

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses
de littérature générale et comparée

49
2020

Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata

Swiss Review
of General and Comparative Literature

**L'actif relationnel des langues,
littératures et cultures**

**Das Relationspotential von Sprachen,
Literaturen und Kulturen**

**The Relational Dynamics of Languages,
Literatures and Cultures**

Herausgegeben von / Dirigé par
Ute Heidmann
Michel Viegnes

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

Redaktion:

Ute Heidmann, Michel Viegnes, Thomas Hunkeler

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département de Français,
Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

Sekretariat:

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Evelyn Dueck (Genève), Corinne Fournier Kiss (Bern),
Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Mar-
tine Hennard Dutheil (Lausanne), Sophie Jaussi (Fribourg), Edith Anna Kunz (St.
Gallen), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger (Zürich), Oliver Lubrich
(Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Michel Viegnes (Fribourg), Markus Wink-
ler (Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Beiträge zu Themenschwerpunkt oder Varia können beim Sekretariat eingereicht
werden. Über die Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines
Peer-Review.

Weitere Informationen zum *Colloquium Helveticum* sowie zur Mitgliedschaft bei
der SGAVL: <https://sagw.ch/sgavl/>.

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1657-5
Print ISBN 978-3-8498-1703-9
E-Book ISBN 978-3-8498-1704-6
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

49/2020

L'actif relationnel des langues,
littératures et cultures

Das Relationspotential von Sprachen,
Literaturen und Kulturen

The Relational Dynamics of Languages,
Literatures and Cultures

Herausgegeben von / Dirigé par
Ute Heidmann
Michel Viegnes

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Inhaltsverzeichnis

DAS RELATIONSPOTENTIAL VON SPRACHEN, LITERATUREN UND KULTUREN

L'ACTIF RELATIONNEL DES LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES

THE RELATIONAL DYNAMICS OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES

Ute Heidmann	
Introduction	13
Ute Heidmann	
« L'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes » selon Patrick Chamoiseau	17
K. Alfons Knauth	
L'imaginaire du multilinguisme littéraire. Figures et concepts	31
Myriam Olah	
Traces énonciatives de la langue hongroise dans l'œuvre d'Agota Kristof	51
Britta Benert	
„Brova ! Houlaï!“ Sprachkritik, Erfindung von Sprache und intergenerationeller Dialog in <i>Le Hollandais sans peine</i> von Marie-Aude Murail	67
Nadège Coutaz	
L'actif relationnel des intertextes et des genres. <i>Rebelle Antigone</i> racontée aux enfants, en dialogue avec Sophocle et Henry Bauchau	83
Joëlle Légeret	
« Cette union interne des contraires » (« <i>diese innere Einigkeit der Gegensätze</i> »). Germanisation et mythologisation dans les <i>Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm</i>	101

François Demont	
Travail de légitimation de Cioran en langue française.	
La reconfiguration identitaire d'un auteur translingue	113

Margarita Makarova	
<i>Roses à crédit</i> d'Elsa Triolet : un roman français ou un conte russe ?	
Présence de la langue russe à travers les modalités génériques et énonciatives	127

Emily Eder	
Die Funktionalisierung von Sprache in Irena Brežnás	
<i>Die undankbare Fremde</i>	139

VARIA

Philippe Forget	
Gynéalogie de la morale traductologique	153

Marie Kondrat	
La lecture au prisme de la simultanéité	175

Lucas Knierzinger	
Wegnetz einer histrionischen Historik.	
Thomas Klings Vergegenwärtigungen	187

REZENSIONEN

COMPTES RENDUS

REVIEWS

Fabien Pillet	
L'exil en art et en philosophie	
(Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz (éds.),	
<i>Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires</i> , Lausanne,	
Collection du CLE, 2018)	204

Jean-Michel Adam	
La question de la diversité des langues : lien fédérateur entre	
lecteurs jeunes et adultes	
(Britta Benert et Rainier Grutman (éds.), <i>Langue(s) et littérature</i>	
<i>de jeunesse</i> , Zürich, Lit Verlag, coll. « Poétique polyglotte /	
Poethik polyglott », 2019)	209

Corinne Fournier Kiss	
Factualité et littérature	
(Daniel Annen et Régine Battiston (éds.), <i>Les littératures suisses entre faits et fiction</i> , Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2019)	212

Philip Gerard	
The Persian Whitman.	
Greybeard Sufi with something American in his Pocket	
(Behnam M. Fomeshi, <i>The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception</i> , Leiden, Leiden University Press, 2019)	221

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS	229
------------------------------------	-----

PROSPECTUS

Band 50 (2021)	235
----------------------	-----

DAS RELATIONSPOTENTIAL VON SPRACHEN,
LITERATUREN UND KULTUREN

L'ACTIF RELATIONNEL DES LANGUES,
LITTÉRATURES ET CULTURES

THE RELATIONAL DYNAMICS OF LANGUAGES,
LITERATURES AND CULTURES

Ute Heidmann

Introduction

Les langues, littératures et cultures du monde entrent en relation par de multiples façons liées au plurilinguisme autant qu'au dialogisme interculturel et intertextuel constitutif qui sous-tend l'évolution des langues et des littératures. La notion d'*actif relationnel*, forgée par Patrick Chamoiseau, en dit bien la dynamique créatrice et le potentiel sémantique : « La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes. Les connivences de langues tracent des histoires, des rencontres, des solidarités mais ne sont que le signe d'une diversité-monde qui, cherchant ses accords, tend à les dépasser en d'autres complexités » (*Écrire en pays dominé*). Pour explorer cette dynamique, l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) a décidé de consacrer son colloque annuel, tenu entre le 22 et le 24 novembre 2018 à l'Université de Lausanne, à *L'actif relationnel des langues, littératures et cultures*. Il s'agissait de mettre en évidence cette créativité et la complexité qui en résulte par des exemples marquants. Quels sont les procédés langagiers et poétiques mis en œuvre pour mobiliser cet actif relationnel ? Quels sont les obstacles à surmonter pour le mobiliser, autant sur le plan de la création que sur celui de l'analyse ?

Le présent volume s'ouvre sur une étude programmatique de **Ute Heidmann**, qui part de la formulation par Patrick Chamoiseau de « l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes » pour l'analyser et l'exemplifier dans le contexte de son œuvre d'écrivain et d'essayiste. Deux questions sous-tendent cette analyse : Comment rendre ce syntagme opératoire pour le comparatisme littéraire auquel il incombe d'analyser les relations entre différentes langues, littératures et cultures ? Quel est le rapport entre cet « actif relationnel » des langues et des cultures et la notion de « diversité » que Chamoiseau et d'autres écrivains antillais opposent à l'idée « l'universalité » ?

L'étude d'**Alfons Knauth**, consacrée à « l'imaginaire du multilinguisme littéraire », enchaîne sur l'idée du « différentiel et du dialogique » pour esquisser un *Sinnbildfeld*, un champ mobile de multiples relations entre les figures et les concepts du « multilinguisme *weltlittéraire* ». L'étude dessine les contours d'une *imago mundi* de la pluralité et de la diversité du langage littéraire ainsi que du monde qu'il représente et constitue. Cette *imago mundi* implique une dynamique qui remonte selon Knauth à l'« image du monde qui coule » de Montaigne (*Essais* III, 6) pour se transformer par la suite « en image qui coule » en se faisant *image-monde*.

Myriam Olah explore, quant à elle, le plurilinguisme des créateurs en apportant un nouvel éclairage sur le processus d'écriture d'Agota Kristof par

le recours direct à la langue hongroise. L'étude révèle une créativité « entre les langues » (dans le sens de Heinz Wismann) par l'analyse de la syntaxe, de la dynamique des verbes et de la négation dans les énoncés français qui sont mis en relation avec les caractéristiques propres à la langue hongroise et avec la dimension affective de la première langue parlée par Agota Kristof.

La contribution de **Britta Benert** nous mène dans le domaine de recherche passionnant des langues inventées et des ouvrages destinés aux jeunes lecteurs. Elle analyse les jeux de langage et les réflexions linguistiques subtiles qui sous-tendent la narration dans *Le Hollandais sans peine* de Marie-Aude Murail. Son récit, d'un irrésistible comique, met en scène l'ingéniosité d'un petit Français qui mobilise « l'actif relationnel » d'une langue inventée pour se lier d'amitié avec un petit Irlandais tout en rendant possible la communication entre leurs familles qui ignorent leurs langues respectives.

L'étude de **Nadège Coutaz** explore une autre dimension interculturelle et intertextuelle de la création littéraire destinée aux jeunes lecteurs. Elle montre comment *Rebelle Antigone* (2005) de Marie-Thérèse Davidson, publié dans la collection *Histoires noires de la mythologie* fondée par elle aux éditions Nathan, recourt à *Antigone* (1997), roman de l'écrivain et psychanalyste belge Henry Bauchau, pour réorienter le dialogue avec *L'Antigone* de Sophocle, intertexte canonique de toutes les réécritures du célèbre mythe grec. Davidson mobilise ainsi « l'actif relationnel » de deux intertextes et de deux pratiques génériques pour créer un récit original et exigeant pour des lecteurs de 11 à 14 ans.

La deuxième partie du volume présente quatre contributions de doctorant-e-s, membres du Programme doctoral en LGC de Swissuniversities éditées par Michel Viegnes. Dans la première, **Joëlle Légeret** se propose de montrer comment la notion de « l'actif relationnel » proposée par Patrick Chamoiseau peut s'appliquer aux contes des Grimm, en analysant la manière dont les deux frères ont artificiellement créé des éléments de mythologie « purement allemands » dans leur collection des *Contes pour enfants et familles*. Son article se concentre particulièrement sur « Die Zwei Brüder », en comparant cette création textuelle aux sources mythologiques dont elle se réclame.

Au vingtième siècle, l'œuvre de plusieurs écrivains « translingues » a été victime d'une réduction monolingue, la critique considérant essentiellement la langue d'adoption, en l'occurrence le français pour l'essayiste roumain Emil Cioran. Cette réduction est en partie imputable à Cioran lui-même, soucieux de faire oublier ses affinités de jeunesse avec le fascisme dans son pays natal, et de se « faire une place » dans le champ littéraire français. **François Demont** s'attache dans son article à montrer comment restituer à son œuvre toutes ses dimensions idéologiques et identitaires, en l'abordant sous son aspect multilingue.

Autre auteur originaire de l'Est, Elsa Triolet, née Ella Kagan, était la compagne de Louis Aragon et la sœur de Lili Brik – elle-même compagne de

Vladimir Maïakovski, dont Triolet a traduit l'œuvre poétique. Cette origine culturelle russe transparait dans son récit *Roses à crédit*, premier volume de la trilogie *L'Âge de nylon*, que Gallimard présente comme un roman dans le sous-titre de la première édition de 1959. Côté russe, la maison d'édition Khorda présente cette œuvre comme un « roman pour femmes » dans son édition de 1994. L'article de **Margarita Makarova** montre tout ce que cette œuvre doit en réalité aux caractéristiques génériques et stylistiques des contes de fées russes, en faisant appel à des classiques tels que le recueil d'Afanassiev et le conte de Pouchkine sur le pêcheur et le petit poisson (Сказка о рыбаке и рыбке). La perspective du comparatisme différentiel permet de montrer que l'écriture d'un auteur multilingue ne peut en aucun cas être réduite à une seule langue.

Dans le cadre plus contemporain des migrations, le passage d'une langue maternelle à une langue étrangère suscite de nombreux questionnements identitaires, culturels et politiques, qui apparaissent clairement dans le roman autobiographique d'Irena Brežná, *Die undankbare Fremde* (2012). L'auteure slovaque donne une importance considérable à sa langue maternelle pour démontrer les différences culturelles et politiques entre l'ex-Tchécoslovaquie et la Suisse. L'article d'**Emily Eder** met en évidence la centralité de la langue dans un contexte de migration et s'attache à démontrer qu'Irina Brežná invite, par sa critique fictionnelle, à une participation active de tous les acteurs concernés pour édifier une société ouverte à l'immigration.

Ute Heidmann

« L'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes » selon Patrick Chamoiseau

Die von dem karibischen Schriftsteller Patrick Chamoiseau geprägte Wendung „l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes“ bezeichnet die kreative Dynamik, die entsteht, wenn verschiedene Sprachen und Kulturen miteinander in Beziehung treten. Die folgende Studie zeigt, wie Chamoiseau in seinem literarischen und theoretischen Werk dieses ‚Relationspotential‘ der in den französischen Antillen koexistierenden Sprachen auf mehreren Ebenen „mobilisiert“. In seiner Trilogie *Une enfance créole* erfindet er eine höchst suggestive poetische Sprache, die den kolonialen Antagonismus der kreolischen und der französischen Sprache auflöst, indem er die klangliche, lexikalische und semantische Verwandtschaft beider Sprachen aktiviert. Indem er eine Gattung französischer Tradition, die *Kindheitsbeschreibung* (*récit d'enfance*) mit einer fundamentalen kreolischen Gattungspraxis, dem *conte créole*, kombiniert, gelingt es ihm auch, das ‚actif relationnel‘ beider Kulturen zu mobilisieren. Sein Werk begründet mit seinem *récit d'enfance créole* eine Gattungspraxis, die beide Sprachen und Kulturen auf kreative Weise in ihrer „Diversalität“ (*diversalité*) vereint. Damit realisiert Chamoiseau auf künstlerischer und auf meta-poetischer Ebene sein mit anderen kreolischen Schriftstellern (Glissant, Bernabé, Confiant) formuliertes Postulat, der „oft verflachenden *Universalität*“ die « Dynamik einer Einheit im Diversen“ entgegenzusetzen.

Le syntagme « l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes »¹ a été forgé par l'écrivain antillais Patrick Chamoiseau, auteur d'une œuvre littéraire et essayiste qui ouvre à mon sens de nouvelles perspectives pour le comparatisme. Je focaliserai mon attention sur sa trilogie *Une enfance créole* et deux essais théoriques, « Que faire de la parole ? » et *Écrire en pays dominé*, pour montrer par quels procédés langagiers et poétiques Chamoiseau parvient à mobiliser cet « actif relationnel des langues, des cultures et des hommes », autant sur le plan de la création littéraire que sur le plan de la réflexion méta-poétique. Deux questions sous-tendent cette analyse : Comment pouvons-nous rendre ce syntagme opératoire pour le comparatisme littéraire auquel il incombe d'analyser les relations entre différentes langues, littératures et cultures ? Quel est le rapport entre cet « actif relationnel »

1 Cf. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 281-282. Si j'ai modifié ce syntagme en « actif relationnel des langues, littératures et cultures » pour le titre du colloque de l'ASLGC de 2018, je reviens dans la présente étude à la formulation précise de Patrick Chamoiseau pour l'analyser et l'exemplifier dans le contexte de son œuvre.

des langues et des cultures et la notion de « diversité » que Chamoiseau et d'autres écrivains antillais opposent à l'idée « l'universalité » ?

Mobiliser l'actif relationnel du créole et du français

Dans son récit autobiographique en trois volets, dont le premier, intitulé *Antan d'enfance*, paraît en 1990, Patrick Chamoiseau explore son enfance à Fort-de-France en Martinique en évoquant son rapport aux deux langues en coprésence dans la culture de l'île : le créole, amalgame de langues diverses, et le français métropolitain, langue de la domination coloniale.² L'écrivain, se désignant comme « l'homme d'aujourd'hui », y décrit comment l'enfant qu'il a été et qu'il appelle ironiquement « le petit négillon » apprend le créole en suivant sa « manman » dans ses occupations quotidiennes. Il se souvient des joutes verbales que « Man Ninotte » en « négresse guerrière » (I,38) engageait avec les pêcheurs et les commerçants pour nourrir ses cinq enfants. Il évoque sa façon de mobiliser sentences, proverbes et métaphores pour apprendre à ses enfants à survivre « au panthéon des horreurs créoles », inondations, cyclones et incendies : « Man Ninotte, de ce fait, tenait discours philosophique sur la puissance du feu. Elle sentenciat autour de cela de quinze proverbes et de trois belles paroles » (I,32).

Si le récit d'enfance lie l'apprentissage du créole et de ses genres par l'enfant au personnage haut en couleurs de sa « manman », il associe la pratique de la langue française pendant la petite enfance à son père. Mulâtre né de l'union de sa mère « négresse » avec un marin breton reparti sur son navire, « le papa », cordonnier, puis facteur, pratiquait le français avec nostalgie, talent et un humour que « l'homme d'aujourd'hui » n'a pas oublié. Il le décrit comme le « maître ès l'art créole du petit nom » (I,39), qui s'amusait à donner à ses enfants des surnoms attestant son talent de « manieur du vocabulaire français ». Ainsi il avait surnommé sa fille aînée « la Baronne » évoquant ironiquement l'ancien régime pour épingle sa participation active et autoritaire à l'éducation de ses frères et sœurs. L'écrivain reprend ce surnom français quand il parle de sa sœur aînée dont il fait sa « haute confidente » dans le processus de reconstitution de sa petite enfance. Il cite souvent ses

2 Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, Une enfance créole I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 21. Je cite ici et par la suite l'édition folio Gallimard, qui regroupe, en 1996, sous le titre englobant *Une enfance créole* et avec une nouvelle préface, *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (paru en 1990 chez Hatier, en 1993 chez Gallimard) et *Une enfance créole II, Chemin-d'école* paru la première fois en 1994. Gallimard en fait une trilogie en 2005 en y ajoutant un troisième volet intitulé *Une enfance créole III, À bout d'enfance*. Par la suite, les références aux trois volets d'*Une enfance créole* figurent dans le texte sous forme de chiffre romain indiquant le volume, suivi de l'indication de la page.

répliques qui formaient un contraste comique avec le titre de noblesse que le papa lui avait octroyé. Ainsi, quand elle explique au « petit négriillon » la fonction de l'école en ces termes : « La Baronne, percevant son angoisse se voulait pragmatique : *L'essentiel c'est que tu apprennes des choses pour devenir moins couillon...* » (II,46).

Le « petit négriillon » devenu écrivain décrit aussi la joie que le papa avait su lui transmettre par sa façon de réciter le français, bien différente de l'usage autoritaire de l'école coloniale qu'il décrit dans *Chemin-d'école*. Il se souvient de la récitation paternelle des fables de La Fontaine avec une émotion restée vive : « Au négriillon, il récite La Fontaine, et le bougre en est avide ho mémoire, tu as donc des dégras dans les battements du cœur ? » (I,115). C'est surtout l'amour pour la musicalité du français littéraire dont le papa « sait le pouvoir » que l'enfant devenu écrivain évoque dans des descriptions saisissantes d'une grande poéticité :

Autour de lui, les chaussures à réparer s'entassent, difformes et rêches. Et lui, au négriillon qui le regarde, il distille son français impeccable, développe sa voix de cérémonie dans les formules soigneuses et dans les phrases qu'il pense. Il sait le pouvoir de la langue française, et, quelquefois, maîtrise une ire de Man Ninotte avec un bout de Corneille, un décret de La Bruyère. Son préféré, c'est La Fontaine, dont il récite au négriillon des fables entières, et s'il ne les connaît pas toutes, il en connaît toutes les morales. *Un jour que celui-ci, plein de jus de la treille, avait laissé ses sens au fond d'une bouteille, sa femme l'enferma dans un certain tombeau ...* Pour dire, il baisse à moitié les paupières sur une joie du regard, la lèvre vivant d'une révérencielle malice, l'outil qu'il tient, dressé, soulignant l'arrondi de chaque mot. Il savoure le travail opéré sur les vers, sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes. Son sourire éclaire la chute et un ricanement épiphonème agite son corps lové sur la bigorne : *Il n'y a donc rien à boire dans ce tombeau ?* (I,113-114)

À en croire *Antan d'enfance*, premier volet d'*Une enfance créole*, la familiarisation avec la langue française, stimulée par « le papa » s'est fait en même temps que l'apprentissage du créole avec la « manman », les deux formant la base de la double compétence linguistique et culturelle du futur écrivain. De toute évidence, la coprésence des deux langues dans la culture martiniquaise ne posait pas de problème au « petit négriillon », qui semble avoir vécu le rapport entre le créole de Man Ninotte et le français à la fois cérémonieux et affectueux du papa de façon non conflictuelle et propice à son bilinguisme précoce.³

3 L'existence possible d'un tel bilinguisme précoce du créole et du français métropolitain dans les Antilles françaises telle que Chamoiseau l'évoque dans son récit d'enfance est à mon sens trop peu considérée dans la critique imprégnée par le discours « postcolonial ». Celle-ci peine à sortir du présupposé de l'antagonisme

L'expérience d'un antagonisme entre le créole et le français en tant que langue de la domination coloniale surgira plus tard, au moment de l'entrée de l'enfant à l'école coloniale, que Chamoiseau décrit dans *Chemin-d'école*, deuxième volet d'*Une enfance créole*. Il dédie ce livre non seulement aux enfants de la Martinique, mais aussi aux enfants « des Antilles, de la Guyane, de la Nouvelle-Calédonie, de la Réunion, de l'île Maurice, de Rodrigues et autres Mascareignes, de Corse, de Bretagne, de Normandie, d'Alsace, du Pays basque, de Provence, d'Afrique, des quatre coins de l'Orient, de toutes périphéries d'empires ou de fédérations ». ⁴ Dans sa dédicace signée « En amitiés créoles. P. C. », l'écrivain s'adresse explicitement à ces enfants en les apostrophant par un « vous » qui « avez dû affronter une école coloniale, oui vous qui aujourd'hui en d'autres manières l'affrontez encore, et vous qui demain l'affronterez autrement [...] » (II, dédicace s.p.). Cette dédicace élargit le cercle des lecteurs concernés par le problème d'un plurilinguisme conflictuel en y incluant les enfants vivant en France, qui ont subi à l'école le dictat de l'usage du français standard et l'exclusion de leurs langues dialectales.

Pour Chamoiseau, le problème de l'antagonisme entre le français et le créole ne découle donc pas prioritairement de la situation coloniale, mais plutôt de l'incapacité pédagogique de l'école coloniale de mobiliser « l'actif relationnel » du créole et du français : « Cette division de la parole n'avait jamais auparavant attiré l'attention du négriillon » (II,68), note le narrateur qui analyse rétrospectivement le vécu linguistique de l'enfant qu'il a été. L'expérience de cette « division de la parole » relève clairement de la destruction, par le maître d'école béké, de la proximité naturelle entre le créole et le français, qui était restée « dans un naturel de bouche, proche du créole. Proche par l'articulation. Par les mots. Par la structure de la phrase » (II,68) :

Mais là, avec le Maître, parler n'avait qu'un seul et vaste chemin. Et ce chemin français se faisait étranger. L'articulation changeait. Le rythme changeait. L'intonation changeait. Des mots plus ou moins familiers se mettaient à sonner différents. Ils semblaient provenir d'un lointain horizon et ne disposaient plus d'aucune proximité créole. Les images, les exemples, les références du maître n'étaient plus du pays. Le Maître parlait français comme les gens de la radio ou les matelots de la Transat » (II,68).

insurmontable entre le créole et la langue coloniale, n'accordant aux auteurs que l'option d'une défense militante du créole comme langue nationale et passant ainsi à côté de la créativité du plurilinguisme (et de son « actif relationnel ») telle que la déploie Chamoiseau, en lui reprochant, à mon avis à tort, une attitude « paradoxale » par rapport au mouvement de la Créolité. Cf. par exemple Edgar Sankara, *Postcolonial Francophone Autobiographies. From Africa to the Antilles*, Charlottesville/ London, University of Virginia Press, 2011, p. 116.

⁴ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1996, dédicace s.p.

Chamoiseau décrit avec précision la transformation d'un français « relié » au créole en langue de domination coloniale exclusive par le maître d'école, qui impose le français métropolitain au lieu de mobiliser « l'actif relationnel » du français et du créole, comme avaient su le faire son père et la maîtresse de l'école maternelle, Man Salinière : « Et sa langue n'allait pas en direction des enfants comme celle de Man Salinière, pour les envelopper, les caresser, les persuader » (II, 68).

Après avoir « affronté l'école coloniale », l'écrivain antillais a dû procéder à un travail assidu de dés-hiérarchisation afin de retrouver la force créatrice inhérente à cet actif relationnel du créole et du français, travail que Chamoiseau décrit dans son essai *Écrire en pays dominé* paru en 1997. L'essai évoque sa difficulté de se libérer de la contrainte intériorisée de penser ses deux langues dans la logique dichotomique et hégémonique du colonisateur, donc en termes d'opposition entre langue dominante et langue dominée, avant de réaliser que la force créatrice réside dans leur « concert » :

Ô langues, il n'est de vie que dans votre concert ! Je voyais combien il fallait déserrer ce pathos des langues exclusives, se dérober aux bunkers linguistiques des Centres, penser sa langue en corrélation aimante avec les autres langues, dominantes ou krasées, et dire tout bonnement : une langue n'est pas un filet de rétiaire et ne se projette pas. Mais c'était difficile : nous baignions dans la Vérité prédatrice des vainqueurs et nous acceptions le cercle de leur arène.⁵

Dans son écriture littéraire et plus particulièrement dans *Une enfance créole*, Chamoiseau s'attache à (re)mettre le créole et le français « en corrélation aimante » en libérant un potentiel créatif qui se manifeste dans l'invention d'un langage poétique très suggestif. Ce langage poétique, qui caractérise les trois volets d'*Une enfance créole*, puise à la fois dans le créole et dans le français, proches « par l'articulation », « par les mots » et « par la structure de la phrase ». L'écrivain créole restitue ainsi poétiquement « l'actif relationnel » de ses deux langues que l'école coloniale avait cherché à détruire.

L'actif relationnel des pratiques génériques

Si l'écriture littéraire de Chamoiseau parvient à mobiliser « l'actif relationnel des langues » par un langage poétique qui amalgame le créole et le français, son récit d'enfance mobilise aussi « l'actif relationnel » des cultures créole et française par la création d'une nouvelle pratique générique, qui combine ingénieusement des pratiques génériques propres à la culture créole d'une part et à la culture française de l'autre. Je propose ici de considérer les genres

⁵ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280.

comme des *pratiques* discursives culturelles plutôt que de les appréhender uniquement en tant que *catégories* de textes.⁶ Dans cette optique, l'activité générique d'un auteur consiste à inscrire ce qu'il veut dire dans les pratiques et formes génériques des langues et cultures qui lui sont familières. Selon Bakhtine, l'apprentissage des genres de discours se fait en même temps que l'apprentissage de la langue et possède le même impact sur notre parole que les formes grammaticales :

Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue. Apprendre à parler c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés). Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques).⁷

Si nous admettons cette idée, nous pouvons supposer qu'un auteur évoluant en contexte plurilingue et pluriculturel acquiert des compétences génériques plurielles : avec chaque langue, il aura appris d'autres pratiques génériques. Fort de cette compétence générique multiple, il pourra inscrire ce qu'il veut dire dans les pratiques et formes génériques en usage dans ces langues et cultures. Il pourra les combiner ou les enchevêtrer en créant de nouvelles pratiques et formes génériques à partir de l'interaction des langues et cultures en coprésence.

Comme le laisse entendre Bakhtine, la compétence générique ne se limite pas à la connaissance de pratiques et de formes génériques isolées. En apprenant et en pratiquant une langue, le locuteur apprend aussi comment les genres se définissent les uns par rapport aux autres dans ce que l'on peut concevoir comme la *configuration des genres* propre à une culture donnée⁸. Ainsi, les auteurs du XVII^e siècle français appréhendent le macro-genre *conte*

6 Concernant les enjeux théoriques et épistémologiques de cette conception des genres, je me permets de renvoyer à mon étude dont je reprends ici quelques éléments pour les développer dans le contexte de notre colloque : « La créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel. Concepts et analyses (Perrault et Chamoiseau) », dans Miriam Lay Brander (dir.), *Genre and Globalization. Transformation des genres dans des contextes (post)coloniaux*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2017, p. 47-69.

7 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 285.

8 Je préfère le terme de *configuration* au terme de *système* de genres, parce qu'il suggère l'idée d'une plus grande mobilité, qui correspond à mon sens mieux au fait qu'un genre peut entrer dans des configurations génériques différentes au cours de son histoire et de son contact avec d'autres cultures.

à la fois par rapport au *conte ancien*, considéré comme modèle du genre, et dans un rapport différentiel à la *nouvelle*, caractérisée par un plus haut degré de vraisemblance.⁹ Dans la culture créole martiniquaise, le conte est en revanche « configuré » avec des genres du langage quotidien, les « façons de parler », les histoires que l'on se raconte au sujet de telle ou telle personne (« la parole sur ») et les superstitions et peurs liées à des phénomènes naturels comme les cyclones et les inondations.

Dans la création de nouvelles formes génériques en contexte plurilingue et pluriculturel, on peut distinguer un processus que je propose de nommer une *(re)configuration générique*. Le préfixe entre parenthèses signale que la *configuration* de nouvelles pratiques et formes génériques relève toujours d'une *reconfiguration* de formes génériques déjà existantes.

Ce procédé complexe de *(re)configuration générique* est encore sous-tendu par un processus que l'on peut concevoir comme une *expérimentation générique*. Une telle phase expérimentale semble nécessaire, parce que la (re)configuration de pratiques génériques existantes en de nouvelles formes et pratiques génériques doit emporter l'adhésion d'autres locuteurs et auteurs pour être validée et pratiquée dans une culture donnée.

Dans les années 1980 et 1990, Patrick Chamoiseau se trouve engagé dans une phase expérimentale relevant de ce qu'il appelle « la poétique de l'antillanité d'Édouard Glissant [...], dans laquelle il fut clairement exprimé, entre autres exigences, la nécessité d'assumer la continuité entre l'oralité créole et notre écriture créole et l'écrivain »¹⁰. Pour atteindre cet objectif, Glissant recommande aux écrivains antillais de s'inscrire dans une pratique générique constitutive de la culture antillaise, le *conte créole*, tel qu'il avait été raconté en contexte esclavagiste par des conteurs créoles. Si Glissant semble croire à la possibilité d'assumer cette continuité et de réconcilier oralité et écriture dans « ce que les Haïtiens appellent l'oraliture »¹¹, Chamoiseau constate, quant à lui, des ruptures qui éloignent irrémédiablement de l'écrivain d'aujourd'hui le conte créole de l'époque esclavagiste érigé en modèle poétique par Glissant :

En ce qui concerne les contes (desquels notre écrivain créole devrait pouvoir tirer un enseignement), ils ont été traduits du créole en français avec, dans

9 Cf. à ce sujet mon étude citée plus haut sur *La créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel*, qui contient en outre une analyse détaillée de la configuration générique des contes de Perrault.

10 Cf. Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard 1994, p. 151-158, ici p. 153.

11 Cf. à ce sujet Édouard Glissant, « Le chaos-monde : l'oral et l'écrit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111-129.

l'esprit des traducteurs, le souci (conscient ou inconscient) de passer de la grossièreté créole à l'élégance civilisée française. Il y avait là une rupture par la langue, mais aussi et surtout, une rupture avec le génie créole originel.¹²

En plus des ruptures dues à la transmission des contes créoles oraux par le biais des traductions françaises, Chamoiseau fait état d'un autre problème, qui relève de la scénographie et de l'instance énonciative du conte créole, dont il saisit parfaitement l'importance :

Alors, l'écrivain se tourne vers le conteur [...] créole. La parole de ce dernier qui, dans les habitations était une parole de résistance, induisait une stratégie de dissimulation. Cette stratégie semble avoir si bien fonctionné qu'aujourd'hui encore, les chercheurs de tout genre ne s'intéressent qu'aux contes et oublient le conteur [...] déployant sa parole au cœur même de l'habitation esclavagiste. De ce fait, le conteur originel, qui aurait pu, avec tant d'éclat informer notre écriture, ne s'est jamais vu ériger en objet sinon d'admiration, du moins d'étude. Son savoir et son savoir-faire semblent, aujourd'hui, pour nous, perdus à jamais.

