

UCLA

Paroles gelées

Title

Pour une pensée archipélique des pratiques collaboratives : Introduction

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5vd846pw>

Journal

Paroles gelées, 25(1)

ISSN

1094-7264

Author

Belanger, Alisa

Publication Date

2009

DOI

10.5070/PG7251003190

Peer reviewed

Pour une pensée archipélique des pratiques collaboratives :
Introduction

Alisa Belanger
University of California, Los Angeles

Là où la propension archipélique soutient le divers du monde, la visée continentale au contraire imposait une unicité qui le plus souvent fut portée par les pensées de système, lesquelles s'organisaient assez vite en systèmes de pensée.

Édouard Glissant¹

Ce numéro de *Paroles gelées* regroupe une sélection des actes du 13^e colloque des étudiants de 2^e et 3^e cycles en Etudes françaises et francophones tenu à l'Université de Californie, Los Angeles en octobre 2008, ainsi qu'un entretien inédit avec Alain Mabanckou. Ces travaux, réunis autour du thème « Nulle œuvre n'est une île : Collaborative Practices in the French-Speaking World », se penchent sur une forme de production culturelle qui fait rarement l'objet de recherches dans les arts et littératures francophones. Si les exemples d'œuvres communes n'y manquent pas, leur analyse n'en demeure pas moins épineuse en l'absence d'un schéma critique qui permettrait de les situer sur la carte du monde francophone, et de les relier les unes aux autres. C'est avec l'ambition de contribuer à ce champ d'études largement inexploré que nous rassemblons ici des travaux de jeunes chercheurs portant sur les produits culturels élaborés à

plusieurs mains. Nous souhaitons examiner ce qui les rassemble par-delà les siècles et les frontières traditionnelles pour exposer la *propension archipélique* des pratiques collaboratives, soit leur vocation à favoriser l'interaction des idées.

Il semblerait impossible d'aborder la création au pluriel sans passer au préalable par une réflexion sur le terme même de « collaboration ». Pour qui parle français, ce terme s'associe étroitement au gouvernement de Vichy pendant la Seconde guerre mondiale et, plus généralement, à la collusion individuelle ou collective avec des pouvoirs oppressifs, comme les régimes coloniaux. En revanche, en anglais, *collaboration* a servi de mot-valise pour désigner non seulement cette réalité historique, mais aussi un ensemble de modes de création allant du tête-à-tête au travail en équipe dès les années 80 et 90² Une telle synthèse – ou amalgame – aurait été impensable pour la critique francophone où, par un phénomène de contamination sémantique, « la collaboration » se présente également comme l'antonyme de « la résistance » dans le domaine esthétique. Bien que l'ouvrage « *en collaboration* » ou réalisé « *avec la collaboration de [...]* » n'ait rien en soi pour soulever les suspicions du lecteur, ce terme renvoie le plus souvent aux liens troubles qui peuvent unir l'art et la politique quand il apparaît sans prépositions.

Dans son *Discours de réception à l'Académie* (1856), Ernest Legouvé allait jusqu'à personnifier la collaboration pour la célébrer comme étant l'instrument indispensable au rayonnement de la culture française à l'étranger :

Si en effet l'art dramatique français règne partout, si l'on ne représente à Saint-Petersbourg, à Madrid, à Naples, à Londres, à Vienne, et même en Amérique, que des ouvrages français, à qui le devons-nous ? à la

collaboration qui, décuplant le nombre des productions ingénieuses et même originales, permet seule à l'imagination française de devenir, pour ainsi dire, l'imagination du monde. (16)

Ainsi conçue, la collaboration n'était autre qu'un moyen pour la France d'affirmer sa supériorité culturelle et politique sur le monde, qui se limitait, selon Legouvé, à l'Occident.³ En participant de la sorte à une forme d'impérialisme culturel, la collaboration relèverait de ce que Glissant a nommé *la pensée continentale*, c'est-à-dire une pensée unique, propre à établir, à entretenir et à renforcer un système de domination symbolique.

