraire de l'Uruguay et d'une grande partie du monde de langue hispanique. En y pensant et en analysant le pourcentage d'anxiété qu'il y avait dans ces mots, je finissais par comprendre que j'avais plus qu'un authentique besoin de mettre les pieds dans ce minuscule mirador<sup>15</sup>. » Lorsqu'une circonstance se présente de faire le pèlerinage, le narrateur ne reprend pas pied dans la réalité, bien au contraire. Il trouve là l'occasion de devenir un véritable personnage de fiction.
- 11 Le deuxième trait de ces récits est de se présenter comme une enquête, avec des informateurs, des documents, des références. Patrick Deville tisse ensemble quantité d'archives, enquêtes journalistiques, chroniques, revues de presse, reportages, leçons d'histoire, romans, journaux de voyage<sup>16</sup>..., et l'enquête sur une photographie devient une véritable enquête policière. Le croisement du réel et du fictif qui structure *Montevideo* de Vila-Matas assimile de la même façon les deux types d'enquêtes : venu voir le lieu exact où surgit le fantastique dans la nouvelle de Cortázar, ce qui nécessite l'intervention de plusieurs intermédiaires, le narrateur est conduit à devenir le jouet d'une nouvelle enquête, dans le temps présent de la fiction qui se présente comme un pèlerinage réel sur les lieux d'une fiction. Ce perpétuel glissement de frontières, propre à l'art de ce romancier, pousse à la limite le sous-genre que j'ai identifié du pèlerinage littéraire à Montevideo. Le soupçon est constamment posé sur la nature et le lieu de l'expérience. La littérature devient une formidable incitation à aller à la rencontre du lieu et, en même temps, elle fait soupçonner que cet endroit ne peut pas exister. La visite des espaces référentiels, le Teatro Solís, la Torre de los Panoramas, l'hôtel Cervantes deviennent flous à force d'être écrits et d'être réécrits. C'est l'inverse qui se passe habituellement dans les voyages de vérification. Dans *Montevideo*, Henri Calet et moi, Christophe Fourvel contredit ainsi la fiction par le réel, comme dans cet exemple : « Il n'existe pas de calle Mercedes dans le quartier d'Atahualpa, contrairement à ce qu'a écrit Henri Calet dans *Un grand voyage*<sup>17</sup>. » Dans *Montevideo* de Vila-Matas, le factuel ne produit aucune certitude, bien au contraire. Il est constamment assourdi par la fiction, à double et à triple fonds.
- 12 Le chronotope de l'hôtel est le troisième motif que l'on retrouve dans tous ces récits. L'hôtel réunit les traits du passage, de l'anonymat, de la rencontre et de la superposition des temps. Il est un lieu emblématique du pèlerinage littéraire comme la visite au cimetière et le recueillement au bord d'une tombe. C'est en cela d'ailleurs qu'il est un chronotope : un espace-temps qui rencontre un autre espace-temps. Les écrivains évoquent des hôtels et les écrivains qui vont sur les traces de ces écrivains vont dans les mêmes hôtels. On va à l'hôtel Majestic, au Palacio Hotel, à l'Hotel del Prado, à l'hôtel Crystal<sup>18</sup>. Celui que l'on rencontre le plus souvent est l'hôtel Cervantes, devenu l'Esplendor. « Manuel Espínola Gómez habite aujourd'hui à l'hôtel Cervantes, que fréquentèrent Borges ou encore Cortázar. À l'écouter, l'Uruguay n'aurait qu'un