Demeurent, pour l'écrivain, des lambeaux de mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de contes, des bribes de comptines, des éclats de titimes, des haillons de paroles qui surtout semblent en voltige permanente, quasiment inaccessibles dans leur essence, dans la mesure où aucune approche systématique, rationnelle, méthodique de récupération de l'oralité existe en Martinique.¹³

Face à ce manque de connaissance historique concernant le savoir-faire et les stratégies du conteur créole, qui aurait dû informer l'écriture littéraire antillaise, comme Glissant le préconisait, Chamoiseau recourt à un procédé poétique ingénieux. Pour rassembler et pour « configurer » ces « lambeaux de mémoire orale » qui subsistent dans la culture créole comme « en voltige permanente », l'écrivain les inscrit dans une autre pratique et forme générique, le *récit d'enfance*. Si le récit d'enfance comme genre littéraire doit beaucoup aux écrivains de langue française¹⁴, notamment à Rousseau avec les *Confessions* d'une part et l'*Émile* de l'autre, et plus récemment aux écrivains de la mémoire comme Nathalie Sarraute et Georges Perec, Chamoiseau le (re)configure en une nouvelle pratique générique qui relève de « l'actif relationnel » de ses *deux* langues et cultures. Il le (re)configure en « *récit d'enfance créole* » par l'intégration en son sein de ces « lambeaux de mémoire orale » subsistant des contes créoles.

12 Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? » *op. cit.*, p. 153.

13 Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? » *op. cit.*, p. 154-155.

14 Au sujet de la pratique de ce genre en France, cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, ainsi que *Le Récit d'enfance en question*, vol. 12 des Cahiers de Sémiotique textuelle, Paris, Université de Paris, 1988.

Pour ancrer ces éléments « en voltige permanente » dans son récit d'enfance, Chamoiseau invente une nouvelle scénographie, à la fois semblable et significativement différente de celle que l'on imagine avoir été celle du conte créole en contexte esclavagiste. Dans le récit de son enfance créole, il remplace ingénieusement le conteur créole « dont on sait trop peu de choses » par le personnage de Jeanne-Yvette, une jeune fille qui garde les enfants vivant dans la vieille maison en bois en temps de catastrophe, lors des inondations dues aux cyclones. Pour les occuper pendant que leurs parents tentent de réparer les dégâts, la jeune fille raconte aux enfants des histoires qu'elle compose et récite avec un savoir-faire dont le « petit négriillon » devenu écrivain se souvient avec le même enthousiasme que de la récitation paternelle des fables de La Fontaine :

L'après-cyclone rassemblait les enfants. L'école était noyée. [...] Alors, intervenait parfois Jeanne-Yvette. Elle venait d'on ne sait où, et logeait parfois dans la famille de Man Sirène. Une jeune fille maigre oui, rieuse, féroce, aimable et douce en montant. Elle nous ramenait de la campagne des contes créoles inconnus dans les nuits de Fort-de-France. Les conteurs de ville étaient rares. En tout cas, le négriillon n'en avait jamais vu. Il rencontra le conte créole avec Jeanne-Yvette, une vraie conteuse, c'est-à-dire une mémoire impossible et une cruauté sans égale. Elle vous épouvantait à l'extrême avec deux mots, une suggestion, une chanson sans grand sens. Elle maniait des silences, des langages. Elle éclaboussait la mort avec du rire, cueillait ce rire d'un seul effroi. Elle nous menait au rythme des rafales de sa langue, nous faisant accroire n'importe quoi. (I,124-125)

La jeune conteuse mêle de façon virtuose « lambeaux de mémoire orale » et réminiscences littéraires en prêtant à son personnage préféré des traits des plus célèbres sirènes et ondines pour à la fois envoûter et terroriser les enfants :

Son personnage préféré était Manman Dlo, une divinité de l'eau qui forçait au respect des rivières ou de la mer. Elle emportait les enfants aventurés près des cascades à l'insu des parents. Jeanne-Yvette nous l'évoquait sans la décrire. Elle insistait sur une chevelure indéfinissable lissée sans cesse sous un beau peigne, avec des gestes nimbés de grâce. Voir Manman Dlo, c'était sombrer sous son charme mener-venir de créature sans cœur. Elle ne vous attirait que pour des méchancetés dont Jeanne-Yvette enseignait la parade. *O savante !* (I,125)

Si le savoir-faire et les stratégies du conteur en contexte esclavagiste sont restés dissimulés, ils sont ici poétiquement développés et attribués à Jeanne-Yvette par l'écrivain créole qui les représente par les effets qu'ils ont produits sur les enfants :

Nous guettions Manman Dlo dans l'ombre de l'escalier. Nous prenions-courir à l'odeur d'un zombi qu'elle reniflait. Elle nous forçait à nous déshabiller au moment d'évoquer quelque diablesse détestant les vêtements. Elle apprit au négriillon l'étonnante richesse de l'oralité créole. Un univers de résistances débrouillardes, de méchancetés salvatrices, riche de plusieurs génies.

En mettant en scène les histoires de zombis et de Manman Dlo dans son jeu avec les enfants, la jeune conteuse les transforme en « contes de survie » en reprenant de façon ludique la fonction qui était attribuée aux contes créoles dans le contexte esclavagiste.¹⁵ En intégrant dans le récit de son enfance, par l'intermédiaire de la jeune conteuse, ce qui subsiste des contes créoles, Chamoiseau décrit l'expérience et l'impact de cet imaginaire créole à travers le jeu et le vécu de l'enfant qu'il a été. À cet endroit crucial de sa narration, il prend soin de donner une définition de la « Créolité » comme identité complexe et composée d'éléments ethniques multiples qu'il inscrit dans la description de la jeune conteuse créole : « Jeanne-Yvette nous venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie..., du vaste toucher des peuples dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité » (I,125-126).¹⁶

Chamoiseau fait ainsi de cette expérience vécue par l'enfant un élément constitutif de l'identité de l'enfant créole et (*re*)*configure* ainsi le récit d'enfance de tradition française en une nouvelle forme générique, qui réunit les deux cultures en devenant le récit d'*une enfance créole*. Il résout ainsi à sa manière le problème de la « poétique antillaise » soulevé par Glissant, qui demandait aux écrivains créoles de fonder leur pratique d'écriture sur le conte créole en contexte esclavagiste. En investissant poétiquement le récit d'enfance, Chamoiseau réalise en même temps encore une autre exigence formulée en 1989 en ces termes dans *Éloge de la créolité* :

Il fallait nous laver les yeux : retourner la vision que nous avions de notre réalité pour en surprendre le vrai. Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de la replacer au centre de nous-mêmes.

15 Chamoiseau caractérise ainsi les contes martiniquais dans la préface de son recueil *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*, Illustrations originales de Giorgia Grippo Gelfi, Paris, Le Square, 2013, préface s. p.

16 Notons que dans *Éloge de la créolité*, conférence-manifeste cosignée en mai 1988 avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant, le « maintien de la conscience du monde dans l'exploration constructive de notre complexité culturelle originelle », avait été présenté comme « une des conditions de notre survie en tant que Créoles (ouverts-complexes) », dans Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*, éd. bilingue français/anglais. Texte traduit par Mohamed B. Taleb-Khyar, Paris, Gallimard, [1989] 1993, p. 53.

Un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences.¹⁷

De l'actif relationnel des langues à la reconnaissance de la *diversalité*

L'expérience et la mobilisation créatrice de « l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes » modifie fondamentalement la vision du monde et de la communauté humaine :

*La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes. Les connivences de langues tracent des histoires, des rencontres, des solidarités, mais ne sont que le signe d'une diversité-monde qui, cherchant ses accords, tend à les dépasser en d'autres complexités*¹⁸.

La découverte des « connivences » des langues, qui nous permettent de penser nos langues « en corrélation aimante avec les autres langues, dominantes ou krasées »¹⁹, nous révèle des « histoires, des rencontres, des solidarités » inédites et nous donne à voir notre appartenance à une communauté humaine plus vaste et plus diversifiée. Cette découverte met en cause l'idée convenue d'une identité homogène définie par une seule langue nationale et à plus forte raison par la langue d'une nation coloniale :

Les langues des nations coloniales [...] ne suffisent plus à désigner une nationalité, une identité, ni même à cerner quelque justesse anthropologique. Elles ne rassemblent rien qui ne soit réducteur. Ne soutiennent nulle communauté homogène.²⁰

L'expérience de cet actif relationnel constitutif des langues dessine selon Chamoiseau de nouvelles communautés plurilingues et pluriculturelles. Loin des « bunkers linguistiques des Centres », qui démontrent l'insuffisance du « pathos des langues exclusives »²¹, ces nouvelles communautés se fondent sur l'expérience d'un monde qui n'est pas immobilisé dans des bunkers, mais en mouvement perpétuel, une « diversité-monde » qui « cherche ses accords » pour les « dépasser en d'autres complexités ». L'expérience d'un tel monde, fondamentalement diversifié et dynamique,

17 Cf. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, op.cit., p. 24.

18 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op.cit., p. 281-282.

19 *Ibid.*, p. 280, déjà cité plus haut.

20 *Ibid.*, p. 281.

21 *Ibid.*, p. 280, déjà cité plus haut.

conduit Chamoiseau, d'entente avec d'autres écrivains créoles, à proposer un néologisme pour définir cette vision du monde et de « l'Unité humaine » : « De l'Universalité souvent aplatissante, nous tendons vers un imaginaire où l'Unité humaine s'exprime dans la diversité. Et cette dynamique de l'Unité qui se fait en Divers s'appelle la Diversalité ».²² Au lieu de penser le monde en termes d'*universalité*, les écrivains créoles nous invitent à le repenser en termes de *diversalité*.

Le concept de *diversalité* induit un changement de paradigme fécond sur le plan philosophique et heuristique. Penser le monde en termes de *diversalité* au lieu d'*universalité* présuppose la reconnaissance de la diversité comme donnée et dynamique fondamentale de « l'Unité humaine » et non plus comme exception par rapport à une prétendue universalité. Les connivences des langues et cultures tracent des histoires, des rencontres, des solidarités nouvelles et nous invitent à nous reconnaître comme une « diversité-monde », un monde fait de *diversalité*. En (re)mettant en relation et en dialogue nos langues et cultures, nous découvrons en effet d'autres complexités, qui nous mènent plus loin dans la connaissance du monde et de l'humanité. C'est ainsi que nous parvenons à opposer « à l'Universalité la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées : la DIVERSALITE »²³. C'est dans cet esprit que Chamoiseau présente sa critique de l'école coloniale dans *Chemin-d'école* comme une « parole de rire amer contre l'Unique et le Même », une parole « tranquillement diverselle contre l'universel [...] » (I, dédicace s. p.).

Pour esquisser, en conclusion, une réponse aux deux questions sous-jacentes posées au début de cette étude, je dirais que la notion de l'*actif relationnel des langues, des cultures et des hommes* et celle de *diversalité*, telles que Chamoiseau les présente et les réalise dans son écriture littéraire et méta-poétique, gagnent en effet à être conceptualisées et rendues opératoires pour le comparatisme. Dans les études littéraires et culturelles, l'exploration de la *diversalité* constitutive des langues, littératures et cultures est encore souvent négligée en faveur d'une focalisation sur l'identique, le semblable et par extension sur ce qui est considéré comme *universel*. Nombre d'études parcourent les langues, littératures et cultures à la recherche d'*universaux* en mettant en œuvre un type de comparaison que l'on peut dire *universalisant*. La tendance à *généraliser*, à *essentialiser* et à *universaliser* les phénomènes littéraires et plus généralement discursifs et culturels est largement dominante depuis le XIX^e siècle. Ainsi, on cherche à définir LA tragédie, LA poésie, LE roman ou LE conte en présupposant qu'il s'agit de catégories génériques universelles et

22 *Ibid.*, p. 328.

23 Cf. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, op.cit., p. 53.

sans prendre en compte le fait que ce sont des pratiques qui se *différencient* de façon hautement significative au gré des époques, des langues et des cultures. C'est ce processus de *différenciation significative* des pratiques littéraires et culturelles dans le passage d'une langue, littérature et culture à d'autres et dans les espaces multilingues et multiculturels que nous pouvons donner à voir par le biais de la comparaison.²⁴ Les analyses comparatives effectuées dans cette optique permettent de comprendre que les pratiques langagières, littéraires et culturelles évoluent sur le mode d'un *dialogisme constitutif* avec d'autres langues, littératures et cultures. Ce dialogisme interculturel fondamental correspond à ce que Chamoiseau désigne par « l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes ».

Mobiliser cet actif relationnel sur le plan de la création autant que sur celui de l'analyse littéraire et culturelle permet de réaliser et de mettre en évidence le potentiel créatif inépuisable inhérent à la *diversalité* des langues, des cultures et des êtres humains et de contribuer à la préserver.

24 Cf. au sujet de la différenciation, Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », dans Anne Tomiche (dir.) *Le Comparatisme comme approche critique / Comparatism as a Critical Approach*, tome 3, Paris, Classiques Garnier, p. 31-58.

K. Alfons Knauth

L'imaginaire du multilinguisme littéraire

Figures et concepts

Die Studie skizziert ein mobiles Sinnbildfeld zentraler Figuren und Konzepte weltliterarischer Mehrsprachigkeit, einschließlich der wechselseitigen Beziehungen, die sich zwischen den Figuren einerseits und zwischen Figuren und Konzepten andererseits entwickeln. Ein bildbegriffliches Feld mit den Konturen einer fluiden *imago mundi*. Zunächst werden archaische Sprachgottheiten und Sprachmythen verschiedenster Kulturkreise im Dialog und Konflikt miteinander als prototypische Figuren von Viel-, Ein- und Allsprachigkeit vorgestellt. Dann wird deren weltliche und literarische Rekonfigurierung an der Schnittstelle zwischen Antike und Moderne aufgezeigt. Eine bedeutsame Konfiguration bilden die urbanen und die kosmischen Figuren des Babelturms und des Sprachenbaums samt dessen rhizomatischem Widerpart; außerdem die Figuren der kosmischen und der nautischen Meer- und Mehrsprachigkeit. Abschließend werden interlinguale Sprachfiguren *in actu* vorgeführt, auf dem Weg zu einem globoglotten Interlekt.

Introduction

L'objectif de cette étude est d'esquisser un *Sinnbildfeld*, un champ mobile de multiples relations entre les figures et les concepts du multilinguisme *weltlittéraire*. On y verra se dessiner les contours d'une *imago mundi*, "différentielle et dialogique"¹, de la pluralité et de la diversité du langage littéraire ainsi que du monde qu'il représente et qu'il contribue à constituer. Cette *imago mundi* implique une dynamique qui remonte à l'« image du monde qui coule » de Montaigne (*Essais* III, 6), laquelle se verra reconfigurée en image qui coule, elle aussi. À la limite, l'*imago mundi* se fait *image-monde*.

L'imaginaire du multilinguisme opère directement par des figures interlingues *in actu*, et indirectement par des symboles, des images ou des mythes métalinguistiques. Le discours métalinguistique peut s'intégrer à l'œuvre littéraire ou bien se constituer comme essai critique autonome qui, pour sa part, revêt volontiers des traits littéraires et fictifs. La dynamique des figures de l'imaginaire agit à travers les diverses approches idéologiques et culturelles, leur évolution historique et leurs multiples configurations ou mises en relation. Il y a certains recouvrements avec « l'imaginaire des langues »

1 Cf. Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », dans Anne Tomiche (éd.), *Le comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, t. III, *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects Methods, Practices*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-58.

d'Édouard Glissant², dont notre concept, toutefois, se distingue par une plus forte prise en compte du multilinguisme concret et de ses figures hybrides.³

1. Figures mythologiques du multilinguisme

L'imaginaire du langage multilingue s'est formé initialement à travers le récit mythologique dont les protagonistes sont les divinités qui président au langage dans les grandes cultures du monde. Encore faut-il distinguer *a priori* entre le langage des dieux et le langage humain, comme le font les textes mythologiques tels que les *Védas*. Le langage des dieux, en principe, est secret, mais interfère dans le langage des hommes, notamment sous forme de mots sacrés ou occultes dans les rites, les oracles et la poésie. Il constitue même le modèle du langage poétique et de la différence qu'ont établie les rhétoriques de diverses cultures entre le langage quotidien et le langage figuré de la littérature. En outre, on pourra envisager la panglossie mythologique comme un antécédent atavique du rêve-désir, voire du fantasme⁴ de l'individu moderne de connaître la totalité des langues, mais qui se voit réduit au seul « imaginaire

2 Cf. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, chap. « L'imaginaire des langues », p. 111-127. Chamoiseau a repris et développé le concept glissantien dans *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

3 Les chapitres de la présente étude reprennent et développent les idées de nos articles « Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine », dans Marc Maufort et Caroline de Wagter (éd.), *Anciennes Marges et Nouveaux Centres. L'héritage littéraire européen dans une ère de globalisation*, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang, 2011, p. 167-183; « LogoDendro. Nella selva delle lingue », dans Hans-Georg Grüning (éd.), *L'albero come simbolo e elemento strutturale nella letteratura e nell'arte*, Heidelberg, Iudicium, 2012, p. 118-134; « La Tour de Babel comme figure réversible : ruine et chantier du multilinguisme », dans K. Alfons Knauth et Hans-Georg Grüning (éd.), *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique*, Berlin, LIT Verlag, 2014, p. 113-137; « The OdySea of Polyglossy », dans K. Alfons Knauth et Ping-hui Liao (éd.), *Migrancy and Multilingualism in World Literature*, Berlin, LIT Verlag, 2016, p. 207-256; « Figuras intra e interlingüísticas en la poesía de Haroldo de Campos », dans Jasmin Wrobel (éd.), *Roteiros de palavras, sons, imagens. Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*, Frankfurt a. M., TFM, 2018, p. 133-158; « L'imaginaire somatique du multilinguisme dans le mythe et la littérature », à paraître dans les Actes du Congrès de l'AILC tenu à Vienne en juillet 2016, éd. par Achim Hölter et alii, Berlin, de Gruyter, 2021. Un livre en préparation offrira une vue compréhensive du sujet.

4 Par-delà de « désir », Glissant parle du « fantasme multiplié de toutes les langues possibles » et de « plurilinguisme fantastique » (« Le français et la francophonie », dans A.A.V.V., *L'arbre à palabre des francophones*, Québec, Guérin, p. 29-33.

des langues », sorte d'*euphémisation*⁵ de la négativité anthropologique du multilinguisme. Ceci préciserait la pensée poétique de Glissant dont l'imaginaire totalisant de l'errance et de la diversité, du Tout-Monde opaque et ouvert, se conçoit comme l'acheminement vers un nouveau mythe, vers un « sacré » moderne⁶, sans rendre compte, en revanche, des relations avec les divinités *panomphées* ou panglottes des mythologies anciennes.

Dans le panthéon universel des divinités préposées au langage se distinguent le dieu égyptien Toth et son homologue gréco-latin Hermès-Mercure, les dieux grecs Zeus et Apollon, les déesses indiennes Vāc et Sarasvati, le dieu mexicain Quetzalcóatl avec son homologue Tláloc et la déesse Cihuacóatl / Coatlicue, l'Orisha africain et afroaméricain Eshú, le dieu germanique Thor avec le nain omniscient et panglotte Alwiß, et finalement les dieux monothéistes juif, musulman et chrétien, à savoir Yahvé, Allah et la Trinité unissant le *Logos* du Créateur, du Christ et du Saint-Esprit.

Ce qui unit toutes ces divinités, c'est leur rapport créatif et communicatif avec le cosmos et l'humanité. Ce qui les différencie c'est la nature concrète de cette communication universelle, à commencer par leurs organes et leurs façons de parler et de signifier, ensuite, surtout au niveau axiologique, la corrélation fréquente entre polythéisme et polyglossie, d'une part, et d'autre part entre monothéisme et monoglossie. Cela va de pair avec une appréciation différente des symboles concomitants du multilinguisme divin, notamment la vache multi-mamelles et le serpent bifide, le spécimen physiquement *multi-langues* le plus en vue et le plus répandu dans la Nature, et qui originellement était confondu avec la divinité, par exemple la déesse Cihuacóatl dont le nom nahuatl signifie *femme-serpent*, parallèlement à la déesse Vāc, la *vache sacrée* du cosmos. Cette dernière, par ailleurs, vivait en symbiose avec le dieu tri-langues Varuna et avec le dieu Agni aux multiples langues de feu dont l'épithète en sanskrit est précisément le *Sapta-jihva*, à savoir le *Sept-langues*.

Les divinités panglottes connaîtront une abondante réécriture dans la littérature postérieure et serviront de paradigme à la création des mythes modernes du plurilinguisme littéraire. D'abord on notera un conflit fondamental entre les mythes dits païens et les mythes judéo-chrétiens concernant le langage.

2. Paradis, Tour de Babel, Pentecôte

Alors que les divinités ophidiennes et multi-langues se voient, en principe, connotées très positivement dans leurs cultures respectives, le judéo-christianisme monothéiste, dominé par le *Logos* unitaire, les considère basiquement

5 Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1980, p. 483.

6 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 29.

comme barbares voire démoniaques. Avec le serpent bifide et satanique du Paradis (AT) le judéo-christianisme a créé et cultivé son propre mythe et lui a ajouté le mythe de la Tour de Babel (AT) : une double faute et chute de l'humanité qui a causé d'abord la bifurcation du langage au Paradis, puis la confusion des langues à Babylone. Il est vrai que le miracle de la Pentecôte (NT) a compensé la confusion des langues en vue de l'évangélisation du monde, donnant lieu à une littérature religieuse et souvent polyglotte à la gloire de Dieu, mais la double tare du péché originel et de l'hybris babylonienne dont le langage humain a été investi et infesté, a longtemps freiné la valorisation du plurilinguisme littéraire, en accord avec le pouvoir unitaire et universel de l'Église et de la Monarchie catholiques, relayé par la politique linguistique des Empires des temps modernes. Finalement, le lien entre Babylone et les monstres diaboliques de l'*Apocalypse*, à savoir les dragons-serpents multi-langues, qui amplifient l'image du serpent bifide du Paradis, ont sûrement contribué à l'aspect négatif du multilinguisme dans la culture chrétienne.

Pourtant, la figure de la Tour de Babel sera remodelée considérablement au cours de l'histoire et se révélera comme une véritable *Kippfigur*, une figure réversible. Lors de son déplacement à travers les différentes époques et cultures elle dégagera les images et les idées les plus variées tant au niveau littéraire qu'aux niveaux pictural, plastique, philosophique et médiatique. La *Kippfigur* oscille entre deux pôles principaux avec, souvent, une ambivalence entre les deux : construction et destruction (ou chantier et ruine), y compris la valorisation et la dévalorisation du multilinguisme, en fonction notamment du tour idéologique qu'on lui donne – religieux ou historique, ludique ou scientifique, politique ou anthropologique – dans un processus permanent de *déconstruction* (Derrida), de *variation continue* (Deleuze) ou de *dialogisme* (Bakhtine).

Après le discours inaugural de la Bible marqué par le stigme de la confusion babylonienne (AT) et sa compensation pentécostaire (NT), la Tour de Babel se retrouve en corrélation directe avec la figure contrastante du Temple pentécostal dans la *Divina Commedia* de Dante, relue *sub specie turris*. Elle s'y présente comme une figure renversée sur le plan architectural, théologique et poétique, mais aussi – sur la base idéologique de la récente critique dantesque à propos de Nemrod – comme figure subversive face au Temple du *Paradiso*, ce qui lui donnerait une latente revalorisation positive.

La réversibilité positive de la Tour de Babel se déclare de façon plus manifeste dans le contexte littéraire et pictural de la découverte du Nouveau Monde. Outre sa revalorisation dans le *Microcosme* de Maurice Scève, elle se fait remarquer dans la polyglossie proliférante du roman grotesque de Rabelais, dont les protagonistes Gargantua et Pantagruel descendent précisément de Nemrod. Un babélisme positif se note aussi dans la poésie baroque de Góngora, en liaison avec l'architecture pyramidale du sonnet multilingue, développé plus tard par le Mexicain Octavio Paz dans le poème babélique

Renga en superposant, par allusion, les pyramides mexicaines vouées aux divinités multi-langues à celle de Babylone.

La valorisation positive de Babel culmine dans la reconversion morale et sociale, culturelle et technique de la Tour de Babel à l'époque de la sécularisation et du *Weltverkehr*, d'abord dans *La légende des siècles* de Victor Hugo, ensuite dans le modernisme simultaniste avec la nouvelle Tour de Babel, à savoir la Tour Eiffel de la T. S. F. et de *l'imagination sans fil* qui fait le tour du monde et des langues, comme dans le poème *Tour de Cendrars* et la *Lettre-Océan* d'Apollinaire.

À l'époque postcoloniale, l'auteur caribéen Édouard Glissant installe le chantier théorique d'une créolisation globale des langues sous la devise *Bâtir la Tour*, dans le sillage des migrations forcées des esclaves africains aux Amériques, marqué par un discours maritime sans amertume, mais très décidé. La « bâtarde » positive de la Tour de Babel postcoloniale est accentuée également dans le roman *Babel, prise deux* ou *Nous avons tous découvert l'Amérique* (1992) de l'écrivaine québécoise Francine Noël qui reconvertit le stigme de Babel à l'aide d'une interprétation profane et néobabylonienne du mythe. Sa protagoniste orthophoniste conçoit Babel (sur le sol de Montréal) comme une cité polyphonique et cosmopolite, construite sur les ruines d'une Babel aphasique avec les « briques » multilingues des migrants du monde entier.

Dans le domaine de la poésie, c'est le *babelidiomaterno*, l'ensemble des langues babéliennes considérées comme la langue maternelle et plurielle de l'humanité, tel qu'il a été rêvé et partiellement réalisé dans le poème *Galáxias* (1976) du poète et poétologue brésilien Haroldo de Campos.⁷

La Babel plurielle se voit contrecarrée par une autre figure du langage conçue, comme *Babel, prise deux*, au Canada. C'est la très paradoxale Église *Pentécostale* (« Pentecostal ») des Médias, imaginée par Marshall McLuhan, dont la *monoglossie* numérique et iconique remplacerait la polyglotte « Tower of Babel » avec la confusion et la dissension que celle-ci comporte. Son objectif : l'harmonie d'une « speechlessness »⁸, donc d'un *mutilinguisme* universel.

À la figure utopique du progrès social et technique représentée par la Tour de Babel moderne s'oppose la figure atopique et anarchique qui se développe sur le fond idéologique du scepticisme, du nihilisme et du fictionalisme philosophique au tournant du XIX^e au XX^e siècle pour aboutir au déconstructivisme et au postmodernisme contemporains. La Tour de Babel y est vécue comme pure contingence, campée sur le vide, holistique et nihilinguistique à tour de rôle, où la biblique Babel s'inverse en fiction littéraire et autotélique.

7 Tous les textes d'Haroldo de Campos cités dans la présente étude renvoient à son recueil *Xadrez de estrelas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

8 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, London and New York, Routledge, coll. « Routledge Classics », 2008, p. 87.

Dans la *Biblioteca de Babel* des *Ficciones* de Jorge Luis Borges, la labyrinthique Tour-Bibliothèque s'étend à l'infini, dans tous les sens, combine et recombine sur le mode arithmétique et répétitif, *ad infinitum*, les 24 lettres de son alphabet, va créer la totalité des livres dans la totalité des langues et des langues nulles, vides de sens, telle une anticipation dysphorique du *cyberspace*. Sur un autre plan, la Tour de Babel se réalise dans un seul livre, à savoir le *Finnegans Wake* de James Joyce, comme la *déconstruction* de toutes les langues maternelles en vue de la création d'un idiolecte purement ludique, *punglotte* et unique, un « événement » susceptible de défier verbalement tous les logiciels et codes numériques qui tenteraient de l'expliquer ou de le reproduire.⁹ C'est la confusion babélique sous forme de *punglossie* conçue comme une révolte contre les impérialismes monolingues, une véritable *guerre des langues* qui, en dernière instance, remonte au monothéisme et monolinguisme d'un Yahvé jaloux de partager son pouvoir absolu : « he war ». ¹⁰

La figure de la Tour de Babel, par-delà l'énorme variabilité morphologique, sémantique et idéologique dont elle a fait preuve au cours de l'histoire, est associée étroitement à la plupart des autres figures et configurations du multilinguisme, telles que la Pentecôte, le LogoDendro, la Migration, le Métissage, la Mer et la Navigation, la Constellation. Elle exerce une fonction quasi totalisante dans ce champ symbolique, étant donné que la question du langage se trouve au centre de son récit mythique. Par son profil étiologique, épique et universel, elle relève principalement d'un multilinguisme collectif.

Par contre, le multilinguisme individuel est représenté de façon plus adéquate par la figure allégorique d'un personnage singulier, verbalement et somatiquement multilingue, de manière foncièrement positive, quoique à l'image des divinités mythologiques que l'esthétique occidentale considérerait comme irrationnelles voire démoniaques. En tant que figure allégorique, ce personnage singulier peut assumer, en plus, un sens collectif.

3. Figures multi-langues

Le premier modèle d'un tel multilinguisme à l'échelle humaine, situé dans un contexte historique concret, se trouve dans le roman humaniste et grotesque de Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, plus exactement au *Cinquième Livre*, dans l'épisode du *Pays de Satin* où les protagonistes sont à la recherche de l'Oracle de la *Dive Bouteille*. Il s'agit du rhétoricien monstrueux et hep-taglotte *Ouyr-dire* qui n'est pas seulement polyglotte au niveau du discours,

9 Cf. Jacques Derrida, *Ulysse grammophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 20-26.

10 James Joyce, *Finnegans Wake*, London and Boston, faber and faber, 1975, p. 258; Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 46-48.

comme l'ingénieur Panurge, homologue littéraire d'Hermès, mais aussi au niveau somatique. Il possède « sept langues ou la langue fendue en sept » et, ce qui est le plus étonnant, il parle simultanément avec et en sept langues : « de toutes sept ensemble [...] divers propos en langaiges divers ». ¹¹

Face à une mappemonde, l'heptaglotte *Ouyr-dire* explique à un grand public ancien et moderne le Nouveau Monde du savoir cosmographique sur la toile de fond de la découverte de l'Amérique et de la redécouverte du monde antique, y compris la pyramide de Babylone, autrement dit la Tour de Babel. Le *polybistor* heptaglotte s'y profile comme une figure emblématique du multilinguisme à l'époque des découvertes. Ce multilinguisme signifie la perception, depuis l'Europe, d'une multitude de nouvelles langues découvertes dans le Nouveau Monde de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Asie, ainsi que de la capacité d'un humaniste contemporain, tel que Rabelais lui-même et divers protagonistes de son roman, de dominer plusieurs langues. Donc, multilinguisme individuel et collectif à la fois. On dirait, sur les traces de la *Mimésis* d'Auerbach (« Die Welt in Pantagruels Mund ») : le monde dans la bouche multi-langues d'un rhétoricien humaniste. La figure d'un *adynaton* parfait. Elle est grotesque comme les divinités multi-langues de la mythologie des deux Indes, mexicaine et hindoue, mais aussi comme les monstres ophidiens et sataniques de l'Apocalypse babylonienne. Cela donne à cette figure un air d'ambiguïté, voire une fascination subversive : un monstre *euphémique*. ¹² Le mixtilinguisme, effectivement, s'impose tout au long du roman de Rabelais qui, par là, inaugure l'hybridité du discours moderne. Le mot « TRINCH » ¹³, qui est qualifié de « panomphée » (panglotte), attribut réservé aux divinités de la mythologie grecque tels que Zeus et Apollon, se voit repris par le protagoniste profane et ludique Panurge, puis développé dans un poème dionysiaque et nettement *punlinguistique*. Le jeu de mots interlingue et subversif du roman grotesque de Rabelais préfigure, à un certain degré, celui du *Finnegans Wake*.