Loin d'engendrer une carence de vocabulaire, cette précision sémantique exige une rigueur supplémentaire dans la manière de désigner en français les multiples formes de production culturelle qui impliquent plus d'un créateur. Il n'est donc pas étonnant de retrouver une terminologie riche et variée pour décrire de telles pratiques. A l'aide du préfixe « co- », hérité de la racine *cum* signifiant « avec » en latin, les référents se multiplient : co-écriture, co-rédaction, co-élaboration, co-création, co-production. Lorsqu'il s'agit uniquement de littérature, on a tendance à dissocier les genres impliquant par leur nature même une mise en commun du texte, comme la correspondance ou le manifeste, et à les examiner à part. Pour les autres genres, on parle surtout de l'écriture « à deux plumes » ou « à quatre mains », expressions curieuses qui ne vont pas sans suggérer un malaise face à la double signature.⁴ Alors que ces approches permettent de regrouper un certain nombre de pratiques littéraires, elles n'empêchent pas la prolifération des descripteurs pour en distinguer les résultats : mélange, rencontre, échange, alliance, partage, fusion et, même,

mariage des écritures. A cela s'ajoute des expressions verbales, telles que « faire oeuvre commune » ou « partager l'espace de création », destinées à remplacer le verbe « collaborer » par des formules plus poétiques. Enfin, le travail en commun semble faire tout particulièrement appel aux néologismes et aux jeux de mots pour saisir ses effets novateurs, d'où, par exemple, *co-errances* et *con-fusion*.⁵ Il en va de même dans le cadre de la création interdisciplinaire, où l'on se sert de métaphores et de tournures de phrase encore plus hétéroclites à l'égard des arts.

Cette diversification terminologique a certes l'avantage de souligner la spécificité de chaque entreprise collective, et d'en solliciter un éclairage plus détaillé. Cependant, elle risque de conduire vers un émiettement du champ culturel en faisant des oeuvres communes autant d'« îles » isolées, chacune interprétée comme l'exception qui confirme la règle de la création individuelle. Afin de systématiser leur analyse, il faudrait un terme fédérateur qui ne présuppose ni abandon de l'autonomie, ni homogénéisation de la pensée dans le travail à plusieurs mains. A cette fin, nous désignerons ici comme « pratique collaborative » toute démarche qui vise à réaliser une oeuvre commune, quelle que soit l'éthique qui sous-tend la démarche. Ce terme cherche à rapprocher des activités diverses tout en reconnaissant la singularité de chaque démarche artistique.

Au final, ce qui permet de différencier les pratiques collaboratives de la collaboration, c'est qu'elles participent *a priori* d'un ensemble de modalités créatives, et non pas d'une attitude politique. Il faut remarquer qu'à l'inverse de la pratique collaborative qui requiert une pluralité d'acteurs, la collaboration peut être le fait d'un individu agissant seul, et qu'elle s'impose parfois contre la volonté des collaborateurs.

Dans *Culture et Impérialisme*, Edward Saïd admet la possibilité de faire survenir des « antagonismes » au sein du régime oppressif par le biais de la collaboration ; mais, selon lui, ils sont aussitôt résorbés par le système totalitaire.⁶ Autrement dit, la collaboration se met au service du système même auquel elle est hostile. En revanche, les pratiques collaboratives émergent généralement à l'initiative des participants, et elles exigent par définition de multiples contributions. Dans la mesure où elles redistribuent le pouvoir du geste créateur, ces pratiques ont tendance à mettre en cause les notions traditionnelles de l'autorité. Elles n'affichent pourtant pas nécessairement une intention subversive et peuvent être déployées –, comme la création individuelle –, à n'importe quelle fin politique. Pour emprunter les mots de Jacques Rancière, les pratiques collaboratives procèdent au « (re-)partage du sensible » tout en restant au cœur même du régime esthétique (68). Chacun des articles dans ce numéro de *Paroles gelées* tente d'examiner la manière dont un tel partage joue dans la création et l'interprétation des oeuvres.