avantage : celui de laisser les gens fermés sur eux-mêmes en leur ouvrant ainsi les yeux de l'intérieur<sup>19</sup>. » Cortázar, Bioy-Casares et Vila-Matas en font le cadre principal de leurs récits, les deux premiers dans un effet de coïncidence troublant, relevé par Bioy-Casares puisque sa nouvelle « Un voyage ou le mage éternel » et celle de Cortázar, « La porte condamnée », commencent de la même façon et logent toutes deux leur narrateur à l'hôtel Cervantes de Montevideo. Dans un texte précisant les circonstances d'écriture de « La porte condamnée », Cortázar donne les éléments factuels et autobiographiques qui sont à l'origine de l'écriture de cette nouvelle : représentant de l'UNESCO dans un congrès en 1954 comme traducteur, il est logé dans une toute petite chambre de l'hôtel Cervantes. Une armoire masquant une porte de communication l'intrigue et devient le point de départ de son récit. Vila-Matas fait ainsi un double pèlerinage : sur les traces de l'écrivain et sur celles du narrateur de la nouvelle, à la recherche à la fois du réel et du fictionnel. Mais au fond, au-delà de l'anecdote, que vient-on vraiment chercher à Montevideo ? Dans l'espace, c'est d'abord du temps que les écrivains veulent éprouver : entrer en contact avec un passé qui n'est plus mais que l'on voudrait absolument revivre. Deux des écrivains que j'ai cités associent la ville avec cette nostalgie : « Peu de villes au monde, autant que Montevideo, savent ainsi suinter la nostalgie », écrit Patrick Deville<sup>20</sup>. Et « Pendant des années, j'ai pratiqué une sorte de *saudade* secrète, une étrange nostalgie d'outre-mer, mélancolie d'un lieu que je n'avais pas connu, dont il ne m'était pas clair que je pourrais y faire un voyage un jour. Ce lieu, c'était Montevideo. Je me passionnai pour la poésie d'Ida Vilarinho, née dans la ville en 1920, dix ans après la mort de Herrera y Reissig. Il n'est rien de moins vrai qu'en la lisant, je finissais très souvent par me sentir au centre du monde<sup>21</sup>. » Le centre du monde s'est ainsi déplacé. Alors qu'au début de sa vie d'adulte, Vila Matas se rêvait en écrivain des années vingt, style génération perdue et que c'est dans cet esprit qu'il a fait plusieurs longs séjours à Paris, il comprend désormais qu'être écrivain est se tenir à « l'endroit exact où le fantastique fait irruption dans une nouvelle de Cortázar ». Ainsi, aller à Montevideo, c'est mettre les pieds dans une nouvelle de Cortázar ; cesser de rêver d'être un écrivain nord-américain à Paris, qui identifie la littérature à la France et pour qui le syntagme « écrivain français » est un pléonisme, pour devenir un écrivain sud-américain à Montevideo, qui identifie la littérature au trouble, au passage de frontière et au double-fond. La capitale littéraire mondiale s'est bel et bien déplacée et *Montevideo* de Vila-Matas est le roman de ce déplacement. Ce déplacement imaginaire pourrait bien avoir aussi quelque chose de bien réel, tant la littérature vient souvent aujourd'hui des petits pays. Notre manière de penser les liens mondiaux a changé. Des mythes littéraires, en particulier l'autonomie, appartiennent au passé. C'est depuis le Sud, désormais que se reconstruit l'imaginaire littéraire, que s'inventent les nouvelles écritures multilingues, que l'on pense les nouvelles relations. Même si mon enquête n'a pas de prétention historique, elle me semble montrer à son tour quelque chose de ce déplacement.

- 13 Lorsque j'écris ces lignes, je ne suis pas encore allée à Montevideo. Mais ce nom de ville qui ressemble à un vers, comme l'écrivait Borges, m'a longtemps fait rêver. Je suis dans la situation qu'évoque Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, où il montre qu'il est tout à fait possible d'avoir des échanges passionnants sur des endroits où l'on n'a jamais mis les pieds<sup>22</sup>. Lorsque je relis ces mêmes lignes pour la publication, en revanche, j'ai confronté mon imaginaire au réel de la ville. J'ai vu le Teatro Solís et j'ai dormi dans la chambre 205 de l'hôtel Cervantes. Mais ceci est une autre histoire<sup>23</sup>.