Notons que la figure multi-langues à l'image du monstre heptaglotte de Rabelais peut se référer également au multilinguisme *intralingue*, inhérent à chaque langue nationale. Ceci est le cas chez Johann Gottfried Herder qui, dans ses *Fragmente* concernant la littérature allemande (1767/1768), imagine la figure allégorique d'un Cerbère ennéaglotte dont les neuf gorges produisent un discours en neuf langues diverses (« neun verschiedene Spracharten »). Ce discours, qui est qualifié aussi de « babylonische Sprachmischung », se mêle subrepticement à la langue nationale laquelle n'en

11 Rabelais, *Ceuvres complètes*, éd. Jacques Boulenger, revue et commentée par Lucien Scheler, *Le Cinquiesme Livre*, chap. XXXI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 844.

12 Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 500.

13 Rabelais, *op.cit.*, p. 882 *passim*.

reste pas moins « pure » et elle-même, « wiewohl in reinen und eigenen Worten ».¹⁴ Le mélange babylonien inhérent aux diverses langues nationales ne pourra être démêlé que par un savant tricéphale (« von drei Köpfen ») et tridisciplinaire (« Philosophie und Geschichte und Philologie »), disposant de plusieurs langues étrangères (« fremde Zungen und Sprachen »), en vue de connaître et d'enrichir sa propre langue par le moyen de la comparaison (« zu vergleichen ») et de l'emprunt (« zu stehlen »).¹⁵

Soulignons le caractère somatique très prononcé, voire grotesque, de l'imaginaire plurilingue de Herder, on dirait à l'image de Rabelais, mais soulignons aussi que, chez lui, le multilinguisme est situé explicitement au niveau *intralingue*, voire *infralingue* de la langue et de la littérature respectives, tout en exerçant une fonction linguistique et poétique importante, quoique sous-jacente. En revanche, le philologue qui analyse le multilinguisme latent des langues et des littératures nationales apparemment monolingues est bien tenu de rassembler et d'articuler ces langues diverses dans ses écrits qui, au niveau métalinguistique, manifestent une très forte empreinte multilingue.

Faut-il souligner encore le caractère décidément comparatiste et plurilingue de la conception philologique que Herder expose dans ses *Fragmente*, malgré son patriotisme linguistique qui le pousse à affirmer qu'un vrai poète ne peut écrire bien qu'en sa langue maternelle ?¹⁶ Si l'on considère, en plus, l'image interactive de l'*enchaînement* progressif des langues, des littératures et des cultures, à partir d'un dialogue préalable avec les voix du cosmos, tel qu'il est développé dans la *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*¹⁷, il semble en effet que Herder se trouva sur le seuil d'un « *actif relationnel* der Sprachen, Literaturen und Kulturen »¹⁸, quoique dans une visée idéologique et stratégique divergente. Dans tous les cas, le multilinguisme a bien sa place dans la *chaîne* communicative entre le microcosme et le macrocosme, soit qu'il se réalise au niveau interlingue ou intralingue, soit sur le plan de l'œuvre ou de la critique littéraire. On pourrait dire que Herder défend le multilinguisme global moyennant un monolinguisme local, mais relationnel et comparé, dont le patriotisme s'explique par l'opposition à l'universalisation d'une seule langue, en l'occurrence le français.¹⁹

14 Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente*, Berlin et Weimar, Aufbau-Verlag, 1985, p. 376.

15 *Op. cit.*, p. 370-373.

16 *Op. cit.*, p. 241.

17 Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [1770], éd. Hans Dietrich Irsmscher, Stuttgart, Reclam, 1966, p. 6-8, 43, 119-121.

18 Croisement des titres bilingues du Colloque annuel de l'ASLGC de Lausanne (2018).

19 Johann Gottfried Herder, « Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit », dans *id.*, *Sämtliche Werke*, t. V, Hildesheim, Olms, p. 475-586, en particulier p. 551. Dans sa déconstruction de la « Muttersprachlichkeit », le

4. Il LogoDendro, la Selva delle lingue et le Rhizome

L'arbre et la forêt des langues, qu'on peut résumer sous le terme néologique *LogoDendro*, constituent l'un des paradigmes primordiaux du plurilinguisme. L'arbre du langage est le pendant naturel de l'urbaine Tour de Babel et lui est même inscrit morphologiquement. Il se greffe sur l'arbre cosmique qui figure dans de nombreuses mythologies, tels que l'arbre *Banyan* de l'hindouisme et du bouddhisme, l'Arbre kabbalistique des *Sephirot* – ces deux aux racines aériennes –, puis les deux Arbres du Paradis judéo-chrétien, celui de la Vie et celui de la Connaissance, le quintuple Arbre du cosmos des Aztèques et l'*Yggdrasil* nordique, et encore le *Baobab* africain sur lequel se greffe l'institution culturelle de *L'arbre à palabre(s)*. Les arbres cosmiques, eux, symbolisent l'ordre du cosmos et, parfois, ils revêtent les noms et les attributs des divinités préposées.

L'arbre mythique le plus élaboré sur le plan linguistique est l'Arbre du Paradis selon la mystique kabbalistique qui figure dans l'*Œdipus Aegyptiacus* du jésuite Athanasius Kircher.²⁰ Les fruits de cet arbre représentent les 72 noms de Yahvé dans les 72 langues babyloniennes, puis pentécostaires, parmi lesquelles se trouvent sept langues du Nouveau Monde des Amériques, assez fantaisistes, il est vrai. Dans son tronc, l'arbre porte l'inscription latine « Arbor mystica in medio Paradisi ad 72 gentium salutem cuius fructus 72 nomina dei sunt ». La couronne de cet arbre est disposé en une immense corolle, pareille à un soleil dont les 72 rayons aboutissent en langues de feu connotant l'action et les attributs du Saint-Esprit lors de la Pentecôte. Manifestement, il s'agit d'une vue très affirmative du multilinguisme qui triomphe aussi bien du langage bifide du serpent que de la confusion babylonienne des langues, et qui chante le nom du Dieu tétragrammatique (YHWH = Yahvé) dans les 72 langues du monde.

C'est l'enthousiasme du jésuite polyglotte qui célèbre l'« infinita [...] idiomatum varietas ».²¹ Lui fait écho l'enthousiasme du jésuite portugais Antônio Vieira, le missionnaire du Nord du Brésil, qui, dans son sermon de l'Épiphanie à la cour royale du Portugal (*Sermão da Epifania*, 1662), loua l'abondance des langues dans la forêt vierge de l'Amazonie, supérieure à celle

critique David Martyn ne tient pas suffisamment compte du principe pluriel de Herder et lui reproche à tort d'avoir inauguré la monoglossie comme marque distinctive de l'être humain (« Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab », dans Till Dembeck et Georg Mein, éd., *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Heidelberg, Winter, 2014, p. 39-51, en particulier p. 41-43).

20 Romae, Mascardi, 1652-1654, t. II, 1653, ill. hors-texte (Reprint Hildesheim, Olms, 2013, vol. 2 / t. II, entre p. 288 et p. 289).

21 Athanasius Kircher, *op. cit.*, t. III, 1654, p. 28. (Reprint Hildesheim, Olms, 2013, vol. 4 / t. II, p. 28). La citation, qui a été grammaticalement modifiée, se réfère à l'abondance des langues du Mexique.

de Babylone. Selon lui, la maîtrise pentécostaire de ces langues dont faisaient preuve les jésuites s'avéra supérieure à celle des Apôtres. Chez Kircher, cette hégémonie évangélisatrice est configurée par l'arbre généalogique et global de la Societas Jesu.²² Les feuilles et les fruits de cet arbre, qui est un olivier, représentent les 34 provinces jésuites et leurs nombreuses dépendances dans les quatre parties du monde, alors que l'arbre est entouré d'un *Laus dei* en 34 langues, dont le chinois, le copte et le nahuatl, avec le latin affiché en banderole comme langue unifiante et universelle. Ce *Laus dei* arborescent montre l'extension globale du règne de l'Église catholique : « A solis ortu usque ad occasum laudabilis nomen Domini ». L'arbre émerge de l'océan avec, au centre, le nom de la ville de Rome, capitale spirituelle du Saint-Empire romain-germanique, dont les flottes partent vers l'Orient et vers l'Occident pour leur circumnavigation du monde. Dans cette figure s'exprime, de toute évidence, la double revendication d'une hégémonie spirituelle et politique sur le monde depuis son centre, l'Europe, par le moyen d'une rhétorique pentécostaire, plurielle et unitaire à la fois.

Au cours de la décolonisation, notamment de l'émancipation des territoires ibéro-américains, il y a eu un certain déplacement de l'hégémonie culturelle, annoncé par la devise « Sol oriens in occiduo » de l'*Academia Brasílica* de Salvador da Bahia (1724) qui a inauguré une nouvelle ère de *translatio studii*, de dynamique trans-culturelle. La périphérie est devenue un nouveau centre à bien des égards et, qui plus est, finira par neutraliser l'opposition entre les deux termes. L'Amérique latine s'est ressourcée aux cultures amérindiennes et afroaméricaines et à la cosmovision relationnelle qu'elles transportaient. La prolifération < sauvage > (*silvatica*) et la variété pullulante de la forêt vierge, de la faune et de la flore ont favorisé la création d'un imaginaire multi-et mixtilingue très particulier depuis l'époque baroque jusqu'au néo-baroque contemporain. Au début du XX^e siècle se développa simultanément le genre de la *novela de la selva* (roman de la forêt vierge), le primitivisme indigéniste et le modernisme machinique. Leur fusion s'accomplit dans le roman < anthropophage > *Macunaíma* (1928) du moderniste brésilien Mário de Andrade. Ici, les arbres de la forêt amazonienne et les tours de São Paulo, les bêtes sauvages et les voitures se télescopent et se confondent – *Macunaíma uma máquina* – conjointement avec leurs idiomes européens, amérindiens, afrobrésiliens, et encore psittaphones, car les voix du roman se modulent sur celle d'un perroquet qui parle à travers le moi du narrateur et finira par créer une langue nouvelle et hybride, un idéolecte unique et multiplicateur par le biais de la lecture.

22 « Horoscopium Catholicum Societatis Iesu », dans Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Amstelodami, Jansson, 1671, ill. hors-texte, entre p. 414 et p. 415.

Dans le roman tropical et multilingue *Tres tristes tigres* (1967)²³ du cubain Guillermo Cabrera Infante, le tropicalisme se transforme en tropologie, la flore en fleurs de rhétorique interlingue et la faune en jeux de mots, créés par des tigres de papier. Le roman < sauvage > commence dans le cabaret *Tropicana* au milieu de la forêt; son protagoniste, l'un des trois tigres du titre, s'appelle *Silvestre* et son intrigue se construit autour du *pun* « Everything happens in trees (sc. tres) » et sa variante « Everything happens in threes », dérivés du titre *Tres tristes tigres*. La triade « tres », « three » et « tree » génère une dryade du nom de *Laura* qui fuit devant la libidineuse poursuite engagée par les trois tristes tigres. Toutefois, *Laura* n'est qu'un nom trouvé dans le dictionnaire poétique, « el nombre de la mujer del sueño » (p. 434), alors que la poursuite, au fond, ne consiste que dans la chasse aux pérégrinismes : « cazando palabras en los diccionarios » ou bien dans la forêt des mots, « [el] bosque de palabras » (p. 215) où même les tropes s'avèrent être tristes.

Il s'entend que dans une telle optique l'arbre paradisiaque des langues pentécostaires tel que l'a conçu le jésuite Kircher adopte une nouvelle forme. Le poète brésilien H. de Campos, en effet, transplante cet arbre – avec son pendant la Tour de Babel – aux Amériques et l'adapte, pour ainsi dire, aux lois < anthropophages > de la < jungle >, autrement dit du néobaroque qui en dérive. Le poète propose une conception plurielle de la langue adamique dans la mesure où il salue l'arbre du paradis comme un arbre babélique : « A Árvore Ave ! para o babelidioma » (*ciropédia* 10). Cet arbre du langage, « Arvore da Linguagem », qui est également la mère du langage, « Mãe do Verbo » (*thálassa* 6), se ramifie en de nombreux idiomes alliés par un arc-en-ciel paradisiaque (« Tua copa incendiada de dialetos / Onde a Ave-do-Paráiso é um Iris de Aliança ») (*thálassa* 6). Il s'y allie un autre oiseau de paradis, le perroquet, oiseau emblématique du Brésil et de la Madone qui, par son homonyme « Ave »²⁴, salue simultanément le « babelidioma » et la « Mãe do Verbo ». La Mère du Verbe, se croisant avec la langue maternelle ou l'« idiomaterno » (*ciropédia* 10), est bifurquée comme la langue bifide du serpent, « bifida como a língua dos Dragões » (*thálassa* 6), mais, au lieu d'être néfaste, cette langue bifide signifie diversité, fertilité et vitalité, à l'instar des divinités amérindiennes.

Il s'agit donc d'une déconstruction du mythe biblique moyennant une valorisation positive de la langue bifide du serpent et du multilinguisme primordial. Celui-ci n'est pas affecté par le péché originel ni par le châtiment divin, même s'il implique des aspects conflictuels. Le concept ou plutôt le *conchetto* fondamental de la poésie de H. de Campos est bien la fusion de

23 Les pages citées renvoient à l'édition de la Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1991.

24 Ave = port. (oiseau) + lat. (salut).

la polyglossie babylonienne et de la langue maternelle, du « babelidioma » et de l'« idiomaterno » (*ciropédia* 10), l'un urbain et l'autre arborescent. Cette alliance – qu'on pourra resserrer moyennant le triple mot *babelidiodiomaterno* – a (son) lieu dans un nouvel Âge d'or, « a Idade de Ouro » néo-baroque; une Babel qui s'amalgame avec le Paradis et la Pentecôte sous le signe d'un nouvel « Urbi et Orbi » (*ibid.*) d'obédience séculaire et poétique.

L'arbre du langage est générateur de bien d'autres aspects du plurilinguisme. Ses racines, son tronc, ses branches et ses rameaux configurent les arbres généalogiques des langues, par exemple les *Stammbäume* des langues indo-européennes. Les feuilles, avant tout, symbolisent par leur mutation au long des saisons le changement des langues au cours de l'histoire. En plus, elles sont prédestinées à figurer le langage oral aussi bien que le langage écrit. Agitée par le vent, la feuille < parle > ou < chante >; puis, elle sert de support à l'écriture, comme l'illustrent les feuilles de palmier en Inde et les feuilles des arbres sacrés en Égypte. Les diverses langues donnent des noms tantôt divers tantôt identiques à l'une et à l'autre fonction figurative de la feuille : it. foglia / foglio; fr. feuille / feuille // feuillet; port. folha / folha // folio; esp. hoja / hoja // folio; all. Blatt / Blatt // Foliant; angl. leaf / leaf / folio; gr. phyllon / chártes (dérivé du papyrus); lat. folium / scheda (dérivé du papyrus). Par les feuilles, le livre se voit transformé en arbre et *vice versa*.

Une autre fonction figurative de la feuille concerne sa forme : La feuille bifurquée du *gin[k]go biloba* est le symbole de l'unité duale sur le plan humain et verbal, souligné par le dialogue interlingue entre le mot oriental *gin[k]go* et le mot occidental *biloba* qui la désignent, notamment dans le *West-Östlicher Divan* de Goethe, qui lui-même incarne ce dialogue par une hétéroglossie éparsée, quoique clairsemée (Divan = sofa + anthologie ; Moganni Nameh = Livre du chantre).

Deux œuvres narratives totalisent la binomie de la *foglia* et du *foglio*, de la *feuille* et du *feuillet*, mais dans un sens contraire, l'un minimaliste et l'autre maximaliste : le conte *La biblioteca de Babel* (1941) de Borges et le roman *Zettels Traum* (1963-1969) d'Arno Schmidt. Alors que *Zettels Traum* déploie, en format *in-folio*, sur un total de 1330 fiches ou *schedulae* (= Zettel) une pullulante narration multilingue, la *Biblioteca de Babel* se limite à une toute petite note discrète à la fin du conte. La totalité de la Bibliothèque panglotte s'y voit comprimée dans un seul livre aux *feuilles* infinies (« un número infinito de *hojas* infinitamente delgadas »). Chaque feuille se subdivise infiniment (« cada hoja se desdoblaría »), à l'exception de l'impossible feuille centrale qui, elle, manque de verso (« la inconcebible hoja central no tendría revés »). Les images urbaines de la tour et du livre retrouvent leurs origines végétales dans l'arbre et dans la feuille. La nature végétale des feuilles de la *Biblioteca de Babel* se recoupe avec celle du conte *El libro de arena* où les feuilles infinies de la Bible fantastique sont imaginées comme un bourgeonnement perpétuel : « Era como si [las hojas] brotaran del libro ».

La figure de la racine indique l'origine de l'arbre généalogique des langues, à savoir la *Ursprache*, qui remonte à l'arbre mythique du cosmos dont les racines tantôt se situent au ciel et tantôt sous la terre. Plus modestement, la racine désigne l'origine étymologique, le < vrai > sens d'un mot, autrement dit l'ancêtre verbal au sein d'une famille de langues déterminée. À travers la racine étymologique se découvrent les strates historiques du mot qui, souvent, se révèle comme une hétéroglossie, par exemple l'étymon de la langue latine (fréquemment sous-tendu par un étymon grec), dont dérivent la plupart des mots des langues romanes. La racine étymologique rend manifeste le plurilinguisme sous-jacent.

Outre les étymologies proprement dites, telles qu'elles sont établies par la linguistique historique, il y a les étymologies populaires et les étymologies poétiques qui se basent sur la paronomase interlingue. La découverte des *mots sous les mots* (Saussure, Leiris) est un procédé poétique d'associations surprenantes dont se servent volontiers la psychanalyse (Freud, Lacan), mais aussi la réflexion philosophique (Platon, Hegel, Heidegger, Gadamer, Derrida) et pataphysique (Pierre Brisset). Or, dans son roman *Zettels Traums*, Schmidt a mis au point toute une théorie des « etyms ». Le mot interlingue « un=terre=irdisch » (zettel 156), dérivé de la parole allemande « unterirdisch » (souterrain), évoque l'état caché ainsi que l'excavation des fonds de la langue d'un « etym » ou étymon poétique (allemand. unter + fr. la terre). Il est vrai qu'il s'agit d'une étymologie fictive, mais cette étymologie est motivée, comme elle est fondée sur une interférence paronomastique dont la recherche conséquente, d'après l'auteur, s'appelle « paronomasiren » (sic) (zettel 238).

Beaucoup plus complexe est la dérivation du mot « Zettel ». Celui-ci remonte au mot du latin vulgaire « schedula », au mot latin « scheda », et au mot grec « schédē », le feuillet extrait du papyrus. La racine et le feuillet (extrait de la tige de la plante) s'enchevêtrent. Sur la couverture du livre, le protagoniste Zettel figure comme un arbre, alors que de sa tête sort le feuillage des *Zettel* du livre.

Zettel correspond au personnage Bottom de la comédie *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare dans la version de Schlegel et Tieck. Le rêve que fait Zettel au milieu d'une forêt, « In Gesellschaft von Bäumen » (livre II), plonge dans le subconscient de la psyché humaine, particulièrement celle d'Edgar Allan Poe, à travers la découverte des sens profonds – sensuels, sensés ou insensés – des paroles. Des paroles d'innombrables livres de la littérature universelle le protagoniste dégage les « etyms » ou étymons qui l'aident non seulement à explorer la psyché des auteurs, mais surtout à créer un nouveau langage poétique. Il en résulte un enchevêtrement d'hybridismes sexuels, culturels et linguistiques :

ein Text [...] bestehend aus Worten plus Etymys [...] brachte mehr zur Sprache. Machte aus der bloßen FREUD'schen ‚Fehlleistung‘ des Versprechens, eine elastisch=neuere Kunst. Eine durable Technik des unendlich=klein=Polyglotten (zettel 27-28).

(Un texte [...] composé de mots plus d'etymys [...] amplifiait le langage. Du lapsus freudien il faisait un art élastique=plus-que-nouveau. Une technique durable de l'infiniment=petite=polyglossie)

Le dendrologue Zettel rêve de dériver la poésie moderne de la souche étymologique, ou *poétymologique*, de Poe : « poetry = POE=tree » (zettel 232). Il présente le jeu de mots sophistiqué comme la *quatrième instance* de l'appareil psychique. Toutefois, la compétence ludique et lucide convient avant tout à l'homme de plus de 50 ans, qui seul est capable de la sublimation suprême des instincts sexuels, grâce au *crescendo* de l'esprit et au *decrecendo* du corps. La sublimation de la libido du grand *Pan*, le dieu antique des bois et le *Pan-Tout*, s'accomplit précisément par le moyen du jeu de mots *interlingue*, c'est-à-dire du grand *Pun* inscrit dans le titre du livre IV, « Die Geste des Großen Pun » (La geste / le geste / the jest = la blague du grand Pun), sur les traces, il est vrai, de Rabelais et de Joyce.

Le pullullement sauvage et sylvestre des *etymys* et des paronomases à travers *Zettels Traum* en fait un roman rhizomatique avant la lettre, tout comme le roman tropologique *Tres tristes tigres* avec son labyrinthe « Espanglish » (p. 369). Les *etymys*, au lieu de découvrir la < vérité > du sens original, créent un sens nouveau et autonome sous les mots et entre les mots de la langue allemande et les langues étrangères.

L'arbre est le modèle traditionnel de l'unité organique dans la pluralité et la diversité de ses ramifications, de ses feuilles, ses fleurs et ses fruits, ainsi que de leur croissance, leur transmutation saisonnière, le tout organisé par une structure hiérarchique. L'indépendance d'un seul rameau à partir d'une greffe forestière est considérée comme une menace pour l'organisation rationnelle et pyramidale de l'ensemble, surtout au niveau symbolique de l'ordre social et politique, comme le montre l'emblème *A se pendet* de Diego de Saavedra Fajardo conçu à l'intention d'un prince chrétien.²⁵ Le discours emblématique classique postule même l'unité et l'identité collectives du bois et de l'arbre pluriel, comme l'illustre l'emblème *Una Nemus* de Zingreff à l'exemple du banyan indien.²⁶ Un arbre qui se déplace provoque l'horreur parce qu'il renverse l'ordre cosmique.

À la hiérarchie pyramidale et arborescente du paradigme traditionnel s'oppose – ou bien se superpose – le paradigme rhizomatique de Deleuze et

25 Arthur Henkel et Albrecht Schöne (éd.), *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1978, col. 157.

26 *Ibid.*, col. 241.

Guattari.²⁷ Le rhizome déracine l'arbre généalogique qui établit une filiation depuis la semence puis les racines jusqu'au point culminant des fleurs et des fruits. Les branches et les racines s'autonomisent et constituent un réseau anarchique de lignes multi-directionnelles et discontinues qui se connectent suivant une logique conjonctionnelle de type *et...et...et...* Elles forment des alliances rhizomatiques les plus hétérogènes au lieu des filiations généalogiques organiques. En revanche, pour éviter une nouvelle dichotomie, un nouveau dualisme entre le rhizome et l'arbre, Deleuze et Guattari admettent une médiation entre les deux concepts : le rhizome pourra germiner sur l'arbre organique à condition qu'il transforme cet arbre en « agencement machinique » transversal, avec des branches fortuites, des racines aériennes et des tiges souterraines, connectées à des strates sémiotiques différentes, en dehors du langage (p. 18).

Appliqué au langage, sera abattu tout d'abord l'arbre généalogique des langues, et avec lui le principe hiérarchique des langues *majeures* et des langues *mineures* à l'extérieur et à l'intérieur des différentes langues (p. 127 sq.). Le principe de l'invariance de la langue en tant que système et de la variabilité de la parole en tant qu'acte de langage singulier se voit aboli en faveur de la « variation continue »²⁸ qui concerne particulièrement le style littéraire (p. 123 sq.). Cette variation permanente de la langue opère moins par le moyen de figures rhétoriques (intra-lingues ou inter-lingues) proéminentes que sur le mode *mineur*, sobre et pauvre, musical et mouvant. Pas de tropes, comme le veut Deleuze, mais certes des tropismes. Ce mode mineur stylistique est souvent le résultat de l'influence d'une langue *mineure* d'un écrivain bilingue (migrant ou exilé) sur la langue *majeure* qui par là se voit sujette à une déterritorialisation et un métissage intralingue, un « devenir-mineur de la langue majeure » (p. 132).

La dynamique rhizomatique tend à connecter la multiplicité des langues du monde dont les frontières se brouillent, se déterritorialisent et se trouvent en situation de *devenir* indéfinies, *entre* (p. 36) toutes les langues, sans totalité ni désirée ni supposée possible, soit dans le passé soit dans le futur, comme langage universel ou comme « Œuvre totale » (p. 12). Du coup, les frontières entre les genres et les médias cèdent, elles aussi, aux agencements rhizomatiques. La figure de la *variation continue* reliée au devenir créateur est la « figure universelle » (sic) de la « conscience minoritaire »; elle est censée être accessible à tous et n'a pas partie liée avec le Pouvoir (p. 134) ni avec son allié, le principe de l'Un. L'universalité, le Un du langage n'existe pas,

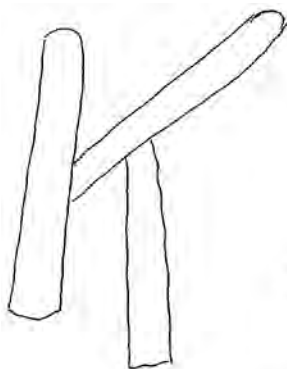
27 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », p. 9-37.

28 Réinventée, pour ainsi dire, par Till Dembeck (*op. cit.*, p. 16 *passim*), mais sans référence à Deleuze.

< uniquement > les multiplicités sans début et sans fin. « Écrire à n , $n - 1$ » est la formule du rhizome (p. 36).

Nous avons vu que la figure rhizomatique, au niveau du langage, ne se manifeste pas seulement sur le mode mineur, mais aussi de manière fortement *mixtilingue*, et ceci dès l'émergence des structures ouvertes, décentralisées, plurielles et mobiles, notamment dans les Amériques, mais aussi en Europe, souvent sous l'influence des littératures américaines, africaines et asiatiques. Les romans sauvages et sylvestres tels que *Macunaíma*, *Tres tristes tigres* et *Zettels Traum* en sont des exemples proéminents, mais aussi les *Lieder des Walds* de Pierre Garnier, minimalistes et verbovisuels.

Naturellement, ce ne sont pas seulement les racines qui se font rhizomatiques, mais le rhizome s'étend à l'ensemble de l'arbre et de la forêt, jusqu'aux troncs enchevêtrés de la forêt tropologique. Les semences et les racines, les branches et les rameaux, les feuilles et les fruits du *LogoDendro*, en synergie avec ses champs sémantiques associés, se disséminent indéfiniment *a/ traverso*, à travers la polysémie et la polyglossie de cet espace tropologique. Celle-ci se démultiplie par la réception de la part des lecteurs hétéroglottes qui en réalisent d'innombrables traductions ou créations. Le *LogoDendro* finit par devenir un *polylogue* souvent *alogique* qui se disperse dans la folie des feuilles et des feuilletés, des *foglie* et *fogli*, *folhas*, *hojas*, *leaves*, *Blätter* et *Zettel*. Ceux-ci créent une mappemonde mouvante et multiple où la feuille se transforme en onde, le rameau en ruisseau et l'arbre en nomade anonyme, telle une lettre erratique et hétéroglotte, à la manière des *Lieder des Walds* de Pierre Garnier²⁹ qui chantent en un idiome *néophyte* :



L'ARBRE
MARCHE
ET S'EN VA

²⁹ *La vague Die Welle*, dans *Lieder des Walds* (Le poète Yu, 2009), *Une carte du monde*, dans *Le feu et la pomme* (2009), *L'arbre marche et s'en va* dans *Une chronique de la nature civilisée* (2009).

5. Imaginaire aquatique, maritime et nautique. Meer- und Mehrsprachigkeit

Au niveau terminologique et métalinguistique, l'imaginaire aquatique n'est pas, ou presque, relié au multilinguisme, mais dans la pratique littéraire et culturelle il en est l'un des médiateurs principaux. D'abord sur le plan cosmique et naturel, notamment par la mer avec la variété de ses rumeurs, saveurs et couleurs, de ses vagues, ondolements, ressacs et accalmies, qui constituent ce qu'on peut appeler la *Meersprachigkeit*, expression métaphorique de son homonyme, la *Mehrsprachigkeit*, ou à l'inverse *la mer des langues*, *das Meer der Sprachen*. Ensuite, sur le plan de la culture, par la navigation, les migrations maritimes qui mettent en contact (métonymique) les cultures et les langues les plus diverses. Les termes métaphoriques *Übersetzung*, *translation* et *traduction* en gardent des traces en plusieurs langues.

L'imaginaire maritime et migratoire est le corollaire immédiat du mythe de la Tour de Babel dans la mesure où les bâtisseurs de la Tour, outre le châtimement de la confusion des langues, ont été condamnés à la *diaspora*, la dispersion par le monde entier. Aux migrations maritimes s'ajouteront toutes sortes de connotateurs historiques, géographiques et idéologiques qui vont marquer la mémoire et l'imagination de la mer – amère ou envoûtante – et vont lui transmettre une sémantique, une tonalité et un rythme spécifiques.

À travers la *diaspora*, l'imaginaire plurilingue rejoint aussi l'imaginaire de la *dissémination* végétale et sexuelle, donc du *métissage* des cultures et des langues. Par l'association de ses champs sémiotiques adjacents, l'air et le ciel, la mer polyphonique se connecte avec les voix des oiseaux et les alphabets des étoiles. Le mutisme des poissons évoquera l'évolution phylogénétique vers les amphibiens batraciennes et leur *aquaquaqua*, le mimétisme polyglotte des psittacidés et le multilinguisme des humains.

L'imaginaire polyphonique de la mer s'articule sur les plans intralinguistique et interlinguistique. La *variation continue*, pour parler comme Deleuze, brouille souvent les frontières entre l'intralingue et l'interlingue, et entre les langues tout court. La mer est même, plus que le rhizome, la figure privilégiée de la *variation continue* et de la transgression ou absence de frontières dû à sa liquidité et sa mouvance apparemment illimitée. Le multilinguisme intralingue et interlingue dans l'imaginaire maritime, y compris les passages entre les deux, se laisse observer dans l'évolution du thème d'Ulysse depuis l'antiquité jusqu'à nos jours qu'on trouvera ébauchée dans notre article « The OdySea of Polyglossy ». ³⁰

30 Dans K. Alfons Knauth et Ping-hui Liao (éd.), *Migrancy and Multilingualism in World Literature*, Berlin, LIT Verlag, 2016, p. 207-256.