Selon Vera John-Steiner, invitée d'honneur de notre colloque, les pratiques collaboratives ont la capacité de faciliter l'invention à deux niveaux : d'une part, le soutien d'autrui incite l'individu à pousser sa créativité plus avant en l'autorisant à prendre des risques ; d'autre part, les échanges interpersonnels donnent eux-mêmes lieu à une inspiration commune jusqu'alors inconnue. Pour ces raisons, John-Steiner suggère que les pratiques collaboratives sont aptes à faire surgir et à développer de nouvelles structures de pensée (7). Dès lors, il faut s'interroger non seulement sur le fonctionnement interne des pratiques collaboratives dans le processus de la création, mais aussi sur leur rôle externe, comme catalyseurs de changement dans le champ culturel.

C'est dans cette perspective que nous restituons ici l'interview inédite d'Alain Mabanckou par Michelle Bumatay. Signataire du « Manifeste des 44 », Mabanckou se trouve parmi les auteurs qui promeuvent le concept de « littérature-monde en français » pour balayer le francocentrisme par lequel la vision legouvienne du monde continue à se propager. Alors que le genre du manifeste prône habituellement une rupture sur le plan de la création, ce texte prend pour cible la francophonie en tant que modèle structurant des institutions littéraires. L'une des originalités de ce manifeste réside ainsi dans son ambition d'effectuer un bouleversement au niveau de *l'organisation* du champ culturel. Là où Ernest Legouvé a chanté les éloges de la collaboration comme force *centripète*, les écrivains de nos jours ont tendance à favoriser la pratique collaborative comme source de dynamisme *centrifuge*.⁷

Comme Alain Mabanckou l'explique dans son entretien, la « révolution copernicienne » appuyée par les signataires du Manifeste des 44 ne s'aligne pas sur le modèle du mouvement littéraire : le *nous* du texte reflète non pas une voix collective, mais une poly-vocalité en chœur (2). Selon Mabanckou, les signataires sont « solidaires dans la contradiction », une affirmation qui résonne d'autant plus fort à la lumière des recherches philosophiques d'Edouard Glissant. Dans sa *Poétique de la Relation*, celui-ci défend déjà le besoin d'être à la fois « solidaire et solitaire » dans le Tout-monde de la création (145). On peut en venir à se demander si ce terme ne se présente pas désormais comme le véritable antonyme de la collaboration. Car la résistance continue à se définir par rapport à une instance de pouvoir pré-établie, tandis que la solidarité, elle, cherche à dépasser la première et à en forger une autre, tout en laissant à chacun « le droit à l'opacité » (208). D'où l'importance de s'interroger : dans

quelle mesure les pratiques collaboratives permettent-elles de raccorder les univers esthétiques et de faciliter les échanges culturels, sans pour autant tomber dans le piège de l'appropriation ? Ne créent-elles pas de nouveaux rapports à l'Autre dans la conception et la réalisation de l'œuvre commune ? C'est ce que suggèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari avec leurs théories des organisations et du désir, elles-mêmes issues d'une pratique de co-écriture, ou encore Françoise Lionnet et Shu-Mei Shih, qui mentionnent leur complicité dans l'introduction à *Minor Transnationalism* de manière à souligner les forces créatrices qui émergent quand on se met à l'écoute de l'Autre (1–21).