---

## NOTES

1. *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. de Christophe Charle et Daniel Roche, Publications de la Sorbonne, 2002. *Le temps des capitales culturelles XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Christophe Charle, Seyssel, Champ Vallon, 2010 ; ouvrages auxquels on peut ajouter les travaux de Daniel Roche sur Paris ou de Steven Beller sur Vienne.
2. Voir en particulier Gao Fang, « La littérature mondiale et la force de construction de la traduction : critique de la *République mondiale des Lettres* de Pascale Casanova », Traduction en Chine, 2017 (04), p. 53-58. [En chinois]
3. Hugo Achugar, « Apuntes sobre la “literatura mundial” o acerca de la imposible universalidad de la “literatura universal” », en *América Latina en la literatura mundial*, Sánchez-Prado (ed.), Pittsburg, Biblioteca de América, 2006, p. 197-212.
4. Christophe Charle, « République mondiale des lettres, discordance des temps et dérégulation culturelle », CONTEXTES [En ligne], 28 | 2020, mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 16 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9346>. « Le schéma proposé par Pascale Casanova est séduisant dans sa symétrie et sa simplicité. Mais n'est-il pas par trop une réduction de la discordance des temps autour de la seule ligne imaginaire et mouvante du « moderne » défini par Paris à partir du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles et plus globalement des effets idéologiques et politiques à long terme de la Révolution française ? Pascale Casanova se défend à plusieurs reprises d'être victime de l'ethnocentrisme français et de la vision centralisatrice qui prévaut dans un champ unifié de longue date, sous l'égide de l'État mais aussi en conflit constant avec lui. »
5. Cf. Pascale Casanova. Voir aussi Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... Importation littéraire et nationalisme culturel en France (1885-1930)*, thèse sous la dir. de Christophe Charle, Université Paris 1, 2003.
6. Christophe Charle (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, op. cit.*, p. 24.
7. Saskia Sassen, *The Global City : New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 1991.
8. Voir Bill Maschall, « Trois poètes de l'Atlantique français : Jules Laforgue, Isidore Ducasse, Jules Supervielle », dans *Études littéraires*, vol. 47, n° 2, été 2016 : *L'Américanité des poètes français : le cas de Montévidéens* ; trad. de l'anglais par Luc Bonenfant depuis *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool University Press, 2009. Voir aussi Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
9. André Malraux, « Préface », *Le Démon de l'absolu*, p. 832, cité par Christophe Pradeau dans *Sur les lieux. Les pèlerinages du lecteur de romans*, Lagrasse, Verdier, 2024, p. 28.
10. Les biographes d'Isidore Ducasse sont, outre Jean-Jacques Lefrère, Philippe Soupault, François Caradec et Jean-Luc Steinmetz. Les biographes de Laforgue sont François Ruchon, Marie-Jeanne Durry, Jean-Jacques Lefrère. Notons qu'il existe une biographie croisée des deux poètes : Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1925. Il n'existe pas de biographie substantielle de Jules Supervielle en français, à l'exception d'un court texte de Claude Roy.
11. Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, Éditions du Seuil, 2006, p. 30.
12. *Ibid.*, p. 24-25.
13. Christophe Fourvel, *Montevideo, Henri Calet et moi*, La Dragonne, 2006, p. 10. Voir aussi Hector Dante Cincotta, *Montevideo. Ciudad, vida y literatura*, Madrid, Editorial Verbum, 2020.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. Enrique Vila-Matas, *Montevideo*, trad. de l'espagnol par André Gabatsou, Actes Sud, 2023, p. 115.

16. Voir Isabelle Bernard-Rabaldi, « La nouvelle tentation narrative de Patrick Deville. *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* », *Estudios Románicos*, vol. 19, 2010, p. 53-82.

17. Christophe Fourvel, *Montevideo, Henri Calet et moi*, *op. cit.* p. 48.

18. J'aurais pu évoquer ici *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin (Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2004), dont toutes les histoires se déroulent dans des chambres d'hôtel et pourraient se dénouer dans un certain hôtel Crystal que l'on finit par trouver à Montevideo.

19. Christophe Fourvel, *Montevideo, Henri Calet et moi*, *op. cit.*, p. 61.

20. Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu*, *op. cit.*, p. 23. Il ajoute un peu plus loin, p. 29 : « Les déplacements dans l'espace ne sont rien. Seuls les allers-retours dans le temps sont vertigineux, qui nous procurent le sentiment de sa douce et redoutable relativité. »

21. Enrique Vila-Matas, *Montevideo*, trad. de l'espagnol par André Gabatsou, Actes Sud, 2023, p. 114.

22. Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Minuit, 2012.