Conclusion

En guise de conclusion voici un condensé de l'imagination multilingue, dans le sillon de la globalisation depuis la découverte du Nouveau Monde. Y confluent plusieurs figures et configurations du multilinguisme global, notamment celle des Indes orientales et occidentales, toutes propulsées par des figures interlingues *in actu*.³¹

INTERLETTO

... Lungenwind ... streift über das Gaumensegel ... el EXPL.ORADOR
 ... e.xhala su Descubrí;Miento! ... mise en scène ... d.un quiproquo ...
 mu.l.ti.langue.s ... EAST & WEST I.NDIES il.limit.e.d ... d.eux I.ndes ...
 oph.idiennes ... mordíéndose la cola ... à l'ouest et à l'est du monde ...
 Make it new ; OUROBOROS ! ... Z.unge.n z.eigen ... g.l.oba.l.ement &
 f.éminemment bi.fides ... Ka.li & Coat.li.i.cue ... umschlingen.verschlingen
 ... l.as I.ndias o.rientales & occi.dent.ales ... Z.äh.ne.z.eigen ...;janda! chica
 ¡go! ... piétinée ... par les gratte-ciels ... les bottes du capital.i.sme ... ; olha
 só ! ... dunkel.he.utige ... b.eaten up ... in ... U.S. lyncheonettes ... by blond
 cocaholics ... die t.wittern menschenfleisch ... frisch aus der rhetorischen
 retorte ... Mensch ... halt ... deine Zunge im *Za.um* ... ; d.IO m.IO ! ... ma
 langue n'arrête pas de f.ourche.r ... ; m.EU d.EU.s ! ... et les voilà ... di.e
 Technikgläubige.n ... tous azimuts ... irren.sie.umher.mit.ihrem ... HANDY.
 BREVIER ... starren sie ... andächtig ... preisen sie ... neo.neu ... die ...
 TheoTechnologie ... point d'orgue digital ... Vallée ... en allée ... silly &
 conne ... vers le ... PROGRÈS REGRET ... et les âpres après ... While ... Holy
 Ghostwriter ... rewrites ... the Book of Books ... Am Anfang waren Logos
 und Algorithmus ... Ur.bifurcation du langage ... Böse.s Erb.Gut Sünden.
 Phall ... if e.ve.r ... redeemed ... by ... X.cultural Crucifi.c.tion ... Pues ... che
 s'imbarchino ... sublime Goe.the.ologen & J.o.y.ceanic Der.ri.da.da.ist.s
 ... interprêt.r.es weltlittéraires ... of ... LIT.ERRATA & LITERA.TRUE ...
 qu'ils s'embarquent ... dans les ... diff.errances ... des transports poétiques
 en commun ... cadavres exquis ... in.spiré.s par ... l'arch.ange de l'é.change ...
 Hermès ... soufflant ... het.erog.lott ... diph.tongues ... in tutte le lingue ...
 contre vents et marées ... de la ... P.AN.GLOPHO.NIE ... du ... todo.inglés.
 tout.cinglé ... VORTEX.t ... quere.l.la.rse ... ; i.nter.li.ngual.mente ! ... i.n ...
 INTER.LETTO ... We wanna have pun dit le pundit ... and after.words ... se

31 Le texte a été publié par Queneauth sous le titre *Dichtungsring-Montage* dans le no. 50 de la revue *Dichtungsring* (2017). Pour les figures du multilinguisme global cf. K. Alfons Knauth et Subha Chakraborty Dasgupta (éd.), *Figures of Transcontinental Multilingualism*, Zürich, LIT Verlag, 2018.

plantea un nuevo planeta ... tutto di nuovo *ab ovo* ... En m.arche !
Homo Viator ... ren².n ! Mensch ... 人 ... faire le tour ... ; incontournable ! ...
du Globe et du Verbe ... en PALINDR.OM.E ... I am OM ... ॐ ... J'aime
le MO ... t ...

Myriam Olah

Traces énonciatives de la langue hongroise dans l'œuvre d'Agota Kristof

This essay examines Agota Kristof's use of the French language in a French-Hungarian edition of her poetry entitled *Clous / Szögek* (*Nails*). Furthermore, the close reading of her collected poems and her autobiography *L'Analphabète* (*The Illiterate*) reveals the complexity of Kristof's writing and her creative way to move between the two languages. The analysis of her syntax, her dynamic choice of verbs and the modalities of negation brings to light discursive characteristics of the Hungarian language, her mother tongue. Lexical nuances reveal the emotional dimension concealed in Agota Kristof's texts while the phonetic dimension of her poetry creates a particular poetic voice. Consulting the archives of the writer preserved in Bern has confirmed the importance of Agota Kristof's linguistic exploration. Close reading of her texts in both languages reveals how childhood memories activate her first language and how her mother tongue helps her to remember past events.

Introduction

La présente étude propose d'apporter un éclairage sur le processus d'écriture d'Agota Kristof par le recours direct à la langue hongroise. Une telle analyse révèle ce que l'on pourrait nommer une « créativité entre les langues »¹. L'étude de la syntaxe, de la dynamique des verbes et de la négation dans les énoncés français parvient à mettre au jour des caractéristiques propres à la langue hongroise et à discerner une dimension affective dissimulée dans les textes par le biais de nuances lexicales spécifiques de la première langue parlée par Agota Kristof. La notion d'« actif relationnel des langues », qui constitue le sujet de ce collectif, convient en effet pour caractériser l'œuvre de l'auteure plurilingue. L'analyse phonétique du recueil bilingue *Clous / Szögek* démontrera l'importance de la poéticité de l'ensemble de ses écrits. La consultation des manuscrits conservés aux Archives littéraires suisses, à Berne, confirme, par ailleurs, l'exploration linguistique approfondie menée par Agota Kristof. Dans cette optique, une lecture de *L'Analphabète* montrera comment les souvenirs activent la première langue et comment celle-ci ramène les épisodes de l'enfance à sa mémoire.

Comment la langue de l'enfance se glisse-t-elle dans l'œuvre de cette auteure qui a choisi d'écrire en français ? Quelles sont les modalités d'insertion de cette première langue dans le texte francophone ? S'agit-il du

1 Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

retour de la première langue dans la seconde ? Pour comprendre ce processus complexe, il convient d'analyser de près les énoncés. L'étude des langues éloignées du français, comme ici le hongrois, permet de mettre en évidence leur coprésence sous-jacente. Les écrits qui se réfèrent à l'enfance font particulièrement ressortir ce phénomène que je propose d'explorer en montrant les spécificités de la mise en discours mobilisées par Agota Kristof. La notion d'« actif relationnel », forgée par l'écrivain caribéen Patrick Chamoiseau et analysée par Ute Heidmann dans le premier article de ce collectif dit bien la dynamique créatrice et le potentiel sémantique inhérents à une telle coprésence des langues : « La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes. Les connivences de langues tracent des histoires, des rencontres, des solidarités mais ne sont que le signe d'une diversité-monde qui, cherchant ses accords, tend à les dépasser en d'autres complexités »². Dans l'optique d'un comparatisme « différentiel, dialogique et plurilingue » tel que je le pratique³, « l'écriture littéraire est fondamentalement dialogique » et « tire sa capacité de créer des effets de sens différents et nouvellement pertinents de son dialogue constitutif avec d'autres créations, d'autres langues et d'autres cultures »⁴.

La présente analyse s'inscrit dans la continuité des études déjà menées sur la langue employée par Agota Kristof dans ses textes. Son choix d'écrire en français est problématisé par Sara De Balsi⁵ qui parle pertinemment d'« espace discursif », en appuyant son argumentation sur une approche sociologique et sociodiscursive construite sur le point de vue du translinguisme. Dans une optique plurilingue, je propose, quant à moi, d'apporter un éclairage sur le processus d'écriture d'Agota Kristof, et tout particulièrement sur le rôle de sa première langue, à partir de considérations linguistiques précises. L'auteure bilingue a d'abord écrit en hongrois dans son pays, puis a acquis progressivement le français à partir de 1956, lors de son installation à Neuchâtel, en Suisse romande. Après une période d'apprentissage, elle a continué à écrire dans cette langue. Ses textes sont marqués par des efforts visant à se plier aux exigences de la langue française, mais ils interpellent le lecteur par des formes lexicales, syntaxiques et rythmiques inédites. Les études sur le style d'Agota

2 Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280, cité par Ute Heidmann dans l'argumentaire du colloque.

3 Cf. à ce sujet Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », *Le Comparatisme comme approche critique, Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, tome 3, *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-58.

4 Ute Heidmann, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. Vincent Jouve, Reims, EPURE, 2013, p. 203-204.

5 Sara De Balsi, *Agota Kristof*, écrivaine *translingue*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2019.

Kristof partent souvent de l'idée de son caractère minimaliste. À mon avis, il faut considérer son style davantage dans sa dimension multifactorielle car il recèle des éléments linguistiques spécifiques de la langue hongroise, perceptibles grâce à une analyse textuelle approfondie. En effet, l'inventivité d'Agota Kristof réside avant tout dans l'étonnant surgissement d'une langue syntaxiquement différente du français. Des tournures à première vue simples laissent apparaître des formes syntaxiques plus complexes, caractéristiques de la langue hongroise.

À l'aide du concept d'« actif relationnel », il s'agira ici de mettre en évidence ces traces de la langue hongroise dans l'écriture d'Agota Kristof. Les nuances lexicales spécifiques au hongrois laissent percevoir son vécu affectif à travers ses textes. La syntaxe et les formes verbales portent en elles des caractéristiques discursives influencées par la langue hongroise, tandis que la comparaison phonétique démontre l'importance de la sonorité poétique dans son œuvre. Je focaliserai la présente analyse plurilingue sur les poèmes hongrois et français regroupés dans le recueil *Clous / Szögek*, édité en 2016, ainsi que sur *L'Analphabète* publié en 2004. Le recueil poétique bilingue traduit par Maria Maïlat permet de comparer les poèmes écrits en hongrois et en français par Agota Kristof. *L'Analphabète* est, quant à lui, intéressant du point de vue de la remémoration de la langue maternelle et en raison de sa désignation générique comme *récit autobiographique*. En effet, les formes énonciatives employées par Agota Kristof ramènent à la mémoire la langue de l'enfance.

1. L'« actif relationnel » de la mémoire

Je partirai des poèmes écrits en hongrois entre 1935 et 2011, des compositions de jeunesse, disparues lors de son exil en 1956, puis reconstituées de mémoire par Agota Kristof qui a ajouté de nouveaux textes à l'ensemble. Elle a choisi les titres français de ses textes qui ont été ensuite traduits par Maria Maïlat pour cette édition bilingue. La traductrice⁶ précise qu'une partie des poèmes ont été appris par cœur par l'auteure, d'autres ont été composés en hongrois, en Suisse. L'éditrice du recueil bilingue remarque qu'« on peut repérer les traces des poèmes hongrois dans les proses publiées après la trilogie des jumeaux »⁷. De plus, *L'Analphabète* comprend, en français, la deuxième strophe du poème *Nincs miért járdát cserélni* (*Aucune raison de changer de trottoir*) ouvrant le recueil *Clous* dont voici l'original en hongrois, suivi de sa traduction et, à droite, du poème publié dans le récit autobiographique :

6 Note de la traductrice Maria Maïlat, dans Agota Kristof, *Clous. Poèmes hongrois et français*, traduit du hongrois par Maria Maïlat, Carouge-Genève, Zoé, 2016, p. 191.

7 Note éditoriale de Marlyse Pietri, dans Agota Kristof, *Clous, op. cit.*, p. 189.

*Tegnap szebb volt minden az ének
a fák lombjaiban
hajamban a szél
kinyújtott kezében
a nap⁸*

Hier tout était plus beau
la musique dans les arbres
le vent dans mes cheveux
et dans tes mains tendues
le soleil

Hier, tout était plus beau,
La musique dans les arbres
Le vent dans mes cheveux
Et dans tes mains tendues
Le Soleil.⁹

Le fragment de droite est inséré entre guillemets à la fin du troisième chapitre de *L'Analphabète*, intitulé « Poèmes ». Il témoigne de la réminiscence de textes poétiques, initialement écrits en hongrois dans la prose française de l'auteure suisse. Dans le *récit autobiographique* de *L'Analphabète*, chaque vers commence par une majuscule, ainsi que le mot « soleil », renforçant ainsi l'unité textuelle. Le premier vers est clos par le terme *az ének* qui signifie « le chant ». Or, Agota Kristof l'a transposé par « la musique », placé au deuxième vers. Le singulier *kezében* (« dans ta main ») est mis au pluriel dans la transposition française « dans tes mains ». Ce glissement entre le singulier et le pluriel apparaît dans l'écriture de l'auteure hongroise. Un tel procédé confirme que le singulier et le pluriel ne sont pas systématiquement équivalents dans les deux langues.

De plus, le premier poème du recueil *Clous* annonce une construction linguistique axée sur la négation avec le titre original *Nincs miért járdát cserélni*, traduit en français par Maria Maïlat par *Aucune raison de changer de trottoir*. Le mot *nincs*, repris et mis en emphase à la fin du poème, correspond à une négation forte en hongrois, en condensant la proposition « il n'y a pas ». Il est appuyé par les oppositions entre la deuxième strophe et la troisième strophe. Le premier vers de la deuxième strophe « *Tegnap szebb volt minden az ének* » (« Hier tout était plus beau »)¹⁰ correspond mot-à-mot au hongrois : « Hier / plus beau / était / tout / le chant ». L'ordre des mots, inversé en hongrois, met en évidence le superlatif par l'ajout d'un suffixe et accentue le vocable *szebb* (« plus beau »). En opposition, le premier vers de la troisième strophe « *Most szemhøjaimra hull a hó* » (« Maintenant il neige sur mes paupières »)¹¹ correspond mot-à-mot au hongrois : « Maintenant / sur mes paupières / tombe / la neige ». Cette forme opposant *Tegnap* / *Most*

8 Agota Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 6.

9 Agota Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 7 et Agota Kristof, *L'Analphabète. Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, p. 16.

10 Agota Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 6-7.

11 *Ibid.*

(« Hier / Maintenant ») constitue une antithèse répartie sur deux strophes. La première strophe de ce poème hongrois « *Tegnap szebb volt minden az ének* » associe « tout » (*minden*) au chant (*az ének*). Le « chant », traduit par « la musique » suit le nom *minden* (« tout ») qui désigne à la fois la totalité et l'intensité. Cette mise en relief correspond à une hyperbole, un procédé courant dans l'écriture de l'auteure hongroise.

L'usage de ce qu'on pourrait qualifier, dans le français de Kristof, par des hyperboles, est en réalité souvent motivé par la langue d'origine de l'écrivaine. En effet, la récurrence des hyperboles et des qualificatifs extrêmes témoigne de formes discursives courantes. Dans la langue orale, les expressions hyperboliques ne sont pas interprétées à la lettre par les interlocuteurs hongrois qui considèrent surtout la dimension affective des énoncés. Ainsi, la citation de *L'Analphabète* « C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. »¹² peut être nuancée à l'aide d'une traduction de travail, un procédé utile à l'analyse. En hongrois, « ennemi » se dit *ellenség*, un mot qui est utilisé en tant que substantif. A partir du substantif *ellenség*, se forme l'adjectif *ellenséges* qui a le sens d'« hostile ». Or, le mot *ellenség* est composé de la préposition *ellen* qui signifie « contre ». *Ellenség* signifie donc mot à mot « le fait d'être contre » et désigne avant tout une forme d'opposition qu'il faut comprendre, en fonction de son sens antithétique. Par ailleurs, dans le dossier A-2-24 (*Berceuse*) des manuscrits conservés aux Archives littéraires suisses, une note de vocabulaire écrite par Agota Kristof définit ainsi ce champ lexical : « antagoniste = en opposition ».

Alors que la célèbre citation sur la « langue ennemie » incite à interpréter sa création en tant que choix douloureux d'écrire en français, les traces énonciatives de la langue hongroise montrent que l'auteure « théâtralise » son processus d'écriture de façon hyperbolique en accentuant son ressenti personnel et affectif. Agota Kristof dramatise l'abandon de sa langue maternelle pour une langue qu'elle dit ne pas maîtriser. Cependant, les manuscrits conservés aux archives de Berne montrent l'importance du français qu'elle utilise dans ses notes quotidiennes et qu'elle explore à travers ses multiples nuances. Même si l'on trouve de brèves notes en hongrois insérées lorsqu'elle fait référence à des lieux ou à des personnes directement liés à la Hongrie, ses expérimentations littéraires sont écrites en français. *L'Analphabète* a été traduit par András Petőcz¹³ qui remarque que les lecteurs hongrois identifient les lieux fictionnels évoqués dans la trilogie composée du *Grand Cahier*, de *La Preuve* et du *Troisième Mensonge*, à partir d'éléments historiques et géographiques. Le traducteur met en lien l'expression de la « langue ennemie », avec l'histoire du hongrois en tant que langue mineure subordonnée au latin, à l'allemand et au russe au cours des siècles. Il traduit le sous-titre

12 Agota Kristof, *L'Analphabète*, op. cit., p. 24.

13 Agota Kristof, *Az analphabéta. Önéletrajzi írások*, Budapest, Palatinus, 2007.

Récit autobiographique au pluriel *Önéletrajzi írások* qui signifie mot-à-mot *Écrits autobiographiques*. Cette nuance générique insiste sur des fragments de souvenirs situés entre plusieurs pays européens, mêlant ainsi la mémoire personnelle à la mémoire historique.

En effet, la cotextualité de *L'Analphabète* montre deux parties articulées autour du chapitre « La mémoire ». Le mot hongrois *emlékezet* (« mémoire » ou « souvenir ») doit être mis en relation avec un verbe : *emlékezni* (« se souvenir » ou « se rappeler »). Ce titre est donc plus dynamique en hongrois car il se réfère à la remémoration comme activité. Ce chapitre, axé sur le passage de la frontière, expose comment un événement d'actualité, celui de la mort dramatique d'un enfant turc de dix ans provoque soudainement les souvenirs personnels d'Agota Kristof. Dans le texte, le chapitre suivant « La mémoire » est intitulé « Personnes déplacées », construit sur un participe passé avec pour effet un passif avec l'ellipse de l'agent responsable de la cause. L'omission de l'article devant « Personnes déplacées » renforce le caractère indéfini et impersonnel. En hongrois, « déplacé » se dirait *helytelen* qui signifie mot à mot « sans lieu », mais aussi « incongru », « incorrect » ou « inapproprié ». Agota Kristof développe ainsi un champ lexical à partir du mot hongrois qui conjugue deux significations, « sans lieu » et « incongru », c'est-à-dire « qui n'a pas une attitude comme il faut », « qui n'est pas à sa place car n'a pas le comportement exigé ». Ce choix du titre fait écho au vécu d'Agota Kristof qui était à la fois déplacée, « sans place » (*helytelen*) et ne pouvait convenir aux normes en raison du statut d'écrivain impliquant une telle réalité sociale. Il doit également être mis en relation avec la dimension linguistique de la personne ne parlant pas la langue du lieu et celle de l'écrivain issu d'ailleurs.

L'avant-dernier chapitre de *L'Analphabète* est intitulé « Comment devient-on écrivain? ». Dans le dossier A-6-4/1 conservé aux archives de Berne, Agota Kristof a souligné la phrase suivante: « On ne devient écrivain, on naît écrivain. » Le pronom « on » n'existe pas en hongrois qui apporte une perspective plus personnelle au sujet du verbe. Il pourrait être traduit, notamment dans cette affirmation et dans l'interrogation à laquelle elle répond, par *valaki* qui signifie « quelqu'un ». En effet, ce terme peut avoir une fonction généralisante en hongrois. Agota Kristof met ainsi en dialogue les mots *valaki* (« quelqu'un ») et *senki* (« personne ») dans *L'Analphabète*, en interrogeant l'identité de l'écrivain et celle de l'émigrée dans son texte. Ces deux identités partagées entre les langues hongroise et française apparaissent dans l'utilisation des sujets, faisant écho à l'ensemble de son œuvre. La traduction hongroise du pronom personnel indéfini par *valaki* et celle de son antonyme *senki* qui signifie « personne » révèlent donc la complexité des nuances lexicales dissimulées par Agota Kristof. L'auteure connaît parfaitement le double sens du mot « personne » qui désigne à la fois l'individu et son absence, voire sa négation. Cette négation de la personne en tant

qu'individu confirmée par les traductions, constitue un questionnement important dans les écrits d'Agota Kristof.

2. L'interférence des langues au rythme de la narration

La traduction de travail révèle également l'importance des répétitions dans les écrits d'Agota Kristof. Le terme « désert », équivalant au titre du neuvième chapitre de *L'Analphabète*, est mis en emphase par la répétition et par la phrase nominale: « C'est ici que commence le désert. Désert social, désert culturel »¹⁴. Le mot français « désert » qui peut être traduit par le milieu géographique *sivatag* correspond à une variété de mots en hongrois: *lakatlan* (« inhabité »), *vadon* du radical *vad* (« sauvage »). Il s'agit de la *puszta* qui caractérise la grande plaine, dans la géographie de la Hongrie. Agota Kristof est confrontée à un paradoxe car elle a quitté la *puszta* pour un nouveau désert, celui de la solitude de l'exil. Cette contradiction sous-jacente au texte apparaît dans la récurrence des oppositions dans son œuvre. Celles-ci sont accentuées par la négation soulignée au début de cette analyse. En effet, le titre *L'Analphabète* annonce le projet discursif de l'auteure par le préfixe de négation. Le début du livre qui relate des événements de son enfance est marqué par des énumérations de formes négatives: « Nous habitons à cette époque un petit village qui n'a pas de gare, ni l'électricité, ni l'eau courante, ni le téléphone »¹⁵. La conjonction de coordination négative « ni » se traduit par *se* en hongrois qui est suivi du substantif sans article. La traduction de travail permet de montrer l'emphase mise sur la répétition et sur la négation.

L'emploi fréquent des répétitions par Agota Kristof recèle une richesse lexicale propre à sa langue maternelle. Ainsi, dans l'exemple suivant, l'auteure a plusieurs fois recours au verbe « rire »¹⁶:

Une fille, près de la fenêtre, regarde dans la rue et dit :

– C'est seulement la cloche pour les poubelles.

Nous nous rasseyons, prises d'un fou rire.

La cloche de l'école et les sirènes de la ville sonnent bientôt après, nous nous levons de nouveau, mais à cause des poubelles, nous rions encore. Nous restons debout ainsi, pendant une longue minute, secouées par un rire silencieux, le professeur rit avec nous.¹⁷

14 Agota Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 42.

15 *Ibid.*, p. 5.

16 Le sens du verbe *nevetni* (« rire ») varie en fonction des préfixes et des prépositions qui lui sont associés.

17 Agota Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 26.

La répétition d'un même vocable rythme la narration, tout en dissimulant la variété des nuances lexicales propres au hongrois. Agota Kristof a par ailleurs explicité cette caractéristique de sa langue maternelle :

Je ne pense pas que [le français] soit une langue supérieure à une autre ni qui me convient particulièrement. Au contraire, je trouve le français très pauvre en verbes. Faire de la musique, faire du violon : en hongrois, il existe « musiquer » et « violoner », ça me manque en français. Il y a plein de choses pour lesquelles le hongrois possède un verbe propre. Il y a des verbes pour dire « faire la cuisine », « avoir froid », « avoir faim ».¹⁸

Cette déclaration témoigne de l'attention qu'elle porte aux nombreuses nuances lexicales présentes en hongrois. La traduction de travail confirme ses tentatives d'insérer ces subtilités linguistiques dans les textes français et met en lumière les obstacles qu'elle doit contourner par les répétitions. Celles-ci ne constituent pas des maladroites littéraires, mais une façon de rythmer le texte. Cette stratégie est renforcée par les formes syntaxiques inédites utilisées par Agota Kristof.

L'Alphabète comporte des affirmations simples, telles que « Oui. Mère sera contente. »¹⁹. Le mot « Mère » équivalant à *anya* en hongrois est un substantif affectueux qui marque à la fois le respect et la tendresse, tandis qu'il correspond à une mise à distance en français. Par l'emploi de ce terme, Agota Kristof se réfère à une époque où les enfants vouvoient couramment leurs parents. La simplicité de cette déclaration doit être nuancée en fonction de l'« espace discursif » dans lequel la phrase est énoncée. Le vouvoiement des parents est un héritage du registre soutenu. Les appellations « Grand-père » (*Nagy apa*) et « Grand-mère » (*Nagy anya*) sont également affectives. Ces désignations qui renvoient aux différentes relations familiales témoignent de l'affectif et du respect de l'autorité des adultes. Ces nuances au cœur du registre se retrouvent dans les traces énonciatives. Alors qu'Agota Kristof laisse sa langue d'enfance, elle ressurgit transformée par sa réénonciation française. Selon l'hypothèse de la présente recherche, l'auteure cherche à rapporter des énoncés concrets issus d'une communication verbale qu'elle a vécue dans des conditions difficiles. Le discours direct reflète particulièrement des traces énonciatives hongroises, mises en scène pour réactiver les souvenirs. L'écriture permet de ramener à la mémoire la langue de l'enfance, à travers la mise en discours : « L'envie d'écrire viendra plus tard, quand le fil d'argent de l'enfance

18 Cité par Sara De Balsi, « Hypothèses sur le *discours translingue* : paratopie, positionnements, postures », dans Cécilia Allard & Sara De Balsi (dir.), *Le choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*, Amiens : Encrage, collection « Agora », 2016, p. 38. Sara De Balsi cite Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 104.

19 Agota Kristof, *L'Alphabète*, *op. cit.*, p. 6.

sera cassé, quand viendront les mauvais jours, et arriveront les années dont je dirai : "Je ne les aime pas." »²⁰. Elle mobilise ainsi l'« actif relationnel » de la langue au sein de la narration afin de garder sa large portée affective.

La syntaxe parfois minimale témoigne du contexte énonciatif, comme dans le cas de phrases nominales telles que « Dans la même salle. »²¹. En effet, le hongrois permet largement l'omission du verbe « être ». Par ailleurs, c'est le verbe « être » qui est en usage pour désigner l'âge, contrairement au français qui utilise le verbe « avoir » comme au début du second paragraphe de *L'Analphabète* : « J'ai quatre ans »²². La répétition des pronoms personnels placés en début de proposition crée un effet d'effacement du sujet au profit de l'action : « Je traverse la cour, j'entre dans la grande salle, je m'arrête près de la porte, je baisse les yeux. »²³ Une telle forme correspond en réalité à une énumération d'actions, courante en hongrois. Transposée dans la langue maternelle d'Agota Kristof, elle est composée uniquement de verbes d'actions. En effet, dans la grammaire hongroise, le verbe n'est pas obligatoirement accompagné d'un pronom sujet. Les pronoms personnels qui sont facultatifs ont la fonction d'accentuer le sujet du verbe. Une utilisation insistante du « je » par Agota Kristof crée un rythme narratif particulier, en accentuant la personne. L'auteure exploite cette potentialité du français pour développer une poétique axée sur les personnages²⁴.

L'Analphabète en tant que *récit autobiographique* insiste sur la première personne du singulier. Le texte s'ouvre par une phrase simple composée du sujet « Je » et du verbe « lis »²⁵ :

Je lis. C'est comme une maladie. *Je lis* tout ce qui me tombe sous la main, [...]

Et à moi :

– *Lis.*

Et je lis. [...]

« Elle ne fait rien. *Elle lit* tout le temps. [...]

« *Elle lit* au lieu de... » [je souligne]²⁶

Alors qu'en hongrois la forme verbale varie en fonction de la conjugaison objective ou subjective²⁷, elle reste stable en français. De plus, la forme du

20 *Ibid.*, p. 12.

21 *Ibid.*, p. 5.

22 *Ibid.*, p. 5.

23 *Ibid.*, p. 6.

24 Les noms des personnages sont choisis avec soin, parfois changés en cours de rédaction, comme en témoignent des ratures significatives dans les manuscrits théâtraux de l'auteure, conservés aux Archives littéraires suisses.

25 Agota Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 5.

26 *Ibid.*, p. 5-8.

27 László Keresztes, *Grammaire pratique du hongrois*, Debrecen, Debreceni Nyári Egyetem, 2001 [1998], p. 120-122.

présent et celle de l'impératif à la deuxième personne du singulier « Lis »²⁸ utilisée plus bas, sont identiques. Cette équivalence intéresse l'auteure allophone par sa sonorité. En effet, le verbe « lire » qui a une importance particulière dans le parcours de l'écrivaine, est mis en emphase par les répétitions, dès l'ouverture. Ainsi, la reprise de la forme affirmative par l'impératif crée une forme de refrain au sein de la prose. L'alternance entre une structure composée du pronom personnel sujet et du verbe « lire » avec l'impératif apporte un rythme poétique à la narration, en soulignant l'importance de l'acte de lecture, dans *L'Analphabète*.

La consultation des avant-textes permet d'éclairer l'étonnante utilisation des pronoms personnels sujets dans l'écriture d'Agota Kristof. Les Archives littéraires suisses possèdent un manuscrit intitulé « L'enfant écrivain » dans le dossier A-6-4-1. Ce texte fictionnel qui désigne « l'enfant écrivain » au masculin et à la troisième personne du singulier énumère des histoires « trop connues », racontées par la Grand-mère, un mot orthographié dans le manuscrit « Grand'mère » : *Petit Pousset*²⁹, *Chaperon Rouge*, etc... Le lien intertextuel entre le manuscrit et *L'Analphabète* est confirmé par le passage précis axé sur le récit de la Grand-mère, énoncé sous forme de dialogue. Le masculin choisi dans « l'enfant écrivain » et l'identité féminine de l'auteure montrent qu'Agota Kristof emploie librement les genres sans distinction figée. Dans la langue hongroise, masculin et féminin ne sont pas marqués par des variations grammaticales. Cette incertitude au niveau des genres permet une interprétation large des sujets. Les textes d'Agota Kristof appellent plusieurs niveaux de lectures possibles et dissimulent des variations lexicales complexes, malgré leur simplicité énonciative.

L'étude des manuscrits montre l'incertitude d'Agota Kristof face à l'usage du singulier et du pluriel, un aspect évoqué auparavant qui impacte la syntaxe de ses écrits. Les avant-textes français comportent des fautes d'accord. En effet, en hongrois, un sujet pluriel peut être considéré comme collectif et être ainsi accompagné d'un verbe au singulier. Cette possibilité permet d'attribuer un sens collectif à certains sujets. Alors qu'en français, le vouvoiement est marqué par le pluriel, en hongrois, c'est la troisième personne du singulier qui est utilisée. Suivant cette optique, le recours à l'impératif dans *L'Analphabète* englobe une adresse à la collectivité, notamment dans les discours directs qui auraient été énoncés en Hongrie, tant par la famille d'Agota Kristof que par le personnel enseignant. Les impératifs employés par l'auteure nous éclairent sur le sociolecte de l'époque et sur leur mode d'utilisation en hongrois. Cet emploi apparaît explicitement dans les injonctions qui rythment le chapitre sur la mort de Staline :

28 Agota Kristof, *L'Analphabète*, op. cit., p. 7.

29 Il s'agit de l'orthographe utilisée par Agota Kristof dans son manuscrit.

Une des élèves éclate en sanglots. Le professeur dit :

– Maîtrisez-vous, mademoiselle. Nous sommes tous éprouvés au-delà de toute mesure. Mais essayons de dominer notre douleur. Vos compositions ne seront pas notées, vu l'état de choc dans lequel vous vous trouvez en ce moment.³⁰

Ce passage montre que la douleur individuelle est perçue de manière collective. L'alternance entre la deuxième personne du pluriel et le « nous » collectif montre la symbiose entre ces deux entités. Les élèves sont ainsi dépersonnalisés, au profit de la collectivité. Néanmoins, l'utilisation des impératifs est complexe dans *L'Alphabète*. Au-delà du contexte historique et politique, elle révèle de façon subtile des indices de discours oral, en usage dans le cercle familial également. On trouve des traces énonciatives de la langue hongroise dans la forme impérative employée par la grand-mère de façon affective et notamment la répétition de l'impératif en français :

Je sors de mon lit, je dis à grand-mère :

– Les histoires, c'est moi qui les raconte, pas toi.