Avant de poursuivre ces pistes prometteuses, il faudra d'abord déterminer quelles pratiques se caractérisent comme étant « collaboratives ». Lorsqu'il s'agit de la création à plusieurs, on doit se demander si le partage de l'œuvre se transforme en travail commun. Pour prendre un exemple qui a guidé le choix de notre intitulé, citons *Nul n'est une île : Solidarité – Haïti*. Cet ouvrage, édité par Stanley Pean et Rodney Saint-Éloi, réunit dix-sept textes d'écrivains contemporains, comme Marie-Célie Agnant ou encore Hedi Bouraoui, tous réfléchissant à Haïti en tant qu'« île » géographique qui se lie « en archipel » à d'autres espaces francophones. Ce collectif, est-il « transnational » par le fait de rassembler les contributions d'auteurs nés ou vivants dans plusieurs pays ? A l'inverse, si Alain Mabanckou et Dany Laferrière signent ensemble le même texte, sera-t-il congolais, haïtien, québécois, américain ou... japonais ? Les pratiques collaboratives nous forcent donc à réétudier la distinction entre le monde du texte et celui dans lequel évoluent ses auteurs, pour ensuite déplacer les analyses de nouveau vers l'esthétique.

Voilà ce que propose Raluca Onet dans son étude sur la fusion des arts qui paraît dans ce volume sous le titre « Déclinaison du collectif. Christian Dotremont : de *Cobra* aux logogrammes ». Onet démontre que l'élan de ce collectif se prolonge plus tard dans le travail individuel de Dotremont, devenu lui-même un artiste pluriel, car ses recherches sur la matérialité et la lisibilité du mot sont des variations sur les méthodes de travail qu'il a d'abord exercées en groupe. Onet établit donc une analogie entre la « rencontre » des membres de *Cobra* et celle des arts. A travers cet exemple, elle suggère que les pratiques collaboratives peuvent être assimilées dans la démarche d'un créateur pour continuer d'influencer sa manière de réfléchir et de réaliser ses projets individuellement. En abordant la peinture-poésie sous cet angle, Onet refonde la différence entre *l'ars combinatoria* des Surréalistes et l'antispécialisation de *Cobra* sur un changement de paradigme : là où leurs prédécesseurs ont *traversé* les frontières entre les arts, les membres de *Cobra* ont nié jusqu'à l'existence de ces frontières. En ce sens, l'internalisation des pratiques collaboratives joue un rôle déterminant dans la conception du champ culturel aussi bien que dans la création au singulier.

Or, à partir du moment où l'on admet la possibilité de « faire œuvre commune » tout en travaillant seul, les questions de frontières se renouvellent et se multiplient. Comment définir les pratiques collaboratives alors que l'imagination dialogique fait partie intégrante du discours littéraire, et partout se manifeste ? Qu'est-ce qui sépare le dialogisme bakhtinien de l'écriture à deux ? La possibilité de créer une « île » dans le monde du langage, n'est-elle pas un fantasme ? Pour Gilles Deleuze, le rêve d'une « île » est indissociable de la question de l'origine :

Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. [...] *l'île, c'est aussi l'origine.* (*Île déserte* 12)

Dans le deuxième article de ce volume, intitulé « Michel Houellebecq : The Impossibility of Being an Island », James Rowlinson part de cette même image pour revenir sur la notion d'originalité chez l'auteur en solitude. En examinant de la réception critique des romans de Houellebecq, Rowlinson démontre que « l'originalité » continue à servir comme gage de valeur pour les œuvres littéraires alors même que les fondements du concept ont été déstabilisés par « la mort de l'auteur » prononcée par Barthes dans les années 60. A la place de l'« île » qui sert de métaphore pour la figure médiatique de Houellebecq, Rowlinson propose que l'originalité de son écriture provienne d'un « archipel » de liens intertextuels qui lui sont propres. Par ailleurs, Rowlinson suggère que cet auteur s'engage dans les pratiques collaboratives, comme sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, sur une modalité conflictuelle, plus proche de la rivalité que la rencontre amicale. Cela nous rappelle que les pratiques collaboratives n'impliquent pas obligatoirement l'abnégation de soi et n'excluent nullement le narcissisme.⁸