23. Cette histoire, je la raconte dans « Chambre 205. Dialogue avec Enrique Vila-Matas », Maison de la Poésie, Paris, le 11 octobre 2023. La captation de cette conférence-performance est disponible sur le lien suivant :

<https://maisondelapoesieparis.com/scene-numerique/enrique-vila-matas-montevideo/?media=0>

## ABSTRACTS

¿Puede la idea de capital cultural o de capital literario escapar al punto de vista desde el que la miramos? Para decirlo de otra manera, ¿existe una capital literaria mundial reconocida "mundialmente" como tal? La hipótesis de Pascale Casanova en *La República Mundial de las Letras* es que París ha desempeñado este papel durante mucho tiempo, pero esta opinión ha sido cuestionada fuera de Europa y a menudo acusada de eurocentrismo. Algunos podrían pensar que Nueva York ocupa hoy ese lugar, pero sobre todo gracias a la subordinación parcial de la literatura al gran mercado del libro, que no es lo mismo. Para poder hablar de una capital literaria mundial, tendríamos que poder identificar una ciudad con la literatura, no sólo social, económicamente, sino también imaginativamente e incluso lingüísticamente. Escritores de todo el mundo deberían reunirse para experimentar la literatura en su lengua y entre lenguas. La globalización, que podría favorecer estas condiciones, hace que el cumplimiento de estos cuatro criterios –económico, social, imaginario y lingüístico– sea en realidad imposible. La extrema concentración económica, que afecta también a los grandes grupos editoriales, y la dispersión de los centros, hacen que la noción misma de capital mundial sea una idea obsoleta. Entonces, ¿qué le pasa a ella? ¿Seguimos yendo a una ciudad por motivos literarios? ¿Cómo se cruzan lo real y lo imaginario de la literatura en un mismo lugar, en un lugar único? Me gustaría responder a estas preguntas contando brevemente la historia de una idea y mostrando cómo la imaginación "geoliteraria" compensa la desaparición de cualquier capital literaria mundial promocionando otros lugares, vinculados a otras historias y abriéndose a otras imaginaciones.

Est-ce que l'idée de capitale culturelle ou de capitale littéraire peut échapper au point de vue depuis laquelle on la regarde ? Pour le dire autrement, existe-t-il une capitale littéraire mondiale

"mondialement" reconnue comme telle ? C'est l'hypothèse de Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*, que Paris a longtemps joué ce rôle, mais cette hypothèse a été contestée hors de l'Europe, et souvent taxée d'eurocentrisme. Certains pourraient penser que New York occupe cette place aujourd'hui, mais en subordonnant en partie la littérature au grand marché du livre, ce qui n'est pas la même chose. Pour pouvoir parler de capitale littéraire mondiale, il faudrait pouvoir identifier une ville à la littérature, non seulement socialement, économiquement, mais aussi imaginativement et même linguistiquement. Il faudrait que des écrivains du monde entier s'y retrouvent pour y vivre la littérature dans leur langue et entre les langues. La mondialisation, qui pourrait favoriser ces conditions, rend la réunion de ces quatre critères – économique, social, imaginaire et linguistique – impossible en réalité. La concentration économique extrême, qui touche aussi les grands groupes éditoriaux, la dispersion des centres, fait de la notion même de capitale mondiale une idée obsolète. Que devient-elle alors ? Va-t-on encore dans une ville pour des raisons littéraires ? Comment se croisent le réel et l'imaginaire de la littérature dans un même lieu, dans un lieu unique ? J'aimerais répondre à ces questions en racontant brièvement l'histoire d'une idée et en montrant comment l'imaginaire « géolittéraire » supplée la disparition de toute capitale mondiale littéraire en promouvant d'autres lieux, liés à d'autres histoires et ouvrant à d'autres imaginaires.

## INDEX

**Mots-clés:** Littérature comparée, Enrique Vila-Matas, Julio Cortazar, histoire urbaine, littérature mondiale.

**Palabras claves:** Literatura comparada, Enrique Vila-Matas, Julio Cortázar, historia urbana, literatura mundial.

## AUTHOR

TIPHAINE SAMOYVAULT

CRAL, EHESS/CNRS