Elle me prend sur ses genoux, elle me berce :

– Raconte, raconte donc.³¹

Cet extrait se démarque par le recours à une construction pseudo-clivée³² caractéristique de l'oral. Cette forme occupe une place différente en hongrois dans le discours ou la conversation et confirme le rôle du paramètre sociolinguistique inhérent aux énoncés. La traduction littérale du dialogue avec la grand-mère est particulièrement éclairante pour l'écriture de l'auteure. Ainsi, « Les histoires, c'est moi qui les raconte, pas toi » correspondrait à « *A meséket én mesélem, nem te* », puis la réponse de la grand-mère « Raconte, raconte donc. » équivaldrait à « *Na mesélj, na mesélj* ». Ces répliques en langue hongroise se distinguent par la force de leur sonorité, accentuée par la répétition qui met en relief l'acte de narration par « les histoires » (« *a mesék* ») et le verbe « raconter » (« *mesélni* ») constitué de la même racine. Ces répétitions courantes qui font écho à l'acte de conter en hongrois, transposées par Agota Kristof dans ses textes français, apportent une sonorité et un rythme particulier, imprégnés d'une forte dimension affective. Elle devient manifeste à travers l'« actif relationnel » du discours, déployé au cours de la narration.

30 Agota Kristof, *L'Alphabète*, *op. cit.*, p. 26.

31 *Ibid.*, p. 9.

32 Denis Apothéloz & Marie-Noëlle Roubaud, « Constructions pseudo-clivées », dans *Encyclopédie grammaticale du français*, 2015, http://encyclogram.fr/notx/003/003_Notice.php

4. Le décalage graphique et phonique comme marqueur de l'« actif relationnel »

L'omission des pronoms sujets, facultatifs en hongrois apparaît de façon explicite dans le recueil *Clous / Szögek*. L'étude de la cotextualité montre l'absence des pronoms personnels dans les poèmes hongrois composés par Agota Kristof. Cet élément énonciatif marque le paradoxe entre l'insistance théâtrale sur les personnages, la place ambiguë de l'individu, « quelqu'un » ou *valaki* comme dans le titre du poème *Valaki elmegy...* (*Quelqu'un s'en va...*) et l'effacement du sujet, sa négation par l'antonyme « personne » tel qu'il apparaît dans *Titekét senki sem szeretett* (*Vous n'étiez aimé de personne*)³³. Langue agglutinante, le hongrois permet également de regrouper plusieurs mots, créant ainsi une entité qui correspondrait à celle de l'absence pour Agota Kristof comme en témoignent les titres *Nélkületek / Sans vous*³⁴ et *Szárnyatlanul / Sans ailes*³⁵. On retrouve cette association dans le premier mot *Súlytalanul*³⁶ (mot-à-mot « Sans poids ») du poème hongrois *Emigránsok / Émigrants*³⁷. Absence, effacement du sujet par l'omission des pronoms personnels ou leur association à d'autres mots sont autant de formes énonciatives qui font allusion à l'expérience de l'exil.

Par ailleurs, Agota Kristof mobilise la négation de façon inédite dans ses compositions en vers, en l'associant à l'infinitif dans le « poème français » *Pas mourir...* qui clôt le recueil. Ce dernier texte de *Clous / Szögek* est intéressant du point de vue syntaxique, en raison de l'omission de « ne ». En effet, la langue hongroise mobilise un seul adverbe de négation pour accompagner l'infinitif, contrairement à la forme française « ne...pas ». Le titre *Pas mourir...* devient une litote, dans la cotextualité des « poèmes français » qui commencent par *Vivre*³⁸, le premier « poème français » exclusivement composé d'infinitifs. Dans sa note traductoriale au recueil *Clous*, Maria Maïlat qui insiste sur le lien constant entre écriture et traduction chez Agota Kristof, souligne que « le rythme et la musicalité apparaissent surtout lorsqu'on lit les poèmes à voix haute dans les deux langues »³⁹. Les archives littéraires suisses comportent une feuille volante où Agota Kristof a inscrit le titre du recueil *Clous* en hongrois : « *Szögek* à corriger ». Cette note manuscrite qui associe ses deux langues témoigne de l'importance du titre hongrois, en raison de sa sonorité particulière. En effet, l'auteure joue avec les spécificités phoniques

33 Agota Kristof, *Clous, op. cit.*, p. 112-113.

34 *Ibid.*, p. 46-47.

35 *Ibid.*, p. 136-137.

36 Traduit par Maria Maïlat « En apesanteur ».

37 Agota Kristof, *Clous, op. cit.*, p. 86-87.

38 *Ibid.*, p. 177.

39 Note de la traductrice Maria Maïlat, dans Agota Kristof, *Clous, op. cit.*, p. 192.

de sa langue maternelle. Le titre du « poème hongrois » *Szögek / Clous* attribué au recueil porte en lui ce jeu entre les sonorités. Le mot hongrois *szögek* comporte deux consonnes gutturales [g], puis [k] qui apparaît également au début du mot français « clous ». La graphie permet de retrouver le premier son hongrois [s] à la fin du mot français. Langue hongroise et langue française sont ainsi posées en miroir. Agota Kristof associe les caractéristiques phoniques et graphiques de chaque langue qui sont complémentaires dans sa création. Elle essaie de reproduire des sonorités propres au hongrois dans son écriture en français.

L'édition Zoé de 2016 comportant les traductions de Maria Maïlat, regroupe les textes hongrois avec une accentuation orthographiquement correcte. Or, il est intéressant de noter que les manuscrits d'Agota Kristof sont tapés à la machine à écrire avec une accentuation « française », probablement pour des raisons techniques. En effet, *Je t'attendais*, publié avec l'accent correct en hongrois *Vártalak* figure dans l'avant-texte sous la forme *Vártalak*. La lettre hongroise « á » apparaît sous la transcription française « à », comme dans les poèmes *Aucune raison de changer de trottoir* et *Émigrants : Nincs miért járdát cserélni* (dossier A 1-4/2) et *Emigránsok* (dossier A-1-4/3). Dans l'ensemble des textes, la lettre hongroise « à » est transcrite par « à ». Les voyelles longues inexistantes sur le clavier français sont représentées ainsi : « ö » est transcrit par « ö »; « í » par « i »; « ú » par « u »; « ü » par « ü ». Ces formes tapuscrites qui s'expliquent par les contraintes techniques du clavier français, ne laissent pas paraître les spécificités linguistiques hongroises qui distinguent voyelles longues et voyelles courtes. Néanmoins, la lecture à haute voix évoquée par la traductrice Maria Maïlat dans sa note, met en évidence l'impact des voyelles pour la versification élaborée par Agota Kristof.

Le poème *Altató (Berceuse)* composé en hongrois par Agota Kristof est le seul qui ait été réécrit en français par l'auteure elle-même. Son titre applique la règle de la langue hongroise marquée par des voyelles longues en fin de mots. Le deuxième vers qui comporte le mot *nő* (« grandissent ») constitue un autre exemple de cette caractéristique orthographique et illustre la possibilité en hongrois d'avoir un verbe conjugué au singulier, alors que le sujet est au pluriel, une forme évoquée lors de l'analyse syntaxique. La première strophe se présente ainsi :

Altató

*Vesd meg az ágyadat feküdj le
és nézd az ablakon át hogy nő
odakint a tavasz és a bánat
csupa kék szomorúság az ég
s könnyrügyekkel fakadnak
sírásra a fák*

Berceuse

Fais ton lit et couche-toi
 et regarde par la fenêtre
 comment grandissent au-dehors
 le printemps et la tristesse
 le ciel n'est qu'un immense
 chagrin bleu
 et les arbres éclatent en sanglots
 à chaque éclosion de fleurs.⁴⁰

La réécriture en français par Agota Kristof de son poème hongrois conserve l'ambiguïté des sujets du verbe *nő* « grandissent » élargissant ainsi les possibilités interprétatives, par un travail sur les sonorités. Le texte hongrois, écrit sans ponctuation, se caractérise par sa fluidité. Il est réparti en strophes, tandis que le texte français reproduit par Agota Kristof est réparti en vers, de façon continue et ponctuée. En enrichissant la dimension prosaïque marquée par le point, elle crée un nouveau poème en français. Le mot composé *könnyrügyekkel* qui signifie « avec des bourgeons de larmes » est entièrement réécrit en français par Agota Kristof qui ne cherche pas la synonymie mais privilégie le travail sur les sonorités. En effet, l'auteure hongroise ne tente pas de reproduire lexicalement le poème mais elle y intègre des éléments spécifiques de la langue hongroise afin de reconstituer la fluidité caractéristique du texte initial. En hongrois, le mot « et » peut être répété afin d'accentuer l'énumération. En utilisant librement cette conjonction de coordination, Agota Kristof reconstruit la fluidité du texte hongrois, en renforçant le champ lexical de la tristesse par les consonnes continues dont [f], [ch] et [s]. L'effet mélancolique est intensifié par les voyelles fermées, également développées dans le texte hongrois marqué par les consonnes continues. Ainsi, les deux poèmes composés d'impératifs, dévoilent la dimension poétique sous-jacente à l'écriture de l'auteure hongroise.

Agota Kristof garde une grande liberté lors de la recomposition du texte *Altató* (*Berceuse*) car elle a parfaitement connaissance des différences entre le hongrois et le français. Dans *L'Analphabète*, elle essaie de parler par l'allégorie de sa lutte intérieure en tant qu'écrivaine face à sa nouvelle langue. Elle souligne notamment les difficultés orthographiques propres au français, alors qu'en hongrois la correspondance entre graphèmes et phonèmes est bien plus consistante :

Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans.

⁴⁰ Agota Kristof, *Clous*, op. cit., p. 14-15.

Je connais les mots. Quand je les lis, je ne les reconnais pas. Les lettres ne correspondent à rien. Le hongrois est une langue phonétique, le français, c'est tout le contraire.⁴¹

Cette déclaration est particulièrement éclairante pour comprendre le processus d'écriture d'Agota Kristof qui compose ses textes à partir d'une logique phonique, d'où l'importance des sonorités dans ses textes prosaïques. Le travail sur les sons prévaut sur le sens et témoigne du surgissement de la langue hongroise qui se caractérise toujours par l'équivalence des phonèmes.

Conclusion

Ces quelques exemples éclairés par le recours au hongrois montrent que l'inventivité d'Agota Kristof réside dans l'exploitation des nuances linguistiques et d'une mise en texte sans artifices. Les subtilités de la langue hongroise sont introduites dans les répétitions, les oppositions, les structures grammaticales et les sonorités. Ainsi, sa langue d'enfance ressurgit transformée par sa réénonciation en français. L'étude du lexique employé par l'auteure dévoile une dimension affective insoupçonnée lorsqu'on se limite à la langue française. Elle permet de nuancer les formes hyperboliques présentes dans ses textes. Les spécificités syntaxiques de son écriture minimaliste dissimulent des formes discursives caractéristiques du hongrois. Enfin, les décalages phoniques montrent l'importance de la sonorité du hongrois pour la poéticité de son écriture. L'analyse a permis de dégager la cohérence entre textes poétiques et textes prosaïques. La clef de voûte se trouve dans les formes discursives hongroises qui interfèrent dans l'énonciation française. En effet, « le traduire ne passe pas que par la langue, il passe aussi par la mémoire discursive d'une communauté »⁴². L'analyse comparative, plurilingue et dialogique des textes d'Agota Kristof témoigne de la dynamique créatrice de l'« actif relationnel » des langues, des cultures et des contextes discursifs. Ainsi, la connivence entre langue hongroise et langue française trace des histoires d'une grande complexité.

41 Agota Kristof, *L'Alphabète*, op. cit., p. 52.

42 Jean-Michel Adam, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 505-506.

Britta Benert

„Brova ! Houlaï!“

Sprachkritik, Erfindung von Sprache und intergenerationeller Dialog in *Le Hollandais sans peine* von Marie-Aude Murail¹

Marie-Aude Murail a pu se vivre au début de sa carrière « comme écrivaine pour non-lecteurs, vouée à faire des livres qui ne devaient jamais dépasser 200 pages » (cité dans Prince, 2015 : 152). *Le Hollandais sans peine*, petit ouvrage illustré paru en 1989, relève de la littérature de jeunesse, que d'aucuns continuent à opposer à la < vraie > littérature. Dans la présente contribution, je propose d'analyser le tour de force que Murail réussit ici encore avec humour, en coulant dans un récit pour enfants certains éléments essentiels de la critique du langage. Ainsi, en inventant de toute pièce une langue, le jeune protagoniste Jean-Charles tourne une situation de contrainte, l'injonction parentale de jouer avec le voisin de camping afin d'apprendre l'allemand, en un espace de créativité linguistique et communicationnelle qui, de plus, rapproche jeunes et adultes. L'ouvrage illustre en ce sens la définition de Murail de la littérature de jeunesse comme dialogue entre les générations.

*Le Hollandais sans peine*² erschien 1989 im renommierten Pariser Kinder- und Jugendbuchverlag *l'école des loisirs* und richtet sich an Kinder ab acht Jahren. Der Text zählt zu den ersten Veröffentlichungen der sehr erfolgreichen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Kinder- und Jugendbuchautorin Marie-Aude Murail. Der Französin ist es außerdem gelungen, auf dem deutschsprachigen Büchermarkt einen festen Platz zu erringen. Für ihren kürzlich verfilmten Roman *Simple* (2017, Regie Markus Goller) hatte Murail 2008 den Deutschen Jugendliteraturpreis erhalten. *Le Hollandais sans peine* erschien 2011 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Ich Tarzan – du Nickless!*³

In Frankreich ist *Le Hollandais sans peine* Teil einer Lektüreliste, die das französische Ministerium für Erziehung angesichts der Fülle an verfügbaren Veröffentlichungen im Bereich Kinder- und Jugendliteratur als Orientierungshilfe für seine Lehrkräfte zusammengestellt hat. *Le Hollandais sans*

1 Folgender Beitrag ist eine überarbeitete Fassung meines Artikels „Jeux et réflexions linguistiques dans *Le Hollandais sans peine* de Marie-Aude Murail“ (erschienen in: B. Benert/R. Grutman (éds.), *Langue(s) et littérature de jeunesse*. Münster: LIT, (poethik polyglott, Bd. 6), 2019, S. 233-252.

2 Im Folgenden zitiert als [HSP: Seitenzahl]

3 In Übersetzung von Paula Peretti. *Ich Tarzan – du Nickless* erschien 2016 in dritter Auflage (Frankfurt a. M.: Moritz Verlag). Wie im französischen Original stammen die Illustrationen von Michel Gay.

peine entspricht damit den Ansprüchen des offiziellen Kanons. Es ist anzunehmen, dass Marie-Aude Murail dieser ministeriellen Anerkennung eher zwiegespalten gegenübersteht. Denn so sehr die Autorin sich auch durch ihr besonderes Engagement und ihre Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Akteuren des französischen Bildungswesens auszeichnet (insbesondere durch die zahlreichen Lesungen, die sie in Schulklassen gibt oder auch durch eine von ihr mitkonzipierte Schulbibel⁴), kennzeichnet sich ihr Werk gleichzeitig durch die Kritik, mit der Murail stets mit viel Humor⁵ gegen die Institution Schule allgemein, wie auch gegen die Art und Weise, wie Literatur in den französischen Klassen vermittelt wird, anschreibt. Besonders deutlich ist diese (konstruktiv) kritische Positionierung dem Buch *Auteur jeunesse. Comment le suis-je devenue, pourquoi le suis-je restée?* abzulesen.⁶ Eine deutsche Übersetzung liegt hier nicht vor. Grund dafür ist sicherlich, dass Murail mit diesem Buch ihre schriftstellerische Identität vorrangig aus der Perspektive ihres Heimatlandes und seiner kulturellen Eigenarten reflektiert und diese sich nicht ohne Weiteres auf andere Kontexte übertragen lassen.

In *Le Hollandais sans peine* bildet die Infragestellung eines auf Leistung und Selektion ausgerichteten französischen Schulsystems, hier im Bereich des Fremdsprachenunterrichts, den spezifisch kulturellen Hintergrund. Dass diese subtile Kritik an Schule und Fremdsprachenvermittlung sich den Lesern aus anderen kulturellen Kontexten nicht unbedingt klar erschließen kann, tut deren Komik keinen Abruch, insofern als ein weiteres wichtiges Thema des Buches, nämlich die Reflexion über Sprache bzw. Kommunikation, durch Murail eine gleichfalls brilliant-witzige Verarbeitung findet, die unabhängig von ländereigenen Besonderheiten zum Lachen bringt. Die Überlegungen darüber, was Sprache impliziert, kann in *Le Hollandais sans peine* unter dem dreifachen Blickwinkel der Sprachphilosophie, Poesie und Psychologie angegangen werden. Diese Vielschichtigkeit kontrastiert kunstvoll mit der auf schulischem Erfolg fixierten Auffassung von Spracherwerb, eine Instrumentalisierung, wie sie über die Figuren der Eltern verkörpert wird und insbesondere über den besorgt liebevollen *pater familias* mit seinem eifrigen pseudo-wissenschaftlichen Diskurs eine sehr humorvolle Darstellung findet.

Dank einer selbst erfundenen Sprache gelingt es dem jungen Protagonisten Jean-Charles, sich von seinem Vater und damit von primär utilitaristischen und normativen Zielsetzungen im Spracherwerb zu emanzipieren und dabei gleichzeitig neue familiäre und freundschaftliche Bande zu knüpfen.

4 Patricia Bucheton/Marie-Aude Murail/Christine Thiéblement. *Bulle : méthode de lecture*. Paris : Bordas, 2008.

5 „Humor ist der Zucker des Lebens“, so Murail (zitiert nach Jonas Mirbeth im gleichnamigen Artikel, erschienen im *Börsenblatt*, 2012, 47, S. 27-28).

6 Paris : Éditions du Sorbier, 2003.

Ob er letztlich dem väterlichen, erfolgsorientierten Verständnis von Spracherwerb doch treu bleibt? *Le Hollandais sans peine* lässt dies nur vermuten, denn tatsächlich widersetzt sich der Text eindeutigen Antworten, gemäß einer Ästhetik der Einfachheit, die mit Komplexität einhergeht.⁷

„C'est ce qu'on appelle un bain de langue“

Der französische Originaltitel deutet es an: Murail unterzieht in *Le Hollandais sans peine* die Wunschträume von Eltern und Schule, die das Erlernen einer Fremdsprache oftmals begleiten, einer ironischen Betrachtung. Erzählt wird aus der Sicht Jean-Charles', der sich erinnert, wie er im Alter von acht Jahren gemeinsam mit seinen Eltern und seiner Schwester Christine die Sommerferien auf einem Campingplatz in Deutschland verbrachte. Die Initiative dazu geht auf das Konto des Familienvaters. Dieser hat ein konkretes Ziel vor Augen: er will, dass seine beiden Kinder schnell und unkompliziert die deutsche Sprache erlernen, um so den ihm am Herzen liegenden schulischen und beruflichen Erfolg seiner Sprösslinge zu fördern. Damit ist der Rahmen gegeben, mit dem auf die Einführung des sogenannten Frühunterrichts lebender Fremdsprachen in den Grundschulen Frankreichs Ende der 1980er Jahre verwiesen wird.⁸ Entsprechend lässt folgender Abschnitt an einen beflissen engagierten Vater denken, der, kaum von der Schulversammlung seiner Kinder zum Thema Reformen im Fremdspracherwerb

7 Vgl. Eva Burwitz-Melzer/Emer O'Sullivan (Hrsg.). *Einfachheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Ein Gewinn für den Fremdsprachenunterricht*. Wien: Praesens, 2016 und Nathalie Prince. *La littérature de jeunesse*. 2. Auflage. Paris: Armand Colin, 2010 oder 2015, S. 175-192.

8 Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Le Hollandais sans peine* in den späten 80er Jahren findet die Diskussion um die Einführung lebender Fremdsprachen in den Grundschulen Frankreichs einen ersten Höhepunkt. Das französische Erziehungsministerium zählt hierbei auf die Unterstützung der Eltern und stellt auch frühen Fremdspracherwerb immer wieder als Mittel für schulischen Erfolg dar. Drei Texte erscheinen im *Bulletin officiel* des Erziehungsministeriums: 1) *Enseignement précoce de l'Allemand, note de service* 87-035, B. O. Nr. 7 vom 19. Februar 1987; 2) *Expérimentation contrôlée d'une langue étrangère à l'école élémentaire, circulaire* 89-065 vom 6. März 1989, B. O. Nr. 11 vom 16. März 1989; 3) *Programme indicatif pour l'expérimentation contrôlée de l'enseignement d'une langue vivante étrangère à l'école élémentaire circulaire* 89-141 vom 14. Juni 1989, B. O. Nr. 26 vom 29. Juni 1989. In den 1990er Jahren ist das Interesse noch steigend, wie aus der großen Zahl an Veröffentlichungen ministerieller Texte zum Thema zu schließen ist (in der Zeitspanne von 10 Jahren erscheint jährlich mindestens eine neue Veröffentlichung).

zurückgekehrt, sogleich bereit ist, sämtliche sprachwissenschaftlichen Erkenntnisse und guten Ratschläge in die Tat umzusetzen:

– J’ai pensé que pour les enfants, ce serait bien que nous allions en Allemagne. Ils entendront parler allemand toute la journée. C’est ce qu’on appelle < un bain de langue >.

Moi, je rêvais surtout de bains de mer. Je demandai :

– Ça sert à quoi, un bain de langue ?

Papa explosa :

– Mais bon sang, Jean-Charles ! À la fin du mois, tu sauras parler allemand (HSP : 12)

Das väterliche Engagement, das hier zum Ausdruck kommt, ist sicherlich lobenswert – auch insofern, dass Deutschland bei weitem nicht erstes Urlaubsziel französischer Familien ist, aus Gründen, bei denen historisch bedingte Vorurteile eine Rolle spielen, denen der Vater aber offenbar nicht erliegt. Auf jeden Fall scheint seine Initiative einfallsreicher zu sein als die Lehrmethode Assimil, auf die der Titel anspielt und auf den der Paratext („*Avec l’aimable autorisation de la société ASSIMIL pour le titre de cet ouvrage*“) explizit verweist. Indem im Vergleich zur Lehrmethode Assimil nicht von ‚Niederländisch‘, sondern von ‚Holländisch‘ die Rede ist⁹, schafft Murail zudem eine amüsante *mise en abyme*, insofern die gewählte, inkorrekte Bezeichnung in *Le hollandais sans peine* auf das in Frankreich generell verbreitete stereotype Bild des Niederländischen als irrelevante Regionalsprache verweisen könnte, das Jean-Charles’ Eltern ebenfalls zu überwinden scheinen.

In der Folge wird sich die Figur des Vaters jedoch auch als Inkarnation strittiger Auffassungen zum Thema Sprache und Spracherwerb erweisen und darüber die Ambivalenzen widerspiegeln, wie sie (teils auch) die französischen Schulreformen zum frühen Fremdsprachenunterricht kennzeichnen. Vergleichbar ambivalent wie der bildungspolitische Diskurs zeigt sich der Vater etwa, wenn er sich für seine Kinder ein Zusammenkommen mit deutschen Gleichaltrigen wohl wünscht, dieses Treffen sich jedoch auf den einzigen Zweck zu reduzieren scheint, seinen Kindern schulischen Erfolg zu garantieren. Innerhalb dieses Diskurses ist der andere (hier das vermeintlich deutsche Kind) ausschließlich dazu da, diesen Erfolg bzw. die spätere berufliche Karriere zu begünstigen. Klar ist, dass dem anderen bei dieser Herangehensweise keine wirkliche Existenz zuerkannt wird. Was so in den Vordergrund tritt und dem Text seinen Witz verleiht, ist, dass in Ermangelung einer tiefergehenden Reflexion zur Alterität der Vater in reduktiven Denkschemata gefangen bleibt, die in recht abgedroschenen Phrasen zum Ausdruck

9 *Le Néerlandais sans peine* heißt es so bei ASSIMIL, übrigens auch beim deutschen Ableger des Verlags, der *Niederländisch ohne Mühe !* anbietet.

kommen, wie etwa: „L'allemand est une langue très difficile. Très belle mais difficile“ (HSP: 16). Neben der Ironie ist an dieser Stelle dem Text zu entnehmen, wie schwer es ist, Stereotypen zu überwinden, dass es ein menschliches, allzumenschliches Bedürfnis ist, die Welt um sich nach festgefahrenen, unumstößlichen Kategorien einzuteilen, zu „rubrifizieren“, wie es bei Nietzsche sarkastisch heißt, zum Beispiel in der Gegenüberstellung von ‚wir‘ und dem ‚Fremden‘, eine Zuschreibung, die im folgenden Zitat ausgrenzend und rigide erscheint und sich außerdem mit Erfolgsdenken verquickt findet: „Nous allons camper à l'étranger [...] C'est très important, pour réussir dans la vie, de savoir parler une langue étrangère“ (HSP: 12, 13).¹⁰

Doch bleibt Schulkritik bei Murail stets humorvoll. In Verbindung mit der Erwähnung des *cahier de vacances* etwa suggeriert der Text wunderbar witzig einen Wiedergutmachtungswunsch des Vaters, insofern für ihn das Lernen generell und der Fremdspracherwerb im Besonderen explizit nicht mit Erfolg, sondern *Misserfolg* verbunden war. Mit dieser Haltung scheint Jean-Charles seinem Vater treu zu folgen, denn auch er ist der Schule wenig zugeneigt. Im Gegensatz zu seiner jüngeren Schwester will es nämlich Jean-Charles durchweg nicht gelingen, sein *cahier de vacances* zu Ende zu bringen:

C'est dans ma neuvième année que j'ai appris le hollandais. À cette époque-là, j'avais un père, un chic type dans mon genre, qui voulait que ses enfants réussissent dans la vie. Lui n'avait pas beaucoup travaillé à l'école, ce qui ne l'empêchait pas, tous les étés, de nous acheter à ma soeur et à moi des „cahiers de vacances“. Le lundi soir, elle avait déjà fait son cahier jusqu'à jeudi. Moi, je n'ai jamais pu terminer le mien. (HSP: 11)

Das eingangs erwähnte *cahier de vacances* ist als typischer französischer ‚Gegenstand‘ nur unzureichend übersetzbar und sicherlich gerade auch in seiner impliziten Komik schwer zu fassen. In Frankreich ist es seit Jahrzehnten Synonym für Leistungsdenken und den Druck, den das französische Schulsystem vielfach auf Eltern wie Schüler ausübt. Oftmals wird es auch mit dem angespannten Verhältnis zwischen Schule und Eltern bzw. dem unbeholfenen Dialog dieser beiden Instanzen in Verbindung gebracht. Insgesamt ernsthafte Themen, die aber gerade auch durch das leitmotivische Vorkommen im Text (der Illustrator hat es entsprechend in seine abschließende Zeichnung integriert, wo es als „cahier de retraite“ erscheint) bei Murail eine sehr ironische Verarbeitung finden: so kann es als Anspielung dafür gelesen

10 Interessanterweise findet sich seit den 90er Jahren die Bezeichnung *langue étrangère* durch das weniger ausgrenzende *langue vivante étrangère* ersetzt (wie den aufgeführten Titeln bei Fußnote 8 abzulesen ist), bei dem im allgemeinen Sprachgebrauch das Qualitativ ‚étrangère‘ nicht gesprochen wird. Derzeit ist es gebräuchlich, die Sprachen in der Reihenfolge zu bezeichnen, in der sie gewählt wurden (ma langue première, seconde, ma troisième langue, ...).

werden, dass die alljährlich mit den Sommerferien wiederkehrende Diskussion zwischen Verteidigern und Kritikern des „cahier des vacances“ zu einem sterilen Gemeinplatz geworden ist, der den Leser zum Lachen bringt.¹¹

Mit viel Humor gibt Marie-Aude Murail ferner vor, dem Glauben Voranschub zu leisten, Kinder seien von Natur aus besonders dazu befähigt, mit neuen und unbekanntem Situationen umzugehen, Stereotypen und Vorurteile also noch nicht zu kennen. So gelingt es dem jungen Jean-Charles anfangs tatsächlich, die fremdsprachigen Reden zu verstehen bzw. die Gebärdensprache richtig zu deuten, auf die der Zollbeamte und Campingwart angesichts der völlig überforderten Eltern zurückgreifen:

Les choses s'aggravèrent une fois au camping. Le gardien était tout aussi bavard que le douanier, et après une journée de route en voiture, nous n'avions pas fait beaucoup de progrès en allemand. Papa s'épongeait le front, Maman répétait : Mais qu'est-ce qu'il nous veut ? (HSP: 18)

Man sieht hier, wie sich zur Verzweiflung der Mutter ein Hauch von Aggressivität gesellt, ihre Abwehrhaltung ist spürbar. Weil der Campingwart ihre Sprache nicht spricht, wird er ihr zu einem bedrohlichen Fremden, auf den sie unmöglich zugehen kann. Die Grenze zwischen der Mutter und dem anderen („il“ in ihrer berichteten Rede, dem „nous“ entgegengesetzt) scheint – in aller Übertreibung – unüberbrückbar. Aber Jean-Charles hilft seinen Eltern aus der Klemme. Ihm gelingt es, die Zeichensprache des Campingwarts erfolgreich zu interpretieren („Il veut qu'on aille planter notre tente“). Doch dient die Leichtigkeit, mit der Jean-Charles die sprachliche Hürde meistert, vor allem dazu, die Unbeholfenheit der Eltern in ihrer Unangemessenheit humorvoll darzustellen. Tatsächlich versteht sich die Situation ja ganz von selbst: es gibt nichts, was wirklich zu entschlüsseln wäre. Damit ist die Geistesgegenwart von Jean-Charles, wenn nicht erheblich zu relativieren, so doch bestimmt nicht als Beweis zu verbuchen, Kinder seien spontan in der Lage, auf den anderen zuzugehen. Der Text suggeriert in der Tat das Gegenteil, nämlich, dass Jean-Charles ähnlich wie seine Eltern verunsichert ist. Denn ganz offensichtlich fühlt er in keiner Weise das Bedürfnis, sich auf Unbekanntes einzulassen. Keine Lust („je n'ai pas envie“), keine dem Kind eigene, besondere Neugierde, dem anderen und unbekanntem Situationen gegenüber, sondern lediglich der Druck, dem Jean-Charles sich ausgesetzt fühlt,

11 *Karambolage*, die informativ-witzige ARTE-Sendung der Filmemacherin Claire Doutriaux hat sich dem „Gegenstand“ *cahier de vacances* aus deutsch-französischer Perspektive mit üblichem Feinsinn gewidmet (*Karambolage* vom 2/07/2018). Einen regelrechten Gnadenschuss erhält das *cahier de vacances* in der gleichfalls hervorragenden Chronik *Depuis quand* von David Castello-Lopes (Canal +, Sendung vom 16. Juni 2018).

bringt ihn dazu, sich dem Wunsch der Eltern zu beugen und mit dem vermeintlich deutschen Campingnachbarn eine Bolzpartie zu beginnen:

– Je n'ai pas envie de jouer avec un garçon allemand. Maman s'écria : – Les enfants allemands sont aussi bien que les enfants français ! – Non, ils sont bêtes, dis-je. Mon père prit de nouveau son air des grands jours : -Jean-Charles, tu me fais de la peine. Les enfants ont tous la même valeur, qu'ils soient blancs ou noirs, espagnols ou allemands. Je répétais tout bas : – Ils sont bêtes. Mais vraiment tout bas, pour ne pas déchaîner une tempête. C'est alors qu'une dame blonde accompagnée d'un petit garçon passèrent devant notre tente [...] – Propose-lui une partie de ballon, [dit] ma mère. Mes parents me regardaient, ma sœur me regardait, les voisins de tente me regardaient, même le chien du gardien me regardait. La terre entière attendait que j'aie joué au ballon avec le petit garçon allemand. Je haussai les épaules, je donnai un coup de pied dans mon ballon et je me dirigeai en ronchonnant vers la tente d'à côté [...] (HSP: 21, 23-24).