En effet, la concurrence peut avoir une influence non négligeable sur le déroulement du travail en commun, comme le démontre Melanie A. Hackney dans son article « The Collaborative Lens : Robert de Boron's Overshadowing of Chrétien de Troyes ». Dans son analyse de la notion d'« autorité », Hackney refuse une vision utopique de la création au pluriel qui se pratiquait couramment au Moyen-

âge. Elle soutient en revanche que la reprise du *Conte du graal* par Robert de Boron a orienté les interprétations du texte dans un sens unique, au détriment des autres potentiels inscrits dans la version de Chrétien de Troyes. En comparant la *translatio* médiévale à l'intertextualité post-moderne, Hackney postule que l'œuvre est elle-même génératrice de ses reprises et réinterprétations, ce qui permet de lire chaque réécriture, même éloignée dans le temps, comme le fruit d'une pratique collaborative.⁹ Alors que cette conception de la *translatio* pourrait reléguer l'auteur au deuxième plan de la création, Hackney insiste sur la manipulation lucide du texte et sur la conscience des enjeux littéraires qui sont, à ses yeux, trop souvent sous-estimées chez les écrivains du Moyen-âge. Aussi souligne-t-elle une question fondamentale : Faut-il avoir conscience du travail en commun pour mener une pratique collaborative ? Ou peut-on, au contraire, « faire œuvre commune » sans le savoir ?

Il y a sans doute une grande distance qui sépare l'intertextualité de la co-écriture, l'illustration de la poésie-peinture et la lecture de la discussion en temps réel. Il n'est d'ailleurs pas certain que l'on puisse réunir des modes de création aussi hétérogènes sous la même rubrique. Pour situer chaque pratique collaborative dans une si vaste zone d'activités, il faudrait baser l'analyse sur un ensemble de critères, parmi lesquels on trouverait notamment l'intention des participants, l'apport de chacun au projet, la nature de leurs interactions, leur métacognition du processus, les effets du travail commun ressentis dans l'œuvre, sa réception par le public et, surtout, les écarts éventuels entre la théorie et la pratique. Le dernier article de ce numéro offre une synthèse de ces critères d'analyse à travers la comparaison de deux exemples de co-écriture. Dans « La collaboration littéraire sous Louis XIV, expression d'une communauté – *Logique de*

Port-Royal (1662) et *Psyché* (1671) », Eglantine Morvant s'interroge sur le partage du pouvoir dans le champ littéraire du XVII^e siècle. Par l'étude de chaque étape de l'écriture à deux, Morvant montre que le concept du « commun » est sujet à mutation lors de son passage de la sphère privée, lieu privilégié de l'amitié et de la création, à la sphère publique, où la réputation des auteurs entre en jeu.

Ainsi que son titre l'indique, Morvant choisit d'employer le terme « collaboration » sans détours pour mieux élucider ses fonctions comme « une forme d'entraide voire [...] une alliance stratégique » que Molière et Corneille emploient dans *Psyché* pour se montrer à leur avantage face au public et au Roi Soleil. Contrairement à ces auteurs qui divisent les tâches de co-écriture, Arnauld et Nicole s'effacent ensemble derrière la rhétorique de *Logique de Port-Royal* par le biais d'une voix désindividualisée qui n'est ni anonyme ni assimilable à un intervenant en particulier. Morvant attribue cette voix à une « entité auctoriale » qui ne se réduit plus désormais à un écrivain, ni même à *des* écrivains travaillant en contrepoint. Il s'agit plutôt de ce que les critiques ont parfois appelé la « troisième voix »¹⁰ de la co-écriture, avec ceci de particulier que l'entité auctoriale invite explicitement le lecteur à prendre part à l'élaboration de l'ouvrage. Tandis que Molière et Corneille se font concurrence tout en désirant produire un objet d'admiration, Arnauld et Nicole se lancent dans un projet ludique où *le don au public* passe avant la gloire. Le contraste que Morvant établit entre ces exemples nous amène à conclure que les pratiques collaboratives sont finalement moins influencées par l'environnement social en lui-même que par la définition de la communauté à laquelle adhèrent les participants.