Kein Rückgriff also auf Rousseau oder romantische Konzepte, deren Kindheitsverständnis hier zum Tragen käme, sondern eine gekonnte Bloßlegung der Wunschvorstellungen, die in Zusammenhang mit frühen Fremdspracherwerb oftmals zirkulieren und auf die sich nachdrücklich auch das französische Erziehungsministerium immer wieder berufen hat: „La pédagogie d'initiation à l'allemand“, so kann man entsprechend dieser idyllischen Auffassung in einer ministeriellen Veröffentlichung zum Thema nachlesen,

[...] sollicite les capacités propres aux enfants de neuf à dix ans, leur envie de communiquer, leur faculté d'initiation gestuelle et verbale, leur besoin d'agir, de manipuler, de mettre en scène et leur goût pour toutes les formes du jeu (B. O., n° 7 du 19/02/1987: 443).

Es sei hier kurz auf den durch den Vater gebrauchten Ausdruck „bain de langue“ zurückzukommen. Der ironische Effekt entsteht durch die Verwendung des betreffenden Jargons, was durch die Tatsache bestätigt wird, dass der Ausdruck in einschlägigen Wörterbüchern fehlt. Damit wird auch darauf verwiesen, dass in Frankreich der frühe Fremdspracherwerb in Grundschulklassen zu einem Modethema in Schule und bei Eltern geworden ist. Der Vater erklärt dementsprechend seinem Sohn „[comment il] devai[t] prendre son bain de langue“: „Tu vas faire connaissance avec un petit garçon allemand de ton âge. Vous jouerez ensemble, il te dira des mots en allemand, tu les répéteras et ça viendra tout seul“ (HSP: 20). Diese ‚Definition‘ von ‚Sprachbad‘ drückt in einfacherer Wortwahl aus, was in der Sprachdidaktik vielfach in leidenschaftlich-dogmatischem Diskurs verbreitet wurde. Als Beispiel dazu sei folgender Abschnitt aus einer Fachpublikation zum Thema Immersion zitiert:

Jusqu'à l'âge de 7-8 ans, le jeune enfant qui bénéficie d'une atmosphère affective favorable, n'a pas à être motivé pour l'acquisition de la langue ou des langues parlées autour de lui. Il est naturellement motivé et ses succès communicatifs lui procurent une véritable jouissance qui entretient la dynamique acquisitionnelle.¹²

Es ist bemerkenswert, in welch hohem Maße das französische Erziehungsministerium als Fürsprecher dieser Auffassung erscheint, die mit so offensichtlicher Naivität die Idee verteidigt, eine neue Sprache sei für Kinder ganz spontan und ohne Mühen zu erwerben. Wobei neben der Hürde, Immersion erfolgreich in den Klassenraum zu übertragen, die Gewährleistung einer affektiv günstigen Lernatmosphäre, eine nicht weniger große Herausforderung darstellen mag.

Erfundene Sprachen, kreative Kommunikation, Schwindel und Sprachverwirrung

Mit dem an der deutschen See gelegenen Campingplatz als Wirkungsbereich (beide sind als symbolreiche Orte anzusehen, denn sie stehen für erste Menschenstätten und humboldtianisches Sprachenmeer) gelingt es Jean-Charles, eine wahrhaftige *confusio linguarium* ins Leben zu rufen. Schwindel kommt auf bei der Frage, wer eigentlich wen versteht und wer welche Sprache spricht. Auch Jean-Charles' auf Schwindel fundiertes Handeln scheint *a priori* eine authentische, offene Begegnung mit dem anderen unmöglich zu machen. Nachdem sein Fußballpartner versucht, mit ihm in Kommunikation zu treten und der erste Namensaustausch vollzogen ist („Niclausse ! [...] Moi, Tarzan !“, *HSP*: 26), erfindet Jean-Charles, ohne es sich erklären zu können – und ohne es seinem Spielkameraden zu erklären –, eine eigene Sprache. Bezeichnenderweise – symbolträchtig ! – ist das erste neu benannte Objekt „la fleur“:

Nous nous assîmes dans l'herbe. L'idée me traversa alors qu'il est très difficile de devenir le copain de quelqu'un qui ne dit pas un seul mot de la même façon que vous. Mon ami Niclausse cueillit une fleur et prononça un mot comme „flour“ ou „flaour“ ou peut-être „flaveur“. Par politesse, je répétais. Il éclata de rire. J'avais sans doute mal prononcé. Il me fit signe ensuite de donner son nom à la fleur dans ma langue. Que se passa-t-il dans ma tête à ce moment-là ? Je trouvais tout à coup stupide d'appeler „fleur“ une fleur. Je savais bien que c'était son nom ! Alors je dis : – chprout ! (*HSP*: 28-30).

12 Jean Petit. *L'immersion, une révolution*. Colmar: J. Do Bentzinger, 2001, hier S. 42.

Jean-Charles – anders als bei Mallarmé – sagt also nicht: „une fleur !“ („Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets“, Mallarmé 1886). Und doch ist die moderne Sprachreflexion Mallarmés und Nietzsches bei der Haltung des Jungen gegenüber dem Wort mit im Spiel.¹³ Jean-Charles' erfindungsreiches, sprachliches Austricksen seiner Eltern führt dazu, dass deren primär auf schulischen Erfolg orientierte Sicht auf Spracherwerb eine kreative, ja poetische Erweiterung findet. So wird Jean-Charles nicht davon abgehen, sondern vielmehr fortfahren, mit der plötzlich als stupide empfundenen Konvention zu brechen, die festlegt, dass Blume Blume heißen muss. Jean-Charles zeigt sich als regelrechtes „Baugenie“ (Nietzsche, 1873) und in der Folge erlangt seine Liste erfundener Wörter in Windeseile solche Ausmaße, dass er sich alsbald gezwungen sieht, seine Wortschöpfungen schriftlich festzuhalten: „chrapati : tente ; trabeum : arbre ; chprouit : fleur“ (HSP: 33). Und hinzu kommt – Nietzsche auch darin treu bleibend –, dass der Junge ebenfalls beginnt, an sein Spiel zu glauben, der Illusion also selbst erliegt, worauf auch bereits die Eingangszeilen verweisen („C'est dans ma neuvième année que j'ai appris le hollandais“). Ja, Jean-Charles scheint in seine selbst gegrabene Grube zu stolpern, verpflichtet ihn doch sein Vater, täglich zehn neue Wörter ‚Holländisch‘ zu lernen. Jean-Charles ist also eifrig dabei, tatsächlich eine/seine neue Sprache zu schaffen und zu lernen, eine erfundene Sprache, die seine Eltern *holländisch* nennen, sein Spielkamerad Niclausse und dessen Familie *französisch* und die er selbst abwechselnd als holländisch und französisch bezeichnet, bevor er – und mit ihm seine Leser – schlussendlich als letzte Pointe erfährt, dass sein Freund aus Dublin kommt, um so die Sprachenvielfalt noch zu erhöhen! Über die Beschreibung des Hin und Her zwischen dem eigenen Zelt und dem Zelt des Freundes bedeutet Sprachenvielfalt für unseren Wortschöpfer vor allem immer größere Sprachverwirrung, insofern als er befürchten muss, alle Kontrolle zu verlieren bzw. wegen seiner Lüge bloßgestellt zu werden:

Un midi, tandis que je révisais mon hollandais, j'entendis ma mère qui marmonnait : -Ah zut ! Plus d'œuf pour la mayonnaise. Elle m'appela : -Jean-Charles ! Comment dit-on „œuf“ en hollandais ? Je répondis machinalement : – „Vroug“. Nous venions d'apprendre les aliments avec Niclausse. – „Vroug“, répéta Maman. Et elle s'éloigna à grands pas. Je sursautai : – Mais Maman...Trop tard. Ma mère se dirigeait vers la chrapati voisine.

13 Nietzsche und Mallarmé können als Begründer eines neuen Sprachbewusstseins angesehen werden, wie es in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Tragen kommt. Siehe dazu Laure Becdelièvre (2008), die, in der Folge von Steiner (1975), Nietzsche und Mallarmé unter diesem Sprachenaspekt in Verbindung gebracht und einer vertieften Studie unterzogen hat.

Elle allait dire „houlaï !“ et demander un „vroug“. J’attendis quelques instants en me mordant les doigts d’inquiétude. Ma mère revint, l’air désolé, portant une bouteille. – La dame m’a donné du vinaigre, me dit-elle. – Tu n’as pas un bon accent, expliquai-je, c’est très important, l’accent en hollandais. Maman me regarda : – Eh bien, vas-y, toi. Ils te comprendront. Ma mère avait l’air d’être tellement sûre. Je ne voulais pas la décevoir. Je me rendis chez nos voisins, en traînant les pieds. Comment faire comprendre à cette dame qu’il me fallait un œuf ? La maman de Niclausse me vit entrer et me salua en français : – Houlaï ! – Houlaï ! dis-je, de plus en plus désespéré [...] (HSP: 42-44).

Wenn hier von Verzweiflung die Rede ist, dann wird damit in ironisierender Übertreibung auf die Tatsache angespielt, dass Lernen allgemein und insbesondere das Erlernen einer neuen Sprache immer auch mit Destabilisierung einhergeht. Etwas erlernen bedeutet nicht nur glückspendende Horizonterweiterung, sondern sich auch mit Neuem auseinandersetzen zu müssen, *konfrontiert* zu sein mit bislang nicht Vorgestelltem : das kann nicht durchweg ohne Widerstand und glatt – *sans peine* – vonstatten gehen. Jean-Charles’ Erlebnis zeugt davon, dass es um mehr geht als um ein einfaches (Kinder-)Spiel ohne weitere Konsequenzen. Ganz im Gegenteil stellt sich seine Begegnung mit Niclausse als eine für sein zukünftiges Leben ausschlaggebende Begebenheit heraus. Entsprechend der abschließende Absatz:

C’est depuis cet été en Allemagne qu’est née dans ma famille la légende selon laquelle je serais doué pour les langues. C’est à cause de cette légende que j’ai appris l’allemand et l’anglais au lycée, puis, plus tard, le russe, l’espagnol, l’italien, le chinois, l’arabe et le japonais. Je suis devenu un grand savant, et je le dois à mes parents. Aussi, quand j’aurai pris ma retraite, j’en fais ici la promesse : mon cher papa, j’apprendrai le hollandais ! (HSP: 56).

Wie können wir nun die Tatsache erklären, dass für Jean-Charles, obgleich er mit Niclausse keine wirklich existierende Sprache erlernt hat, dieses Erlebnis dennoch zum Schlüssel wurde, das ihn dazu brachte, sein Leben den Sprachen zu widmen? Eine der möglichen Antworten bringt uns zurück zu Sprachphilosophie und Linguistik, und zwar insofern, als die Begegnung mit dem anderssprechenden Niclausse dem Erzähler eine wesentliche Dimension menschlicher Sprache ins Bewusstsein gerückt hat, jene, die Saussure bekanntlich „l’arbitraire du signe linguistique“ bezeichnet hat. Für Jean-Charles hat sich die Welt nicht nur in ihrer Realität offenbart, die Dinge unterschiedlich zu benennen (*fleur/flower*), Jean-Charles hat sich vor allem die Freiheit zu eigen gemacht, die sich aus der Willkürlichkeit des Zeichens ergibt : es *anders* zu sagen (er entscheidet, dass „*fleur*“ nun „*chprou*“ heißt), wie auch zu sagen, *was nicht ist* (er sagt seinen Eltern, dass er holländisch lernt). Seine Liebe für Sprachen hat sich so durch einen ungewöhnlichen Fall von Spracherwerb geformt, denn ohne eine existierende neue Sprache erlernt

zu haben, hat das Erlebnis mit Niclaussie dem Jungen erlaubt, die Freiheit zu genießen, die sich aus der Fähigkeit von Sprache ergibt, andere Welten, eine andere Art der Kommunikation, erfinden zu können. Jean-Charles hat sich mit Hilfe von Worten – dank ihres schöpferischen Potentials – einer Realität entzogen, die er nicht wollte. Dank dieser kreativen sprachlichen Prozesse hat Jean-Charles eine Situation voller Zwang (die elterliche Aufforderung mit einem Jungen zu spielen, mit dem er keine Lust hatte, in Kontakt zu kommen) dahingehend verwandeln können, dass er die Karten in der Hand und damit die Kontrolle behält.

Le Hollandais sans peine als Dialog zwischen den Generationen und Kulturen

Der Text kann auch aus psychologischer Perspektive gelesen werden. So scheint es, dass Jean-Charles auf eine Situation aus ist, bei der die Kontrolle ganz bei ihm liegt (etwa wenn er sich als perfekten Sprachlehrer wunschenkt¹⁴). Aber hat er diese Kontrolle tatsächlich? (Kann man überhaupt die Welt unter ‚Kontrolle haben‘? Freud würde verneinen...). Von dieser psychologischen Warte aus ist die Vater-Sohn-Beziehung von entscheidender Bedeutung, erzählt der Text doch sehr deutlich, wie Spracherwerb in direktem Zusammenhang mit Identitätsaufbau steht.

Es sei angemerkt, dass das Erfinden von chiffrierten Sprachen – um die es sich bei Jean-Charles’ Überschreitung letztendlich handelt – oder eines für Erwachsene unverständlichen Codes – für kindliches Spiel und/oder für die Kommunikation Jugendlicher charakteristisch ist. Es lassen sich davon Spuren in der Kinder- und Jugendliteratur finden (wie in der Literatur überhaupt, man denke an Stefan Georges Geheimschrift). Dennoch dient die erfundene Sprache in Murails Buch *nicht* dazu, Kinder und Erwachsene in zwei verschiedenen Gruppen getrennt zu halten; im Gegenteil, die Eltern von Jean-Charles und Niclaussie zeigen sich der neuen Sprache gegenüber offen, ganz in der Überzeugung, Holländisch bzw. Französisch zu lernen. Die erfundene Sprache schafft tatsächlich eine neue harmoniespendende und generationsübergreifende Beziehung:

Le soir, mon père me demanda sévèrement: – Tu as fait ton cahier de vacances ? Maman intervint, toujours prête à me trouver de bonnes excuses : – Ecoute, il a fait du hollandais toute la journée. Il peut bien se reposer. Je pris un air des plus fatigués. Papa me passa la main dans les cheveux. – Alors, sais-tu comment on dit „bonjour“ en hollandais ? Je n’y avais pas encore pensé.

14 „Comme j’étais un excellent professeur, Niclaussie progressait très vite“ (HSP: 34).

J'improvisai : – C'est „houlaï“. Papa regarda ma mère en riant : – C'est drôle comme langue, tu ne trouves pas ? „Houlaï !“ Naturellement, le lendemain matin, quand Papa aperçut la maman de Niclausse, il leva la main et lança un „houlaï !“ retentissant. La dame s'arrêta, indécise, puis elle sourit et répondit : – Houlaï ! Elle venait d'apprendre à dire „bonjour“ en français. Décidément, mon invention faisait plus d'un heureux. (HSP: 36-37)

Hier wird deutlich, dass *Le Hollandais sans peine* auch eine Geschichte ist, die Jean-Charles und seine Eltern oder besser: Jean-Charles und seinen Vater betrifft. Das „Holländische“ schafft ein idyllisches Miteinander bei reibungsloser Kommunikation :

Le soir, assis sur un pliant, la lampe à gaz sifflant au-dessus de ma tête, je récitais mon hollandais à Papa. Mon père disait : < Chaussette ? > Je répondis : < tramil. Tramiles au pluriel >. < Pantalon ? > < Padpad >. < Short ? > < Pad >. Papa se tournait alors vers maman : < C'est intéressant comme langue. Un short est un petit pantalon. Donc, le short, c'est < pad' > et le pantalon, c'est < padpad >. C'est logique, beaucoup plus logique que le français' > (HSP: 40-41)

Innerhalb dieser Vater-Sohn-Konstellation rückt Niclausse zwar in den Hintergrund, doch daraus zu schlussfolgern, Jean-Charles täusche Freundschaft einzig vor, wäre überzogen, da insbesondere die erfundene Sprache harmonischen Austausch garantiert, sie ihnen doch sogar hilft, ihre verlorengegangenen Schwestern aufzuspüren, wofür Niclausse' Mutter an Jean-Charles ein dankbares „Brova !“ richten wird (HSP: 53).

Dennoch könnte dem Text entnommen werden, dass Niclausse mehr an Jean-Charles hängt als umgekehrt. So überreicht Niclausse dem Freund seine Adresse, zweifellos in der Hoffnung, der Begegnung Dauer zu verleihen. Seine Abschiedsworte („Niclausse gaboum Moatazan“) bringen deutlich seine Zuneigung zum Ausdruck – so deutlich, dass Jean-Charles, vielleicht weil er die Dinge nicht genauso intensiv empfindet, davon fast peinlich berührt erscheint und eine abgeschwächte Übersetzung vorschlägt („Ai-je besoin de traduire ? Cela voulait dire, évidemment, que nous étions devenus amis“, sagt er, um so womöglich einer getreueren Übersetzung aus dem Weg zu gehen, die hätte heißen müssen „Niclausse aimer Moatazan“). Ob seine peinliche Berührtheit darauf zurückzuführen ist, dass er zumindest anfangs, Niclausse vor allem *benutzt* hat, ganz wie sein Vater es ihm nahegelegt hatte, einen deutschen Spielkamaraden ausfindig zu machen und diesen gleichfalls zu gebrauchen, um Deutsch zu lernen?

An dieser Stelle könnte sich die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn abzeichnen, die Jean-Charles fast als Doppelgänger seines Vaters erscheinen lässt, von dem er gewiss kurzfristig Abstand nehmen konnte, dem er jedoch vor allem treu geblieben ist. Diese Treue spiegelt sich in Jean-Charles' Sprachgebrauch und seiner Haltung wider. Im schon zitierten Abschnitt „Tu n'as

pas un bon accent, expliquai-je, c'est très important, l'accent, en hollandais“, findet sich so der gleiche kategorische Ton, die gleiche schulmeisterliche Haltung, die Jean-Charles hier gegenüber der Mutter gebraucht. Auch übernimmt er die besondere Syntax seines Vaters, mit der dieser seine Lebensweisheiten unterstrichen haben will („C'est très important, pour réussir dans la vie, de savoir parler une langue étrangère“) und die Vater (und Sohn) auch zu einer Karikatur des Schulinspektors machen lässt. Schließlich kann über die Anmerkung zur Aussprache ein Bogen zum Vater bzw. zu einem gewissen, auf Perfektion ausgerichteten Schuldiskurs geschlagen werden: das Interesse dafür verweist auf ein Verständnis von Sprache, bei der diese sich wie ein homogener Block darstellt, eine feste Norm, die auf eine einzig gültige Aussprache pocht.

Das Ende des Textes steht wiederum im Zeichen von Harmonie, ja generationsverbindendem Dialog und stellt entsprechend eine Art Entschuldigung für die Schwindelei wie auch eine Liebeserklärung an den Vater dar („j'en fais ici la promesse : mon cher papa, j'apprendrai le hollandais !“). Die Treue und Liebe dem Vater gegenüber lässt sich gleichfalls der gelungenen *mise en abyme* ablesen, insofern als der Erwerb der von Jean-Charles geschaffenen neuen Sprache einer sehr traditionellen Lehrmethode des Fremdsprachenunterrichts folgt und aus vom Vater verordneten, langen Vokabellisten besteht, die nach alltagsprachlichen Themen geordnet sind:

Par malheur, mon père était quelqu'un de très systématique. Puisque je ne faisais pas mon cahier de vacances, j'étais tenu d'apprendre au moins dix mots de hollandais par jour. Mon père énuméra tout ce que je devais savoir : – les vêtements, la nourriture, les parties du corps, les saisons, les chiffres... (HSP: 38)

Dem systematischen Erlernen fester Regeln und Normen kommen einige Schüler – wie sicherlich Niclausse einer ist – problemlos nach. Jean-Charles zählt offenbar nicht zu diesem Typus. Indem er jedoch ein Mittel gefunden hat, beim Lernen aktiv zu bleiben, ist er bereit, sich mit größtem Eifer dem Zwang des Vokabellernens zu beugen. Er kommt der väterlichen traditionellen Lernmethode vor allem deshalb so gehorsam nach, weil er damit Herr über den erfundenen Sprachcode bleibt. So kommt es, dass Jean-Charles zwar die utilitaristische Sichtweise des Vaters reproduziert, bei der Sprache sich auf einen perfekt beherrschbaren Code reduziert, er sich aber gleichzeitig als „Baugenie“ entpuppt, der mit der schöpferischen Seite von Sprache zu spielen weiß.

Etwas formelhaft könnte man sagen, dass Fremdsprachenunterricht, will er effizient sein, auf zwei Ebenen spielen sollte : der Übermittlung einer Norm *und* der Sensibilisierung für das einer jeden Sprache inhärente schöpferische Potential. In *Le Hollandais sans peine* findet über die Figur des Vaters die Art und Weise, wie die (französische) Schule zu einseitig auf die

normative Dimension des Spracherwerbs zielt und damit in vielen Fällen das Erlernen einer anderen Sprache zum Scheitern verurteilt, eine sehr treffende ironische Darstellung. Glänzt im internationalen Vergleich Frankreich *de facto* nicht durch größeren Erfolg im Fremdsprachenunterricht, so ist diese Schwierigkeit darüber hinaus als französisches Spezifikum präsent, oftmals aufgegriffen selbst von jenen, die diesem negativen nationalen Selbstbild widersprechen. Ein wichtiger Teil des Humors in Murails Text entsteht vor dem Hintergrund dieser Komponente französischer Identitätskonstruktion bzw. französischen Selbstverständnisses.

Eine weitere wichtige kulturelle Referenz bildet das Deutsche selbst. Zum einen insofern, als es im französischen Schulsystem als Mittel der Selektion fungiert und über diesen elitären Status das Lateinische ablöste. Eine weitere kulturelle Referenz ist hinsichtlich der geschichtlich begründeten besonderen Stellung gegeben, die dem Deutschen seit seiner Einführung im Laufe des 19. Jahrhunderts innerhalb des modernen Fremdsprachenunterrichts in Frankreich zukommt. Die Tatsache also, dass Murail, ganz im Einklang mit den Initiativen des Erziehungsministeriums in den 80er Jahren, den Vater das Deutsche als Zielsprache wählen lässt – und nicht etwa Spanisch oder Englisch –, diese Wahl muss auch vor dem Hintergrund der sehr ambivalenten französischen Haltung der deutschen Sprache gegenüber gelesen werden. Die sogenannte „Sprache des Feindes“, die man sich aus strategischen Gründen gezwungen sah zu unterrichten, wandelt sich – viele Jahre und Weltkriege später – in Zeiten der deutsch-französischen Annäherung während der Kohl-Mitterrand Ära, die auch den politisch-kulturellen Kontext von *Le Hollandais sans peine* bildet, zur „Sprache des Nachbarn“. Ab diesem Zeitpunkt wird das Beherrschen des Deutschen (bzw. Französischen) lobgepriesen als besonders wertvolle Trumpfkarte auf dem Arbeitsmarkt. Die Sprache des anderen wird in erster Linie von der wirtschaftlichen Warte heraus angegangen. Auf dieses utilitaristische Verständnis von Sprache findet sich bereits im Titel ironisch verwiesen, insofern das ‚Holländische‘ gewiss nicht zu jenen Sprachen zählt, die der gleichzeitig ehrgeizige und rührende Vater spontan für die Zukunft seiner Kinder als nutzbringend in Betracht gezogen hätte. So unterzieht Murail auch über die An/Ab-wesenheit des ‚Holländischen‘ eine utilitaristische Sichtweise auf den Fremdsprachenunterricht mit seiner Hierarchisierung in ‚wertvolle‘ und ‚wertlose‘ Sprachen einer scharfen Kritik.

Le Hollandais sans peine zeigt in aller Deutlichkeit, *keine* Sprache reduziert sich auf einen einfachen *Code*, sondern Sprache ist immer auch, was sie nicht sagt, sie ist Zwischenraum, ‚Loch‘, von wo aus sich das schöpferische Potential von Sprache entfaltet. Mit *Le Hollandais sans peine* lädt Murail ein, über die Willkür der Zeichen nachzudenken: sie zeigt auf, wie diese Willkür Bedingung dafür ist, dass der Mensch sich andere Welten denken kann. Die besondere Ironie liegt darin, dass die Sprachschöpfung des jungen

Protagonisten sich im Rahmen eines äußerst konventionellen und nutzorientierten Sprachunterrichts vollzieht und dass der harmoniespendende Dialog dank einer erfundenen Sprache zustandekommt.

Dass nicht nur Jean-Charles, sondern Kinder allgemein Sprachschöpfungen und Spielen gegenüber offen sind, ist bekannt. Beispiele aus der Kinder- und Jugendliteratur sind die zu Klassikern gewordenen Gedichte „Das große Lalula“ von Christian Morgenstern oder „auf dem land“ von Ernst Jandl, die Kinder zum Lachen bringen. Voraussetzung dafür aber ist, dass die Texte vorgetragen oder von einer Illustration begleitet werden – es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein Kind allein lesend Zugang zu dieser Poesie findet. Dies ganz im Gegensatz zu *Le Hollandais sans peine*, wo das Nachdenken über Sprache in eine *Geschichte* eingebettet ist, die das Kind lesen kann und über die es lachen kann, alleine oder begleitet durch einen Erwachsenen. Hierin entspricht *Le Hollandais sans peine* der Definition, die Murail für Kinder- und Jugendliteratur vorschlägt, nämlich als Dialog zwischen den Generationen, bei dem sich eine Ästhetik des Einfachen verteidigt findet – mittels Mureils erfundener, literarischen Sprache (!) –, die Komplexität stets mit einschließt :

J'écris [désormais] pour Jennifer et Nicolas, Guillaume et Yasmine. J'écris pour les lecteurs de J'aime lire. J'écris pour qu'ils me lisent, mais pas forcément pour qu'ils me comprennent. Car on peut être illisible en racontant une histoire simplette. On peut réaliser l'exploit inverse de dire simplement les choses complexes que l'enfant ne saisira pas d'emblée. Mais qui feront leur chemin [...]. Pourquoi grandirait-on si on pensait avoir tout compris ?¹⁵

Bibliographie

- Beccdelièvre, Laure. *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le < mal d'être deux >*. Chatou : Les éditions de la transparence, 2008.
- Bulletin officiel* [B.O.] n° 7 du 19 février 1987 („Enseignement précoce de l'allemand“). Note de service 87-035.
- Bulletin officiel* [B.O.] n°11 du 16 mars 1989 („Expérimentation contrôlée d'une langue étrangère à l'école élémentaire“). Circulaire 89-065 du 6 mars 1989.
- Bulletin officiel* [B.O.] n° 26 du 29 juin 1989 („Programme indicatif pour l'expérimentation contrôlée de l'enseignement d'une langue vivante étrangère à l'école élémentaire“). Circulaire 89-141 du 14 juin 1989.
- Bucheton, Patricia/Murail, Marie-Aude/Thiéblement, Christine. *Bulle : méthode de lecture*. Paris : Bordas, 2008.
- Burwitz-Melzer Eva/O'Sullivan, Emer. *Einfachheit in der Kinder-und Jugendliteratur. Ein Gewinn für den Fremdsprachenunterricht*. Wien: Praesens, 2016.
- Mallarmé, Stéphane : „Avant-dire“. René Ghil. *Traité du verbe*. Paris : Giraud, 1886.

15 Vergl. Murail. *Auteur jeunesse* (wie Anm. 6). S. 46.

- Mirbeth, Jonas. „Humor ist der Zucker des Lebens“. *Börsenblatt* 47 (2012) : S. 27-28.
- Murail, Marie-Aude. *Le Hollandais sans peine*. Paris : L'école des loisirs, 1989.
- : *Ich Tarzan – du Nickless !* Aus dem Französischen von Paul Peretti. Frankfurt am Main : Moritz Verlag, 2011 und ³2016.
- : *Auteur de jeunesse. Comment le suis-je devenue, pourquoi le suis-je restée ?* Paris : Editions du Sorbier, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. „Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (1873)“. *Kritische Studienausgabe*. Eds. Giorgio Colli et Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, vol. 1. 873-890.
- Petit, Jean. *L'immersion, une révolution*. Colmar : J. Do Bentzinger, 2001.
- Prince, Nathalie : *La littérature de jeunesse*. Paris : Armand Colin, 2010 und ²2015.

Nadège Coutaz

L'actif relationnel des intertextes et des genres

Rebelle Antigone racontée aux enfants, en dialogue avec Sophocle et Henry Bauchau

This study examines how *Rebelle Antigone* (2005), a story by Marie-Thérèse Davidson intended for young readers and published in the collection *Histoires noires de la mythologie* by Nathan, uses Henry Bauchau's novel *Antigone* (1997) to renew the intertextual dialogue with the homonymous tragedy of Sophocles, the canonical intertext of all the reconfigurations of Antigone. In other words, the author mobilizes what we could call 'l'actif relationnel' // 'relational potential' of two intertexts and two generic practices to create a new, original and challenging work for readers aged 11 to 14. This study aims to show that, far from the prejudices devaluing the so-called "children's literature", the adaptation of mythological stories for children takes up the challenge of transmitting ancient heritage in all its diversity. The use of more recent (re)writings, such as Henry Bauchau's novel, thus becomes an effective means of making the myth and its ancient intertexts both more complex and more accessible to young readers.

Cette étude s'attache à examiner comment *Rebelle Antigone*¹ (2005), récit de Marie-Thérèse Davidson destiné aux jeunes lecteurs et publié dans la collection *Histoires noires de la mythologie* chez Nathan, recourt au roman *Antigone*² (1997) d'Henry Bauchau, afin de renouveler le dialogue intertextuel³ avec la tragédie homonyme de Sophocle, intertexte canonique de toutes les reconfigurations d'Antigone. Autrement dit, l'auteure mobilise ce que l'on pourrait nommer « l'actif relationnel »⁴ de deux intertextes et de deux pratiques génériques, pour créer une nouvelle œuvre originale et exigeante pour des lecteurs de 11 à 14 ans. Loin des préjugés dévaluant la littérature dite

1 Marie-Thérèse Davidson, *Rebelle Antigone*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Histoires noires de la mythologie », 2005.

2 Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

3 Je fais référence au concept de *dialogue intertextuel* développé par Ute Heidmann : « Le nouveau texte déplace ou même inverse un ou plusieurs motifs, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles. » U. Heidmann, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? », dans Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et Littérature*, coll. « Poétiques comparatistes », vol. 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, 2008, p. 143-159, ici p. 151.

4 Le syntagme a été forgé par Patrick Chamoiseau (*Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280) conceptualisé par Ute Heidmann dans sa contribution au présent numéro de *Colloquium Helveticum*.

« de jeunesse », l'adaptation des récits mythologiques à l'usage des enfants relève le défi de la transmission du patrimoine antique dans sa diversité.⁵ Un « mythe » se donne en effet toujours à voir par le biais de réalisations textuelles ou iconiques plurielles⁶, dans lesquelles l'auteur de jeunesse puise sa matière et son inspiration en fonction de son destinataire et de son propre projet d'écriture. Une des particularités de ces récits mythologiques, déjà à l'époque d'Homère, réside dans leur caractère de *déjà dit*.⁷ Toute (r)écriture se présente ainsi comme une « réponse à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur ».⁸ Dans ce processus, le recours à des (r)écritures plus récentes comme le roman d'Henry Bauchau, devient un moyen efficace de rendre le mythe et ses intertextes anciens canoniques à la fois plus complexes et plus accessibles aux jeunes lecteurs.

I. De l'anthologie au récit empathique

Rappelant que « les mythes ne sont pas de simples intrigues », Claude Calame souligne l'importance de « redonner [à ces récits] leur véritable dimension, à la fois énonciative et anthropologique ».⁹ Il insiste sur la nécessité de « montrer leur insertion dans des formes constamment différentes – poème épique, célébration rituelle d'un athlète, tragédie, historiographie naissante, poésie hellénistique – et faire apparaître ainsi les fonctions successives des mythes ».¹⁰ Les (r)écritures de mythes destinées à la jeunesse exigent à mon sens de porter une même attention à leur forme générique. Comme

5 Cf. à ce sujet l'étude de Ute Heidmann, « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes », Franca Bruera (dir.), *Le mythe : mode d'emploi, Interférences littéraires* n°17, 2015, p. 15-34. Elle montre par une analyse comparative détaillée que Guy Jimenes, auteur d'*Orphée l'enchanteur* (paru en 2004 dans la même collection chez Nathan) recourt à des procédés littéraires aussi complexes et novateurs que ceux mis en œuvre par Virgile dans son célèbre récit sur Orphée et Eurydice à la fin des *Géorgiques*.

6 Cela est d'ailleurs le cas dans l'Antiquité déjà, comme le montrent les travaux de Claude Calame, notamment *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.

7 *À l'époque de la représentation de la tragédie de Sophocle*, les mythes grecs existent déjà en tant qu'« *arkhaiá* », ces « actions appartenant aux temps des origines », en tant que « *palaiá* », ces « faits du temps d'autrefois » ou en tant que « *patróiai* », ces « actions des ancêtres », comme l'explique Claude Calame (*op. cit.*, p. 10).

8 Ute Heidmann, *op. cit.*, 2015, p. 20.

9 Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce Antique*, Paris, Hachette, 2000, 4^e de couverture.

10 *Idem*.

le constate Nathalie Prince, le « bric-à-brac » de la littérature de jeunesse « ne saurait [en soit] constituer un genre ».¹¹ En raison de l'hétérogénéité du jeune lectorat et de la variété des projets discursifs et éditoriaux qui la composent, la littérature de jeunesse embrasse une multitude de pratiques génériques. Chacune d'entre elles attribue des fonctions et des significations différentes aux mythes présentés aux jeunes lecteurs.

Si les *Dictionnaires de mythologie* et les *Anthologies* restent majoritaires dans le paysage éditorial des (r)écritures des mythes, ces ouvrages côtoient désormais de nouvelles formes qui mettent l'accent sur la dimension narrative. La filiale Jeunesse des Éditions Nathan a créé, ces dernières années, plusieurs collections qui illustrent cette tendance. Deux sont consacrées aux mythes : les *Petites histoires de la mythologie* et les *Histoires noires de la mythologie*. Elles ont en commun, selon les éditeurs, la volonté de faire « découvrir [aux enfants] notre patrimoine culturel »¹² et de leur permettre « d'acquérir des références culturelles communes ».¹³ « Grâce à des textes courts et très accessibles »¹⁴, les *Petites histoires de la mythologie* s'adressent à un public jeune (dès 8 ans), en déclinant « les épisodes phares de la mythologie grecque à travers l'aventure des héros célèbres ».¹⁵ Ces *Petites histoires* explorent donc la voie épique du corpus mythologique, présupposant que « de tous temps, les hommes ont eu besoin de modèles de force, de bravoure, de héros ».¹⁶ Elles offrent des titres comme *Les douze travaux d'Hercule*¹⁷, ou *Persée et la Gorgone*.¹⁸

Les *Histoires noires de la mythologie*, collection dirigée par Marie-Thérèse Davidson, enseignante émérite de latin et de grec, visent au contraire un public plus âgé de pré-adolescents (entre 10 et 14 ans). Bien que cette série s'inscrive parfaitement, d'un point de vue éditorial, dans la lignée des *Petites histoires*, son propos paraît beaucoup plus novateur. Au matériau

11 Nathalie Prince (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 10.

12 Page du site que les Éditions Nathan consacrent à la collection des *Histoires noires de la mythologie* : <http://www.nathan.fr/ebook/jeunesse/boutique-numerique-Histoires-noires-de-la-mythologie.asp>, consultée le 25.06.2020.

13 *Idem*.

14 Blog des Éditions Nathan Jeunesse : <http://blog.nathan.fr/jeunesse/2010/04/les-petites-histoires-de-la-mythologie/>, consulté le 25.06.2020.

15 *Idem*.

16 Page du site que les Éditions Nathan consacrent à la collection des petites histoires de la mythologie : <http://www.nathan.fr/catalogue/fiche-produit.asp?ean13=9782092530887>, consultée le 25.06.2020.

17 Hélène Montardre, *Les douze travaux d'Hercule*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Petites histoires de la mythologie », 2011.

18 Hélène Montardre, *Persée et la Gorgone*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Petites histoires de la mythologie », 2011.

mythologique s'ajoute une dimension générique « noire » qui met en évidence différentes influences. Délaissant la veine épique, les *Histoires noires* représentent des « personnages légendaires de la mythologie, connus pour [leur] destin tragique ». Elles puisent presque exclusivement dans le corpus des tragédies gréco-romaines.¹⁹ La série fait notamment la part belle aux héroïnes féminines : le lecteur découvre par exemple le rôle central d'Ariane dans la victoire de Thésée contre le Minotaure.²⁰ Mais ces « histoires noires » construites « comme des romans à suspense, à énigme (rebondissements, coups de théâtre, etc.) » s'inspirent en sus d'un autre genre : la « Série noire », célèbre collection de romans policiers.²¹ On note aussi l'influence, surtout dans les illustrations, de la *fantasy* anglo-saxonne et des mangas.

La complexité générique de ces *histoires noires* stimule la curiosité du jeune lecteur et renforce l'attrait éditorial de la collection. Mais sa grande originalité réside avant tout dans l'énonciation. Sans se soustraire à la fonction éducative que la « société assigne à la littérature de jeunesse »²², la collection choisit de l'assumer différemment. Il ne s'agit plus uniquement de communiquer un savoir encyclopédique aux enfants, en retraçant de manière brève et factuelle « l'histoire » d'un personnage avec toute la signification essentialiste que cela présuppose. Cette collection, qui s'éloigne des contraintes de l'anthologie, s'efforce au contraire de transmettre aux jeunes, par la puissance de la narration, la vraie complexité de ces récits mythiques. Cet effet est obtenu par le genre romanesque dont les protagonistes « s'individualisent, s'inscrivent dans un milieu, un espace et un temps : [et ainsi] gagnent en intériorité et deviennent des êtres de désirs ».²³ Pour le jeune lecteur d'aujourd'hui, le phénomène d'acculturation s'opère alors par la fréquentation des œuvres antiques dans leur dimension narrative. L'entreprise didactique est soutenue

19 À la notable exception des *Larmes de Psyché* de Léo Lamarche, Paris, Éditions Nathan, coll. « Histoires noires de la mythologie », 2007 et d'*Orphée l'enchanteur* de Guy Jimenez, Paris, Éditions Nathan, coll. « Histoires noires de la mythologie », 2012.

20 Marie-Odile Hartmann, *Ariane contre le Minotaure*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Histoires noires de la mythologie », 2004.

21 Ute Heidmann a d'ailleurs montré ce que cette collection doit à l'ouvrage de Didier Lamaison devenu un bestseller, *CÉdipe roi* (Paris, Éditions Gallimard, coll. « Série noire », 1994) dans son article « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », *op. cit.*

22 Isabelle Nières-Chevrel, *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard « Jeunesse », 2005, p. 12.

23 Le genre romanesque s'oppose en cela aux *historiettes*, qui mettent en scène de « simples < emplois > distribués en fonction d'un scénario éducatif ». Cf. Isabelle, Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 102.

par le recours à certaines (r)écritures modernes qui la renouvèlent, grâce à des moyens énonciatifs et génériques en phase avec les paradigmes modernes.

La collection des *Histoires noires de la mythologie* offre à ses jeunes lecteurs ce que l'on pourrait appeler des *réécritures empathiques*. L'éditrice de la collection demande aux auteurs de raconter « en faisant vivre les personnages, en rendant sensibles leurs émotions, leurs passions, en nous faisant partager leurs doutes, leurs choix ». ²⁴ Cette tendance répond au changement de paradigme qui s'opère dans les (r)écritures des mythes gréco-romains destinées aux adultes, une « écriture après Freud » ²⁵, influencée notamment par la psychanalyse. Dans cette évolution vers le récit empathique, Ute Heidmann relève l'influence de l'écrivaine allemande Christa Wolf dont le roman *Kassandra*, publié en 1984, « transpose la figure mythologique en plein dans le contexte du XX^e siècle [en misant] sur l'exploration de la psyché humaine ». ²⁶ Dans la sphère francophone, ce changement circule selon moi principalement par le biais de l'écrivain et psychanalyste belge, Henry Bauchau et des romans qui forment son cycle thébain, *Œdipe sur la route* ²⁷, publié en 1990 et *Antigone*, publié en 1997.

Marie-Thérèse Davidson, directrice de la collection, signe deux volumes des *Histoires noires* : *Œdipe le maudit* ²⁸ (premier volume de la série) et *Rebelle Antigone* ²⁹ qui engagent clairement un *dialogue intertextuel* avec le cycle thébain. Cette relation est explicitée dans le dossier pédagogique élaboré par la directrice de la collection. Dans *Rebelle Antigone*, la place d'honneur est réservée à la scène, sur laquelle Antigone aurait « trouvé ses plus touchantes interprétations » ³⁰ et plus particulièrement à l'œuvre de Sophocle qu'« il faut citer en priorité ». ³¹ Au milieu des (r)écritures théâtrales, apparaît toutefois aussi une allusion à *Antigone* « [c] beau roman d'Henry Bauchau » ³², œuvre sur laquelle je propose de faire porter à présent notre attention.

24 Site des Éditions Nathan Jeunesse : <http://www.nathan.fr/webapps/cpg/default.asp?idcpg=188>, page consultée le 25.06.2020.

25 Ce sont les mots d'Henry Bauchau recueillis par Adriano Marchetti, dans « < Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole > : entretien avec Henry Bauchau », *Francofonia*, n° 25, automne 1993, p. 3-14, ici p. 11.

26 U. Heidmann, *Extase, démente et clairvoyance. La figure de Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf*, p. 41- 52, dans A. Lazaridis (dir.), *BOUKOULEIA. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, Genève, Édition des Belles-Lettres, 1995.

27 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

28 Marie-Thérèse Davidson, *Œdipe le maudit*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Histoires noires de la mythologie », 2003.

29 Marie-Thérèse Davidson, *Rebelle Antigone*, *op. cit.*

30 *Ibid.*, p. 99.

31 *Ibid.*, p. 97.

32 *Ibid.*, p. 100.

II. Dialogue intertextuel et reconfiguration générique dans *Antigone* de Bauchau

La parution en 1997 de l'*Antigone* de Bauchau bouleverse de façon significative la sphère francophone en raison de sa manière de raconter l'histoire de l'héroïne. Ce roman fait figure d'exception dans le paysage des (r)écritures d'*Antigone*, majoritairement théâtrales. Le modèle générique romanesque choisi par l'écrivain psychanalyste fait tomber certaines des contraintes imposées par la performance théâtrale comme la représentabilité en lien notamment avec la durée du spectacle, la dimension civique et rituelle dans le cas des tragédies athéniennes.³³ Afin de répondre aux préoccupations du lecteur du XX^e siècle, le roman d'Henry Bauchau opère sur la tragédie sophocléenne une *(re)configuration générique*. Développé par Ute Heidmann, ce concept « permet de comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions génériques, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs ». ³⁴ Contrairement à la pièce de Sophocle, le roman d'Henry Bauchau se caractérise par l'importance accordée au quotidien et à ce qu'il appelle « le vécu entre les faits », c'est-à-dire « les sentiments et les pensées que nous avons éprouvés pendant le voyage ». ³⁵ L'héroïne n'est plus peinte dans l'urgence de la résolution tragique mais son évocation se construit au contraire « dans le temps long et dans l'intériorité, que permet davantage la forme romanesque ». ³⁶ Plus qu'un roman d'aventures ou d'apprentissage, le récit de Bauchau se fait initiatique, mettant en scène un mouvement de lente découverte et de dévoilement de soi. ³⁷ Une différence qu'Henry Bauchau revendique :

33 Sur la dimension civiques et religieuse de la tragédie athénienne, voir les travaux de Sophie Klimis, notamment *Archéologie du sujet tragique*, Saint-Estève, Éd. Kimé, 2003.

34 Cf. la première partie rédigée par Heidmann dans l'ouvrage bipartite : Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 34-35.

35 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde, Arles, Actes Sud, 2000, p. 59.

36 Jean-Yves Carlier, « Le cri d'Antigone, de l'exil à la résistance », dans L. Coulobaritsis et F. Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, p. 231-244, Bruxelles, Ousia, 2004, p. 242.

37 Il s'agit d'une des hypothèses développées dans ma thèse. Nadège Coutaz, « *La tumba de Antígona* de María Zambrano et *Antigone* d'Henry Bauchau en comparaison : Enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politique », soutenue à Lausanne en juin 2017, sous la direction d'Ute Heidmann et de Sophie Klimis.

Mon Antigone n'est pas un personnage de tragédie mais de roman, elle n'est pas la femme d'un acte, d'un débat, d'un refus. Elle est la femme d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle.³⁸

Jusqu'alors, l'*Antigone* de Jean Anouilh avait les faveurs des (r)écritures francophones destinées aux enfants. À sa parution, le roman de Bauchau séduit à son tour la critique mais aussi le jeune lectorat : remportant le prix des lycéens belges, il continue d'être lu au niveau scolaire secondaire. Loin du débat politique que la tragédie athénienne destinait à son citoyen et spectateur, l'*Antigone* de Bauchau met au centre de ses préoccupations, la place de la femme, la quête de soi, la place de la création artistique : autant de thématiques actuelles parlantes pour les jeunes lecteurs et lectrices.

La pièce athénienne centre son action sur le geste de l'héroïne qui décide d'ensevelir son frère, malgré l'interdiction prononcée par son oncle, le roi Créon. Cette action donne plus précisément à penser au spectateur citoyen le débat que ce geste suscite au sein de la cité. Absente des textes antérieurs, cette résolution d'enterrer Polynice serait « l'idée de Sophocle », d'après l'étude du corpus disponible à ce jour.³⁹ L'enterrement de Polynice, vraisemblablement introduit par la tragédie sophocléenne, devient, du côté de la réception, l'un des arguments narratifs forts de cette geste d'Antigone, repris par la plupart des (r)écritures. La littérature de jeunesse fait à son tour de cet ensevelissement rituel un élément « constitutif » du mythe, vecteur d'un patrimoine culturel qu'il faut transmettre.⁴⁰

D'autres œuvres antiques prennent pour objet le conflit en aval de la guerre qui a opposé les deux frères d'Antigone (*Les sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Les Phéniciennes* d'Euripide). Dans la tragédie de Sophocle, l'allusion au siège de Thèbes et au fratricide tient au contraire dans ces vers qu'Ismène adresse à sa sœur :

ΙΣ. [φρόνησον] τρίτον δ' ἀδελφῶ δύο μίαν καθ' ἡμέραν
αὐτοκτονοῦντε τῷ τάλαιπάρῳ μόρον
κοινὸν κατειργάσαντ' ἐπαλλήλοιν χεροῖν⁴¹.

38 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 51.

39 Je cite ici Georges Steiner, *Les Antigones*, [*Antigones*, 1984], Paris, Gallimard, 1986, p. 124.

40 La littérature de jeunesse est dans ce cas influencée par un certain discours critique. Elle s'avère également contrainte par ses propres exigences didactiques de transmission culturelle.

41 Sophocle, *Antigone*, Édition Bilingue. Traduction de P. Mazon, 2002, Paris, Les Belles Lettres, coll. *Classiques en poche*, v. 55-57, p. 6.

Ismène : Pense enfin à nos deux frères,
 Un seul jour a suffi pour qu'ils s'entre-tuent.
 En se jetant l'un contre l'autre, main contre main,
 Mort contre mort, ensemble,
 Ils se sont mutuellement suicidés.⁴²

Ce conflit apparaît comme un événement résolument passé (« Hier nos deux frères se sont entre-tués / Et depuis leur mort rien »).⁴³ Seule sa conséquence importe : la dépouille de Polynice est condamnée à pourrir sans honneurs funèbres.

Jouant sur les possibilités du genre romanesque, Henry Bauchau explore une période narrative extensible. Son *Antigone* prend ce geste d'enterrement en amont et examine la naissance de l'antagonisme fraternel : Polynice, fils préféré de Jocaste, a porté une ombre irrémédiable à son jumeau Étéocle. Antigone devient ainsi pour Bauchau « celle qui dit non, non pas seulement à Créon » comme chez Sophocle ou dans la majorité des (r)écritures, mais aussi celle qui dit non « à la folie de ses frères ».⁴⁴ Ce retour en arrière offre à l'écrivain psychanalyste la possibilité d'aborder l'histoire familiale des Labdacides. Envisagé tout d'abord sous l'angle du noyau domestique, le désordre dégénère bientôt pour s'étendre à toute la cité. Le roman aborde alors, par extension, la thématique de la guerre « [ce] mal absolu pour une Antigone moderne », selon les mots d'Henry Bauchau.⁴⁵

La (r)écriture de Marie-Thérèse Davidson embrasse, quant à elle, les événements présents chez Sophocle et repris par la majorité des (r)écritures, tout en remontant jusqu'à la querelle entre Étéocle et Polynice, réintroduite par Bauchau. La couverture du livre, ce lieu où « se figure, le contrat qui gère les rapports entre une publication et son public »⁴⁶ annonce le dialogue que l'œuvre entend mener avec celle de Bauchau, en plaçant le conflit fratricide en son centre. Cette illustration liminaire est une des seules qui jalonnent le récit. Elle représente

42 Je cite ici la traduction de Florence Dupont : Sophocle, *Antigone*, Paris, L'Arche, p. 10.

43 « Εμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, [...] / ἐξ ὅτου / δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο, / μᾶθ' θανόντων ἡμέρα διπλῆ χειρὶ » Sophocle, *op. cit.*, v. 11-14, p. 2. Traduction de Dupont, *op. cit.*, p. 7.

44 Henry Bauchau, « Au sujet d'Antigone », *Alternatives théâtrales*, n°56, 1997, p. 3-5, ici p. 4.

45 Henry Bauchau répondant à Adriano Marchetti : « Le labyrinthe : mythe de l'écriture/écriture du mythe », p. 288-303, dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations Impériuses*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Éditions Labor, 2003, p. 288-306, ici p. 305.

46 Sylvette Giet et Thierry Cottour, « Le dispositif des couvertures », *Belphegor*, 1, 1 (novembre 2001), sans pagination, accessible sous : http://www.dal.ca/~etc/belphegor/vol1_no1/articles/, page consultée le 25.06.2020.

une Antigone minuscule, prise entre deux sombres et gigantesques figures d'hoplites. La quatrième de couverture renseigne le lecteur sur l'identité de ces combattants, indifférenciés d'un point de vue graphique :

Antigone se tenait à l'écart, rongée par un sourd pressentiment : Polynice et Étéocle. Nos deux frères dans deux armées ennemies... Et s'ils se retrouvaient face à face ?⁴⁷

L'affrontement sature l'espace visuel et obscurcit l'horizon. L'impression générale, renforcée par des teintes sombres et crépusculaires, possède un effet d'annonce : Antigone sera littéralement submergée par le destin sanglant des Labdacides. L'effet prédictif de l'illustration semble confirmé implicitement par l'orientation générique de ces *Histoires noires*. La comparaison avec d'autres couvertures dévoile un certain *effet de collection* dans la représentation des figures féminines. Dans les volumes dont la plupart sont illustrés par la même artiste, Elene Usdin, une symbolique s'instaure dans la représentation de la chevelure des héroïnes. Ainsi, les figures mythologiques de victimes, composées essentiellement de jeunes filles (Iphigénie, Cassandre) se présentent en position statique, la chevelure sage, le plus souvent retenue par un voile. Une seconde catégorie subsume au contraire des femmes peu fréquentables, dessinées au cœur de l'action, toute chevelure dehors.⁴⁸ La représentation de la chevelure déliée marque d'ailleurs graphiquement la position dynamique occupée par ces femmes d'action. Selon cette logique et contre toute attente, Antigone appartient, malgré son jeune âge et son statut de victime, à la seconde catégorie. Sa longue chevelure noire se dresse en effet entre les hoplites, à la manière d'une héroïne de *manga* ou de *fantasy*. Autant le titre de l'ouvrage que les images corroborent cette représentation *in medias res*. Ils tissent des liens avec le roman de Bauchau en tant qu'intertexte privilégié. Mettant en avant « la part virile existant en [Antigone] comme en toute femme »⁴⁹, l'écrivain psychanalyste avait en effet réhabilité une dimension de l'héroïne condamnée dans la tragédie.⁵⁰

47 Davidson, *op. cit.*, quatrième de couverture.

48 C'est le cas de Médée et de Méduse, laquelle prête son visage et son abominable chevelure pour signifier le versant grec de la collection. Le personnage de Clytemnestre, voilée, échappe à la logique de la collection pour mieux la confirmer. En effet, en tant qu'épouse et mère de famille, son statut de femme « rangée » rend d'autant plus abominable le crime qu'elle commet. Dans l'illustration de couverture, le voile blanc qu'elle porte trempe à terre dans une marre de sang (M. Drévilion, *L'amère vengeance de Clytemnestre*, Illustrations d'Elene Usdin, Nathan Jeunesse, Coll. *Histoires noires de la mythologie*, Paris, 2010).

49 Henry Bauchau, « Au sujet d'Antigone », 1997, *op. cit.*, p. 4.

50 Dans la pièce de Sophocle, il s'agit d'un reproche fréquemment adressé à Antigone par Créon, comme dans les vers suivants : « ἤ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὐτῆ

Chez Bauchau, Antigone, héroïne du XX^e siècle, prend au contraire à plusieurs reprises les armes. Si elle n'intervient pas directement lors de l'affrontement fratricide, elle se jette toutefois au milieu d'un combat d'étalons qui le préfigure :

[Antigone :] Ce ne sont plus des chevaux, je vois les têtes de deux superbes monstres, je vois mes frères prêts à s'entre-tuer. Je ne puis le supporter, je cours vers eux, pour les forcer à se séparer. Je ne suis pas assez forte, je suis foudroyée par leurs regards furieux, par leur écume, par leurs dents. Je reçois d'énormes coups de tête, je suis mordue, je crie, je tombe, je vais être piétinée par eux.⁵¹

La description de cette Antigone qui, « les cheveux dressés » se jette entre les combattants « aussi farouche qu'eux et prétendant imposer [s]a bonté à leurs instincts⁵² » inspire à la fois l'illustratrice et l'auteure de *Rebelle Antigone*. La couverture atteste du dialogue intermédiaire mené avec le roman de Bauchau. Elle répond à certains éléments textuels et au remaniement macro-structurel que ce dernier propose.

Néanmoins, si le conflit fraternel se trouve bien au centre du récit de Davidson, Antigone est loin d'y être présentée sous une posture active de combattante, comme le laisse pourtant deviner l'image de couverture. Réinterprétant la représentation de Bauchau, Davidson l'acommode à son propre projet discursif. L'éloignant de l'action guerrière, celle-ci confine son héroïne dans le gynécée, durant toute la période de la guerre civile :

Loin des combats, au fond des palais, les femmes guettaient bruits et mouvements. Elles entendaient bien leurs cris et les plaintes, mais comment les interpréter ? Qui hurlait sa joie ? Qui sa douleur ? Petit à petit, elles avaient cessé de parler, enfermées dans leurs pensées, partagées entre crainte et espoir.⁵³

Ce choix suscite certaines interrogations quand, dans la tragédie de Sophocle déjà, « c'est en effet de la prison pour femmes, le gynécée, [...] qu'Antigone

δ' ἀνὴρ, / εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη. », « Désormais l'homme, ce sera elle, / Et moi je serai la femme, / Si elle gagne sur ce coup là et reste impunie. » Sophocle, *op. cit.*, v. 484-485, p. 38 et pour la traduction : Dupont, *op. cit.*, p. 34.

51 Bauchau, *Antigone, op. cit.*, p. 155.

52 *Ibid.*, p. 156.

53 Davidson, *op. cit.*, p. 44. Cela rappelle la situation du chœur de femme réuni durant les combats dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Cette situation reste très éloignée de celle décrite dans le roman de Bauchau et qui apparaît dans ces paroles d'Antigone : « Ismène, qui est de garde presque chaque nuit avec moi, m'apprend que Polynice a reçu des renforts et qu'Étéocle et Hémon s'attendent à l'assaut décisif. [...] De notre poste nous voyons qu'il y a autour de la ville d'importants mouvements de soldats ennemis. » Bauchau, *Antigone, op. cit.*, p. 251.

prétend sortir ». ⁵⁴ Malgré la volonté générale de la collection de réhabiliter les figures féminines, *Rebelle Antigone* réactive un certain « stéréotype de la femme passive ». ⁵⁵ Le champ d'action d'Antigone dans toute la première partie du récit se situe uniquement au sein de la sphère domestique familiale. La (r)écriture de Davidson supprime d'ailleurs à dessein les ajouts qui faisaient de l'Antigone bauchalienne un personnage socialement engagé, une figure certes marginale mais publique (mendicité, création d'un dispensaire).

III. Une tragédie familiale « pédagogique »

Rebelle Antigone centre son propos sur la famille, thématique chère à la littérature de jeunesse. Le texte, qui prend pour objet les rivalités existantes entre les enfants Labdacides, est parcouru par un rappel du lien fraternel : Polynice nomme ainsi Antigone « sœur ». Antigone appelle Ismène « sa petite sœur » et s'interroge même : « Pourquoi ne suis-je pas plus gentille avec Ismène ? » ⁵⁶ Cette insistance répond à une tendance générale de « miniaturation du héros » ⁵⁷, qui facilite, dans cette littérature, l'identification du petit lecteur, en « pren[ant] appui sur les espaces de socialisation qui correspondent aux expériences de jeunes lecteurs dans le monde réel : la famille, les cousins, [etc.] ». ⁵⁸ Elle s'avère toutefois cocasse dans le cas d'une famille incestueuse qui illustre le dysfonctionnement :

– Notre père tue son propre père, épouse notre mère, qui est la sienne aussi, se crève les yeux pour se punir et ne plus lire sa honte dans le regard d'autrui ; notre mère se suicide quand elle comprend son malheur ; et vous, vous n'en avez pas assez, vous ne pouvez pas vivre en paix tous les deux ?

⁵⁴ F. Duroux, « Antigone dans le nœud des lois », dans Rose Duroux et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 35-45, ici p. 38.

⁵⁵ Certains stéréotypes trouvés dans la littérature pour enfants participent à l'élaboration de la perception du genre des individus. Parmi eux, le fait que, dans les livres, « les femmes sont plus souvent désignées par leur rôle familial », Hélène Angelot *et al.*, « Chronique "culture jeune". Le sexisme dans la littérature pour la jeunesse : l'exemple des albums », p. 109-114, *Le Français aujourd'hui, Genre, sexisme et féminisme*, 2008/4 n° 163, p. 109-114, ici p. 110.

⁵⁶ Davidson, *op. cit.*, p. 9-10.

⁵⁷ Véronique Gély, « Introduction, Personnage, mythe, enfance : Quelques notions introductives », dans Nathalie Prince et Sylvie Servoise (dir.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 15-26, ici p. 25.

⁵⁸ Isabelle Nières-Chevrel, 2009, *op. cit.*, p. 155.

– Vous ? s’indigna Polynice. Moi, je n’ai fait que répondre à l’injustice d’Étéocle.⁵⁹

Dans *Rebelle Antigone*, comme chez Bauchau, le roman familial supplante désormais la thématique de la malédiction des Labdacides, un des moteurs de la tragédie sophocléenne. Cette façon de narrer les tensions familiales ainsi banalisées touche le jeune lecteur, pris lui aussi dans des conflits fraternels (jalousie, rivalité, etc.) ; on le voit dans cet exemple : « [Antigone] se souvient du jeune garçon qui serrait pareillement les poings quand Étéocle gagnait aux osselets. Il l’aimait pourtant son grand frère ! Allons, tout n’était peut-être pas perdu... ». ⁶⁰ L’issue funeste, que le genre de l’*histoire noire* laisse attendre, finit pourtant par s’accomplir, mais pas sans que le récit n’évoque de nombreuses échappatoires. Cela laisse entendre aux jeunes lecteurs qu’une certaine vigilance, associée à une bonne communication au sein de la famille, aurait permis de résoudre la situation :

[Polynice :] Souviens-toi : nous savions que la malédiction des Labdacides ne nous épargnerait pas si nous ne faisons très attention. Et nous nous méfions de la royauté et du pouvoir. Il nous fallait éviter la jalousie qui naît de l’injustice. La solution que nous avons trouvée était sage : nous devons régner un an tour à tour, simple conseiller de l’autre l’année suivante, pendant son règne. Ne me dis pas que ce n’était pas juste !⁶¹

D’autres œuvres, notamment *Les sept contre Thèbes* d’Eschyle et *Les Phéniciennes* d’Euripide, font état de l’affrontement d’Étéocle avec Polynice. Si la (r)écriture de Bauchau s’en inspire, elle introduit toutefois une nouvelle perspective. Le refus de prendre parti pour l’un ou l’autre frère devient l’un des éléments moteur de cette représentation romanesque. Celle-ci se donne pour mission de représenter les frères « vraiment égaux, l’un et l’autre ». ⁶² Il s’agit là de la réinterprétation d’une thématique largement abordée dans la tragédie de Sophocle :

59 Davidson, *op. cit.*, p. 15.

60 *Ibid.*, p. 15-16.

61 *Ibid.*, p. 15.

62 Pierre Vidal-Naquet émet l’hypothèse qu’une des pièces perdues de la trilogie d’Eschyle aurait épousé le point de vue de Polynice au moment du conflit (*Les Sept contre Thèbes* suivant celui d’Étéocle). Dans la réalité du corpus littéraire actuel, à ma connaissance, le seul texte qui présente le bon de droit des deux frères est le roman d’Henry Bauchau. Sophocle, *Tragédies*, Préface de P. Vidal-Naquet, Gallimard (Folio), 1982, p. 151

AN. Ὁμῶς ὃ γ' Ἄιδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.

KP. Ἀλλ' οὐχ ὁ χρηστός τῷ κακῷ λαχεῖν ἴσος.

AN. Τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγῆ τάδε; ἄKP. Οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος.⁶³

Antigone : Le dieu des morts ne fait pas de différence,
Il reconnaît à tous les mêmes droits.

Créon : Le héros serait donc traité comme le criminel ?

Antigone : Qui peut donc savoir si cette distinction
vaut encore sous la terre ?