Nous sommes d'ailleurs redevables à Morvant pour avoir élaboré une étymologie systématique de

« collaboration » qui nous rappelle que les infortunes de ce mot ne datent pas du XIX^e ou du XX^e siècle. Son étude de la co-écriture au théâtre nous permet de retourner à notre point de départ pour reconsidérer les définitions qu'en fournissent Ernest Legouvé : « [Qu']est-ce que la collaboration ? une causerie sur un sujet donné. Qu'est-ce qu'une comédie faite à deux ? C'est de la sociabilité » (16). Dans une perspective enrichie par la connaissance des articles de ce volume, nous pourrions maintenant nous hasarder à dire que ce terme mérite une redéfinition qui passe au-delà de la *causerie* pour procéder à une *mise en cause* : Ne serait-il pas justement utile de distinguer entre la « pratique collaborative » à dessein interrelationnel et « la collaboration » qui réaliserait ce dessin dans le hic et nunc du processus créateur ? N'existe-il pas plusieurs moyens de *jouer la comédie*, pour ainsi dire ? La « collaboration » ne saurait-elle pas enfin devenir l'expression de multiples formes de sociabilité dans notre époque qui ne conçoit plus de l'universel en termes restreints ?

En attendant, c'est aussi le champ lexical de la « complicité » que les écrivains et les artistes privilégient à l'ère de l'Internet et de la mondialisation, comme le démontre le sous-titre que Mabanckou consacre à la rubrique de son blog sur ses lectures et autres échanges littéraires. Pour l'instant, la plupart des créateurs optent pour la mise en valeur du *complice*, hors la loi et sans frontières, plutôt que de risquer une rechute dans la pensée systématique représentée par le *collaborateur*. Plus intime que la solidarité, la complicité joue sur les incertitudes et les soupçons, à l'esquive du regard extérieur, si bien que ce mot surgit à plusieurs reprises dans un ancien numéro de *Paroles gelées* consacré au thème du crime.¹¹ Si, dans leur ensemble, les pratiques collaboratives ont longtemps hésité à dire leur nom, et si elles restent énigmatiques aujourd'hui malgré le nombre sans cesse

croissant d'œuvres produites en collaboration, c'est peut-être en raison de leur nature rhizomatique, qui les rend difficilement saisissables par le discours scientifique. Ce n'est sans doute qu'à travers une *pensée archépelique* ouverte sur la diversité des détails que nous pourrions tracer ses réseaux de sociabilité qui muent le champ culturel.

Faute de place, il nous est impossible d'aborder ici toutes les problématiques qui demanderaient à être soulignées en rapport avec la collaboration et les pratiques collaboratives. On remarquera notamment l'absence des *complices* au féminin,¹² qui sont très présentes par ailleurs dans plusieurs numéros de la revue. De même, le genre (*gender*), la sexualité et les « alliances » amoureuses mériteraient un développement que nous n'avons pas pu leur accorder. Il est donc à souhaiter que ce numéro de *Paroles gelées* puisse susciter d'autres travaux dans ce domaine qui s'étendra toujours en fonction de nouvelles expérimentations. Nous n'estimons apporter ici qu'une modeste contribution parmi tant d'autres dans l'archipel des recherches francophones.

¹ *Philosophie de la Relation* (Paris : Gallimard, 2009. 50).

² Pour un excellent résumé de ces travaux, voir l'état présent des recherches de Marjorie Stone et Judith Thompson : "Taking Joint Stock: A Critical Survey of Scholarship on Literary Couples and Collaboration" dans *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. (Marjorie Stone et Judith Thompson (dir.) Madison: U of Wisconsin, 2007. 309–333.)

³ Il est d'ailleurs intéressant de noter la manière dont ce discours est repris par Jean-Claude Yon dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. On lit : « [L]e répertoire dramatique français du XIX^e siècle est particulièrement intéressant car il joue un rôle important dans l'histoire culturelle européenne, et même mondiale. Le théâtre français exerce en effet une domination très nette sur tous les autres théâtres nationaux.

Cette domination s'inscrit dans le cadre de la suprématie culturelle de la France qui remonte à l'époque moderne » (8).

⁴ L'expression « à deux plumes » est clairement démodée, « à quatre mains », énigmatique, car elle semble présumer que chaque auteur travaillant en binôme écrirait à deux mains plutôt qu'une.

⁵ Voir, par exemple, l'analyse que Thierry Belleguic propose de la création chez Michel Butor dans « Réseaux et frontières : réflexions sur la création butorienne » (10 : 1992 *Paroles gelées* 63–77).

⁶ Dans la version originale du texte, Saïd emploie les mots « antagonistic collaboration » pour décrire ce phénomène (*Culture and Imperialism*. New York : Vintage Books, 1994. 281.). Il ne faut pas le confondre avec les formes de *résistance* et d'*opposition* que Saïd éclaire tout au long de cet ouvrage majeur.

⁷ Au sujet du « modèle gravitationnel » de l'organisation du champ littéraire, voir *La Littérature bele : Précis d'une histoire sociale* de Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg (Bruxelles : Labor, 2005. 34–49).

⁸ A ce sujet, voir, par exemple, « Montaigne couturier : représentations et intertextualités dans « De l'amitié » » de Scott Carpenter (4 : 1986 *Paroles gelées* 31–38).

⁹ L'« autorité » telle qu'elle se présente dans les textes du Moyen-âge est le plus souvent analysée au niveau de la narration et des effets de style. Voir, par exemple, « Cil qui l'escrist: Narrative Authority and Intervention in Chrétien de Troyes's *Yvain* » (12 : 1994 *Paroles gelées* 27–45).

¹⁰ Voir *Author-ity and Textuality: Current Views of Collaborative Writing*, dirigé par James S. Leonard et Christine E. Wharton (West Cornwall: Locust Hill Press, 1994). Pour une discussion de la co-écriture au féminin, voir également *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessorà*, dirigé par Barbara Godard (Toronto: Second Story Press, 1994).

¹¹ Nous faisons référence au numéro spécial de *Paroles gelées* sur le thème « Crime and Punishment in Literature and the Arts » (20.2), paru au printemps 2003, sous la direction d'Alison Rice.

¹² Il est d'ailleurs intéressant de lire l'article de Morvant en parallèle avec "Louis XIV In the Shadow of the Sun King: The *Précieuse*,"

dans lequel Vanessa Herold analyse les activités collectives des *frondeuses* (14.1 : 1996. *Paroles gelées* 31–41).

Works Cited

Deleuze, Gilles. *L'Île déserte et autres textes (1953–1974)*. David Lapoujade (dir.). Paris : Minuit, 2002.

Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990. ---. *Philosophie de la Relation*. Paris : Gallimard, 2009.

John-Steiner, Vera. *Creative Collaboration*. New York : Oxford UP, 2000.

LeBris, Michel et Jean Rouand (dir.). « Pour une littérature-monde en français. *Le Monde des Livres*. 16 mars 2007. 2.

Legouvé, Ernest. *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Ernest Legouvé, le 28 février 1856*. Paris : Firmin Didot Frères, 1856.

Lionnet, Françoise et Shu-mei Shih (dir.). *Minor Transnationalism*. Durham, NC: Duke UP, 2005.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

Saint-Eloi, Rodney et Stanley Péan (dir.) *Nul n'est une île : Solidarité – Haïti*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2004.

Yon, Jean-Claude. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde Editions, 2008.