Créon : Un ennemi n'est jamais un ami, même après sa mort [...].⁶⁴

Dans sa façon indifférenciée de présenter les deux frères, la représentation picturale qui ouvre le texte de Davidson pousse à l'extrême l'argument du roman de Bauchau. De l'exploration très nuancée chez Bauchau du rapport entre les frères, égaux en valeur mais décrits dans leur altérité, le texte pour enfants ne retient que l'égalitarisme. Ce dernier agit comme un *leitmotiv*, souligné par des éléments textuels (répétitions) ou typographiques :

– Étéocle, notre roi, est mort.

Les femmes pleuraient, gémissaient, se griffaient les joues. Antigone demanda d'une petite voix :

– Et l'autre ?

– Quel autre ?

– Notre autre frère, Polynice.

– Polynice ? Il est mort, cracha Hémon avec violence.

Il a tué Étéocle, ce n'est plus ton frère ! [...]

– Mon frère sera toujours mon frère, Hémon.⁶⁵

[La nourrice :] pleure, Antigone ma douce, quoi de plus naturel quand on perd un frère comme celui-là ?

– Et quand on perd DEUX frères ?⁶⁶

Cette représentation de Davidson s'inscrit dans la réception moderne qui fait d'Antigone une figure d'altruisme⁶⁷, prête à secourir le plus faible. Le récit s'affaire, tout comme son héroïne, à ne pas stigmatiser l'un ou l'autre protagoniste, afin d'évoquer une possible résolution du conflit par le dialogue.

63 Sophocle, *op. cit.*, v. 519-522, p. 40-42.

64 Dupont, *op. cit.*, p. 36.

65 Davidson, *op. cit.*, p. 45-46

66 *Ibid.*, p. 48.

67 Antigone dans la tragédie de Sophocle est au contraire un personnage plus ambivalent, voir à ce sujet : Sophie Klimis : « Antigone et Créon à la lumière du < terrifiant/extraordinaire > de l'humanité tragique », dans L. Couloubaritis et F. Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, p. 63-102.

IV. Les indices d'une perspective narrative nouvelle

La (r)écriture de Davidson sème dans ses premières pages, un faisceau d'indices intertextuels qui désignent le roman de Bauchau comme un interlocuteur privilégié. Le récit destiné aux jeunes lecteurs s'ouvre en effet sur un chapitre intitulé « sur la route du retour », qui évoque *CEdipe sur la route*, roman de Bauchau que Davidson mentionne parmi ses (r)écritures préférées. Programmatique, ce premier chapitre introduit conjointement une matrice narrative primordiale chez Bauchau, celle de la marche, du cheminement. La (r)écriture de Davidson, tout comme l'*Antigone* bauchalienne débute par le récit du retour de l'héroïne à Thèbes, élément absent de la tragédie antique.⁶⁸ Elle présente, comme le romancier, une héroïne « suscitée par la route »⁶⁹ qu'elle a parcourue avec son père, dès les premières pages : « Pour Antigone [...] Thèbes était la cité qui avait honteusement chassé leur père CEdipe, le roi aveugle, et l'avait forcé à vivre et à mourir en exil. Elle l'avait suivi, vagabonde et mendiante, comme lui, pour lui ».⁷⁰

Cette « Princesse Antigone » voyage tout d'abord selon son rang, sur un char et accompagnée d'une escorte. Cette situation ne semble toutefois pas lui convenir : « Je ne peux pas, Ismène. Arriver à Thèbes comme si rien ne s'était passé, comme si je revenais d'une longue promenade... Je vais vous laisser repartir sans moi, je viendrai plus tard, à pied ».⁷¹ Refusant les attributs princiers pour entrer dans la ville, la jeune fille « qu'une forêt n'effrayait pas [mais qui] se sentait soudain si mal à l'aise dans sa propre ville »⁷² arrive dès lors à Thèbes en marchant avec « sa tenue froissée et salie par le chemin parcouru ».⁷³ Comme dans le roman de Bauchau, la saleté est un des attributs de sa grandeur. L'adresse au jeune lectorat rend néanmoins nécessaire l'explication, sous forme de détour, de la préférence d'Antigone pour la marche comme affirmation d'une valeur éthique de dépouillement et de liberté d'esprit.

La (r)écriture de Davidson suit le schème narratif global du roman de Bauchau dans ses deux premiers tiers. La dernière partie ressert son dialogue avec la tragédie de Sophocle. À la différence de Bauchau, qui minimise l'importance de l'opposition Antigone-Créon, Davidson estime qu'« Antigone

68 Pour une analyse plus détaillée de ces aspects, voir N. Coutaz : « Le paradoxe Antigone dans le roman d'Henry Bauchau. Figuration de l'exil » p. 138-149, *Revue Internationale Henry Bauchau*, N° 3, *L'ancrage suisse*, 2010.

69 Bauchau, *Antigone*, *op. cit.* p. 37.

70 Davidson, *op. cit.*, p. 8

71 *Ibid.*, p. 9.

72 *Ibid.*, p. 20.

73 *Idem.*

n'aurait pas d'histoire si elle ne s'opposait pas à Créon ». ⁷⁴ Néanmoins, l'héroïne reste marquée par les aventures survenues dans la première partie du récit, sa tentative d'aider ses frères et son errance sur la route avec son père. Davidson insiste en effet sur l'importance du chemin parcouru par l'héroïne, parsemant l'ensemble de son récit (dernier tiers compris) d'épisodes de marche. La marche symbolise un projet générique différent qui s'éloigne de la tragédie décrivant le cheminement de l'héroïne.

Cette perspective passe dans *Antigone* de Bauchau par une écriture à la première personne tandis que *Rebelle Antigone* n'ose pas la narration en « je » et opte pour une focalisation externe. La (r)écriture du mythe par Marie-Thérèse Davidson opère néanmoins un véritable travail narratif en complétant la vision focale externe par le point de vue de l'héroïne, une astuce courante dans la littérature pour la jeunesse. ⁷⁵ Comme dans le roman de Bauchau, l'enfant prête l'oreille au flux des pensées et sentiments d'Antigone. Dans cette démarche, il est guidé discrètement par l'instance narrative, comme dans les premières lignes du texte : « La forêt s'éclaircissait, la route descendait maintenant vers la plaine. < Thèbes ! > Antigone et Ismène se regardèrent émues. Elles avaient parlé ou pensé tout haut ? » ⁷⁶ L'idée d'une voix intérieure plus facile à appréhender pour le jeune lecteur que l'expression directe de la psyché, appuie ponctuellement cet effet. Dans la 4^e de couverture déjà : « Et quand l'insupportable se produit, à qui doit elle obéir ? À la loi de Créon ? Ou à la voix de sa conscience ? » Cette expression de la conscience peut aussi prendre le visage d'un auto-questionnement, montrant ainsi aux lecteurs les tenants et aboutissants possibles d'une situation, comme dans cet exemple où l'héroïne se parle à elle-même : « Qu'as-tu fait Antigone ? Tout est fini, alors que la vie commençait à peine ! » ⁷⁷ Cette modalité énonciative fréquente dans les récits modernes pour jeunes lecteurs est complétée par une instance énonciative plus singulière. Les clés interprétatives fournies par la voix narrative pour orienter la lecture possèdent un fort appui émotionnel, comme dans cet exemple :

Antigone se tut, en réalisant avec horreur qu'aucun de ses deux frères ne pouvait, ne voulait entendre sa voix. Frissonnante, elle crut entendre ricaner dans son dos l'Érinys de son père. Les dieux étaient insatiables, ils voulaient encore voir couler le sang des Labdacides !⁷⁸

⁷⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁵ Cette tendance suit l'évolution narrative historique, mentionnée par Isabelle Nières-Chevrel, « qui va d'une instance narrative externe, placée en position d'autorité et de savoir par rapport au héros (et au lecteur), à un narrateur externe qui épouse le point de vue du héros lui-même », *op. cit.* 2009, p. 112

⁷⁶ Davidson, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

Le récit met ainsi en avant une logique des sentiments qui sous-tend sans cesse la narration. Parfois jusqu'à la redondance, l'instance narrative appuie chaque propos ou épisode important par l'émotion qu'il provoque chez les personnages. Si l'on rencontre parfois une variante simplifiée de ce procédé dans les écrits destinés aux tout petits, la systématisme de ce procédé entend répondre à la poétique bauchalienne. Dans ses romans, l'écrivain psychanalyste met en place ce que j'ai identifié comme « une épistémologie du ressentir et des émotions ».⁷⁹

V. Entre projet poétique et didactique

Du dialogue mené avec l'*Antigone* de Bauchau naît le caractère novateur de la (r)écriture de Davidson, qui opère un changement sur le plan énonciatif, générique et compositionnel. On peut néanmoins s'interroger sur certaines contradictions trouvées au sein de cette *Rebelle Antigone* et s'étonner de la disparition d'éléments très importants du texte de Bauchau. Davidson opère en effet une suppression systématique des éléments qui font d'*Antigone* un roman poétique. Les récits de rêves, de créations artistiques, ainsi que la mise en abyme théâtrale finale, qui a pour objet la transfiguration d'Antigone, disparaissent.

Certes, les *Histoires noires* s'adressent à un public plus jeune que celui conquis par l'*Antigone* de Bauchau. Certains passages aux dimensions méta-poétiques ou méta-narratifs affirmées auraient peut-être reçu de la part de cette tranche d'âge un accueil mitigé. Une autre explication peut être trouvée néanmoins dans le choix éditorial (l'éditrice se confondant dans ce cas avec l'auteure) de se conformer à la tradition antique sans rien y ajouter. Dans un entretien, Marie-Thérèse Davidson affirme en effet que « la rédaction du roman impose la mise en place de situations, l'invention de scènes qui doivent rester plausibles et ne pas trahir le contexte historique, ce qui constitue une difficulté pour les romanciers ».⁸⁰ Dans cette perspective, certains éléments, comme le combat entre les frères, répondent à cette exigence. Marie-Thérèse Davidson écarte en revanche l'évocation des créations artistiques, même si celles-ci réactivent à leur manière une polyphonie présente dans la tragédie athénienne. Le découpage par motif revient ainsi par la petite porte et

79 Cf. Nadège Coutaz, « Le roman *Antigone* de Bauchau à l'épreuve de la traduction. Dialogue avec son édition mexicaine », *Revue Internationale Henry Bauchau* 4, Presses Universitaires de Louvain-La-Neuve, 2012, p. 114-129.

80 Compte-rendu de Joëlle Troïstzky, « Rencontre avec Marie-Thérèse Davidson », *Plaisir de lire, Bulletin de l'Association < Lire et Faire Lire > dans la Marne*, Numéro 18, Novembre 2010, en ligne sur <http://www.lirectfairelire.org/>, page consultée le 25.06.2020.

s'impose. La poétique énonciative de l'Antigone de Bauchau n'est plus considérée comme décisive, alors même qu'elle provoque le renouvellement dans la manière de raconter le mythe aux enfants.

Si la directrice éditoriale des *Histoires noires* cherche à renouveler la manière de raconter les mythes aux enfants, elle privilégie certaines exigences didactiques liées à la transmission des textes antiques comme patrimoine culturel. Le dossier pédagogique qui succède au récit, l'amène d'ailleurs à justifier le choix des intertextes qu'elle considère comme les plus importants, ainsi qu'à expliciter sa relation au patrimoine à transmettre. Son enthousiasme pour la (r)écriture de Bauchau et ses innovations se heurtent toutefois à sa volonté pédagogique de ne pas trahir ce qu'elle considère comme le contexte historique.

Pour conclure

Au terme de ce parcours, la comparaison menée dans cette étude a permis de montrer l'importance du roman d'Henry Bauchau comme intertexte moderne dans la transmission de la tragédie de Sophocle au sein de la sphère francophone. Son impact s'observe dans le contenu, mais plus encore dans les formes de la narration choisies pour *Rebelle Antigone*. Des réécritures importantes modernes de la figure d'Antigone comme celle de Bauchau modifient de toute évidence le rapport à l'antiquité dans les ouvrages destinés au jeune lecteur. Prise dans l'« actif relationnel des langues, des cultures » qui implique l'actif relationnel des intertextes et des formes génériques, chaque (re)configuration importante d'un mythe antique crée ainsi de nouvelles « connivences »⁸¹, pour reprendre l'expression de Patrick Chamoiseau, tout en s'inscrivant dans la configuration des intertextes anciens dont elle modifie durablement les contours.

81 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 281-282.

Joëlle Légeret

« Cette union interne des contraires » (« *diese innere Einigkeit der Gegensätze* »)

Germanisation et mythologisation dans les *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm*

In diesem Beitrag wird das von Patrick Chamoiseau entwickelte Konzept vom „Relationspotential der Sprachen, Literaturen und Kulturen“ auf Grimms Märchen angewandt. In erster Linie geht es darum, zu zeigen, wie im Laufe der Ausgaben der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* rein deutsche Erzählungen sowie mythologische Reminiszenzen entstanden sind. In zweiter Linie wird die Künstlichkeit dieses Diskurses hervorgehoben. Dazu werden die Märchen von Jacob und Wilhelm Grimm – vor allem das KHM 60 „Die zwei Brüder“ – mit den mythologischen Quellen verglichen, aus denen sie vermeintlich stammen sollten.

L'« union interne des contraires » (« *innere Einigkeit der Gegensätze*¹ ») est, selon Steffen Martus, le « principe de vie » (« *Lebensprinzip* ») et de l'œuvre de Jacob et Wilhelm Grimm, ainsi que l'un « des grands problèmes intellectuels de l'époque » (« *eines der großen intellektuellen Probleme der Zeit*² ») dans laquelle cette œuvre voit le jour. La génération d'écrivains et d'intellectuels assimilés par l'histoire littéraire au romantisme est en effet marquée, dans l'Allemagne de la première moitié du XIX^e siècle, par les conséquences de la Révolution française, laquelle a déconstruit toutes les certitudes et décomposé les structures sociales et politiques, creusant les sillons de la « création des identités nationales³ ». Des ruines laissées par les bouleversements politiques puis par les campagnes napoléoniennes, cette génération croit pouvoir bâtir une nouvelle communauté, en se fondant sur

1 Lettre de Wilhelm Grimm à Achim von Arnim datée du 28 mai 1811, citée dans Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, 3. Band : *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart-Berlin, Cotta, 1904, p. 124. Sauf indications contraires, nous traduisons. Les Grimm reformulent probablement le principe de la « coïncidence des opposés » (« *coincidentia oppositorum* ») théorisé par Nicolas de Cues (*De docta ignorantia*, 1440) et nous tenons à remercier le lecteur ou la lectrice anonyme de cette contribution de nous avoir signalé cette filiation philosophique.

2 Steffen Martus, *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*, Hamburg, Rowohlt, p. 181.

3 Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001 [1999].

la croyance en un ordre supérieur, profond et ancestral, qui épouse divers contours : la conscience de soi en philosophie, la nation en politique ou l'œuvre d'art et le génie créatif en littérature. Dans la pensée des Grimm, celle de Jacob en particulier, l'unité qui régit et ordonne la diversité émane d'un ordre divin, présent en chaque être et chaque chose, dont les révélations prennent des formes différentes au cours de l'Histoire.⁴ Au sein de cette conception, la « poésie de nature » (« *Naturpoesie* »), opposée à la « poésie d'art » (« *Kunstpoesie* »), est le véhicule privilégié du divin et la garante de l'authenticité de sa transmission.⁵

L'histoire et la geste éditoriales des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (ci-après *KHM*), qui s'étend sur une cinquantaine d'années du vivant des auteurs du recueil, de 1812 à 1858, sont régies par ce principe d'alliance et de conjugaison d'éléments contraires, voire contradictoires, qu'il est possible de synthétiser par une série d'oppositions : livre d'éducation et livre à but scientifique ; ancrage local des textes et portée universelle de la collection ; hétérogénéité générique du recueil et homogénéité stylistique des récits. De plus, l'écriture et la réécriture des *KHM*, à l'instar des contes littéraires européens, se fait par le recours à des textes et discours provenant de langues, littératures et cultures différentes⁶, autrement dit par la mobilisation de ce que Patrick Chamoiseau nomme l'« actif relationnel des langues, littératures et cultures⁷ ». La particularité du recueil des Grimm est qu'au lieu d'exhiber cet actif relationnel, il s'attache au contraire à le masquer, au profit de ce principe philosophico-historique d'« union interne des contraires ». Divers procédés discursifs sont employés dans ce but – textuels, paratextuels, cotextuels et métatextuels, mais aussi énonciatifs et iconiques – justifiant les révisions constantes du recueil, pour faire progressivement émerger des contes « purement allemand[s] » (« *rein deutsch*⁸ »).

4 Jacob Grimm détaille ce sujet dans une lettre à Achim von Arnim datée du 20 mai 1811, citée dans Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, *ouvr. cit.*, p. 117.

5 Cf. à ce sujet Isamitsu Murayama, *Poesie – Natur – Kinder. Die Brüder Grimm und ihre Idee einer "natürlichen Bildung" in den Kinder- und Hausmärchen*, Heidelberg, Winter, 2005.

6 Les travaux d'Ute Heidmann sur les contes l'attestent. Cf. en particulier son ouvrage co-écrit avec Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier* (Paris, Classiques Garnier, 2010) ainsi que le dossier « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm » qu'elle a dirigé pour la revue *Féeries* (n°12, 2012).

7 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280.

8 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 [...] von H. Rölleke, vol. 2, Göttingen, Vandenhœck & Ruprecht, 1986 [1815], p. xi.

Expurgés de toutes présences et influences étrangères, et simples en apparence dans leur poétique, les *KHM* sont présentés à la fois comme issus d'une origine populaire et ancestrale et comme des reliquats de mythes nordiques et germaniques.⁹

Cette contribution propose de (re)mobiliser l'actif relationnel des langues, littératures et cultures afin de montrer, dans un premier temps, les façons complexes par lesquelles les *KHM* sont devenus, au fil des éditions du recueil, des récits authentiquement allemands et des réminiscences mythologiques – une construction littéraire magistrale qui imprègne encore aujourd'hui notre imaginaire des contes européens.¹⁰ Dans un second temps, nous révélerons l'artifice de cette construction discursive, en comparant texte(s) à texte(s) les récits des Grimm aux sources mythologiques qui sont censément leurs matrices. Nous prendrons comme exemple le *KHM* 60, intitulé « Les deux frères » (« *Die zwei Brüder* »).

Sous la forme qu'on lui connaît, ce texte est introduit dans la seconde édition, profondément remaniée du recueil, en 1819. Néanmoins, on dénombre deux textualisations antérieures de ce texte : la première, d'une plume non identifiée, est intitulée « Jean-du-Jet-d'eau et Gaspard-du-Jet-d'eau » (« *Vom Johannes-Wassersprung und Caspar-Wassersprung* ») et constitue le second récit du feuillet numéro 48 des manuscrits envoyés par Jacob Grimm à Clemens Brentano en 1810.¹¹ Il s'agit vraisemblablement d'une transcription d'un récit transmis oralement aux Grimm par Friederike Mannel, une de leurs jeunes contributrices bourgeoises et lettrées, en 1808.¹² C'est cette attribution qu'admet l'inscription manuscrite de Jacob Grimm à la fin de la

9 C'est à l'analyse de ce double phénomène de germanisation et de mythologisation qu'est consacrée ma thèse de doctorat en cours, intitulée « Des contes purement allemands ? La germanisation des *KHM* ».

10 Cf. Jack Zipes, *Grimms Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

11 Lettre de Jacob Grimm à Clemens Brentano datée du 25 octobre 1810, citée dans Jacob et Wilhelm Grimm, *Märchen der Brüder Grimm. Urfassung nach der Originalhandschrift der Abtei Ölenberg im Elsass*, hrsg. von J. Lefftz, Heidelberg, Winter, 1927, p. 17. Les feuillets manuscrits sont conservés à la bibliothèque de la Fondation Bodmer à Cologny (Genève) et ont fait l'objet d'une édition par Heinz Rölleke : Jacob et Wilhelm Grimm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, hrsg. von H. Rölleke, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975 [1810 & 1812].

12 Plusieurs études attestent de ces échanges, cf., entre autres, Steffen Martus, *Die Brüder Grimm, ouvr. cit.*, Jens E. Sennwald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der « Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm »*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004 et *Es war einmal: die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählt*, illustriert von A. Schindehütte, hrsg. von H. Rölleke, Frankfurt am Main, Eichborn, 2011.

seconde textualisation recensée, le *KHM* numéro 74, portant le même titre que la version manuscrite, dans le premier volume de la première édition du recueil parue en 1812. Ce texte est par la suite relégué au rang de variante hessoise des « Deux frères » dans les annotations aux récits publiées dans le troisième volume du recueil qui paraît en 1822 et connaît une réédition augmentée en 1856.

Énonciation(s) et textualisation(s) des « Deux frères »

Une des raisons qui ont conduit les Grimm à écarter « Jean-du-Jet-d'eau et Gaspard-du-Jet-d'eau » de leur collection principale¹³ est que ce texte ne correspondait pas, ou plus, aux normes stylistiques qu'ils s'imposèrent graduellement, ni à la *généricité*¹⁴ composite et complexe du recueil. Réécrit sous le titre « Les deux frères » en 1819, ce récit incarne idéalement la poétique propre aux *contes d'enfants et de maison, collectés par les frères Grimm* et contient toutes les composantes programmées par le titre et les préfaces du recueil. Les protagonistes, dépourvus de patronymes, sont définis par leur place au sein d'une famille et/ou par leur métier ou statut social et sont déterminés par leur caractère irrémédiablement bon ou mauvais. Ils évoluent dans un univers diégétique non localisé et à la temporalité indéfinie.

La composition de l'intrigue ainsi que le rythme du récit obéissent à un régime presque musical de répétitions et de variations, notamment des échanges versifiés, et reposent sur un réseau de parallélismes et d'oppositions palliant le défaut d'autres facteurs de cohésion narrative tels que des subordonnées circonstancielle. Les péripéties sont ainsi relatées comme si elles s'enchaînaient naturellement, ou par le concours d'une instance supérieure. Par exemple, au moment d'affronter un dragon, le cadet des deux jumeaux pénètre par hasard dans une chapelle dans laquelle se trouvent opportunément trois verres et une inscription lui ordonnant d'en boire le contenu afin d'avoir la force suffisante pour retirer une épée de la terre et l'utiliser contre

13 Le retranchement de ce texte s'explique aussi par sa proximité thématique avec un conte d'Albert Ludwig Grimm intitulé « Le conte de Puits-Tendre et de Puits-Fort » (« *Das Märchen von Brunnenhold und Brunnenstark* »), publié en 1816 dans le premier tome du recueil *Lina's Märchenbuch. Eine Weyhnachtsgabe* (Frankfurt am Main, Wilmans). Dans la préface, A. L. Grimm délivre de surcroît une âpre critique du *KHM* 74. Sur la concurrence des trois Grimm, cf. Joëlle Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les « frères » Grimm autour de *S(ch)neewittchen* », *Féeries*, n°13, 2016, p. 217-234.

14 Le concept est emprunté à Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dans *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 7-23.

le monstre.¹⁵ Les effets de sens, notamment moral, de cet épisode et des suivants résultent ainsi non pas d'une explicitation prise en charge par un narrateur, mais au contraire d'une déduction à effectuer par le lecteur selon les consignes délivrées par les Grimm dans la préface à la première édition des *KHM* :

*In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüte ohne Zuthun der Menschen.*¹⁶

« Les deux frères » peut être divisé en trois parties qui, chacune, dispensent « un bon enseignement » (« *eine gute Lehre* ») différent. La première raconte comment deux frères jumeaux, fils d'un pauvre mais honnête fabricant de balais, subtilisent à leur oncle, méchant et vénal orfèvre, les organes d'un oiseau d'or magique, dont l'ingurgitation leur prodigue une pièce d'or tous les matins. Abandonnés par leur père qui y voit un signe diabolique, ils sont recueillis par un chasseur qui leur apprend le métier, ainsi qu'à économiser l'or afin d'être capables d'affronter le monde en honnêtes hommes. La seconde partie suit les pas du cadet des deux frères qui hérite d'un royaume après l'avoir délivré d'un dragon, avoir sauvé sa princesse et confondu le maréchal qui s'était arrogé ses exploits. L'application de l'enseignement reçu dans sa jeunesse, son industrie et sa probité concourent ainsi au triomphe de la vérité et à son bonheur. Enfin, la troisième et dernière partie relate la réunion des deux frères après que l'aîné a délivré le cadet de l'enchantement d'une sorcière qui l'avait pétrifié lors d'une partie de chasse.

La fin heureuse est cependant différée puisque le cadet des jumeaux tranche la tête de son frère par jalousie : il croit qu'il a profité de son absence et usé de leur ressemblance physique pour prendre sa place dans le lit royal. En réalité, l'aîné avait pris soin de séparer son corps de celui de sa belle-sœur avec une épée pour garantir une nuit chaste. Lorsque son frère apprend cela – et après que l'aîné a été magiquement ramené à la vie –, « il compr[end] alors à quel point son frère [a été] fidèle » (« *Da erkannte er wie treu sein Bruder gewesen war*¹⁷ ») et qu'il n'a pas trahi son serment d'« amour frater-

15 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Große Ausgabe. Siebente Auflage*, vol. 1, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1857, p. 317 [traduction française : Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison. Collectés par Les Frères Grimm*, édités et traduits par N. Rimasson-Fertin, vol. 1, Paris, José Corti, 2009, p. 349].

16 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], *ouvr. cit.*, vol. 1, 1986, p. XII.

17 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, *ouvr. cit.*, vol. 1, 1857, p. 334.

nel jusqu'à la mort » (« *brüderliche Liebe bis in den Tod*¹⁸ »). Plus que les exploits héroïques, c'est donc la fidélité sans concession dont témoignent les deux jumeaux l'un envers l'autre qui constitue le cœur de la leçon des « Deux frères ». Il est possible de lire dans la représentation de cette fidélité à la fois une figuration du lien familial de Jacob et Wilhelm Grimm eux-mêmes et une double parabole, de la collecte fidèle de récits qu'ils prétendent avoir menée d'une part, et du fond mythologique qu'ils assurent avoir retrouvé par cette collecte, même si le véhicule narratif de ce fond varie, d'autre part. Jacob Grimm explique ce qu'il entend par « fidélité » dans une lettre à Achim von Arnim en recourant à la métaphore du jaune d'œuf :

*Wir kommen hier auf die Treue. Eine mathematische ist vollends unmöglich und selbst in der wahrsten, strengsten Geschichte nicht vorhanden; allein das thut nichts, denn daß Treue etwas wahres ist, kein Schein, das fühlen wir und darum steht ihr auch eine Untreue wirklich entgegen. Du kannst nichts vollkommen angemessen erzählen, so wenig Du ein Ei ausschlagen kannst, ohne daß nicht Eierweiß an den Schalen kleben bliebe; das ist die Folge alles menschlichen und die Façon, die immer anders wird. Die rechte Treue wäre mir nach diesem Bild, daß ich den Dotter nicht zerbräche. Bezweifelst Du die Treue unseres Märchenbuches, so darfst Du die letztere nicht bezweifeln, denn sie ist da.*¹⁹

L'irruption du mythe de Sigurd

Ce qui n'était que suggéré en 1812 au sujet des *KHM*, à savoir que « leur fond doit être très ancien » (« *muß ihr Grund sehr alt seyn*²⁰ ») et que certains entretiennent un rapport étroit avec l'épopée, est clairement revendiqué dans la préface du second volume qui paraît pour la première fois en 1815. Jacob et Wilhelm Grimm y avancent que « dans ces contes du peuple réside du pur mythe originel allemand, qui passait pour perdu » (« *in diesen Volks-Märchen liegt lauter urdeutscher Mythos, den man für verloren gehalten*²¹ ») et que l'exhumation de tels vestiges pourrait contribuer à asseoir les fondements de « l'étude des origines de [la] poésie » (« *die Wissenschaft von dem Ursprung unserer Poesie gründen helfen*²² »). Cette

18 *Ibidem*, p. 316.

19 Lettre de Jacob Grimm à Achim von Arnim datée du 31 décembre 1812, citée dans Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, *ouvr. cit.*, p. 255.

20 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], *ouvr. cit.*, vol. 1, 1986, p. xiv.

21 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], *ouvr. cit.*, vol. 2, 1986, p. vii.

22 *Ibidem*, p. viii.

affirmation fait des *KHM* des reliquats de la mythologie germanique, ce qui fonderait leur valeur scientifique. Elle s'inscrit à la suite d'une énumération des récits du recueil dont les analogies avec les mythes et épopées nordiques et germaniques seraient les plus flagrantes et qui actualiseraient la « poésie héroïque très ancienne » (« *uralte Heldendichtung*²³ »).

La « fable de Sigurd » (« *Sigurds [...] Fabel*²⁴ »), le tueur de dragon des chants eddiques, s'incarnerait dans plusieurs textes collectés par les Grimm, qu'ils insèrent à la suite les uns des autres au début du second volume. Un cycle est ainsi cotextuellement formé par la succession des récits 90 à 94²⁵, tous assimilés dans leurs annexes à la « légende » (« *Sage* ») de Sigurd, telle que racontée dans l'*Edda poétique* (XIII^e s.), l'*Edda* en prose de Snorri Sturluson (vers 1220) ou dans les sagas nordiques, ou à celle de son avatar allemand, Siegfried, de *La Chanson des Nibelungen* (*Das Nibelungenlied*, XIII^e s.).²⁶ L'insertion du texte « Les deux frères » dans les *KHM* en 1819 et de ses annotations dans le troisième volume du recueil en 1822 doit se lire à l'aune de la constitution du cycle de Sigurd-Siegfried, puisque, dans les notes, les Grimm identifient l'*irruption*, ou le *surissement* (*durchbrechen*), de la légende de Sigurd comme l'une des deux orientations mythologiques notables du récit :

Erstlich bricht darin die Sage von Sigurd durch. Schon das Aussetzen des neugeborenen Kindes in das Wasser, womit die andern Erzählungen einleiten, stimmt mit der Überlieferung der Wilkinasaga zusammen, wonach Siegfried von seiner Mutter in ein Glaskästchen gelegt wurde, das in den Fluß rollte und fortgetrieben ward (vergl. das Märchen von goldenen Berg). Nun folgt der listige und böse Goldschmied, der Reigen der nordischen Sage. Dann der redende goldreiche Vogel, die weissagenden Vögel und der Lindwurm Fafnir zugleich; das Essen des Thierherzens, das Gold und Königthum (Weisheit) gewährt, wonach der Schmied auch listig strebt, das aber dem Sigurd zu Theil wird. Der Unterricht in den Jagdkünsten entspricht dem Unterricht welchen Reigen dem Sigurd gibt. Die treuen dienenden Thiere kommen mit dem Roß Grane überein. Dann folgt die Befreiung der Jungfrau vom Drachen, nämlich der Kriemhild nach dem deutschen Liede, im nordischen ist es das Sprengen des Flammenwalls, wodurch der Held sie erwirbt. Dennoch trennt er sich wieder von ihr, wie Sigurd von der Brunhild. Der Bruder der gleiche Gestalt mit ihm hat, ist Gunnar der Blutsbruder,

23 *Ibidem*, p. VI.

24 *Ibidem*, p. VII.

25 Dans l'ordre « Le jeune géant » (« *Der junge Riese* »), « Le petit homme de la terre » (« *Dat Erdmänneken* »), « Le roi de la Montagne d'Or » (« *Der König vom goldenen Berg* »), « La corneille » (« *Die Rabe* ») et « La fille avisée du paysan » (« *Die kluge Bauerntochter* »).

26 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Dritter Band, Dritte Auflage, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1856, p. 158-172.

*mit dem Sigurd auch die Gestalt tauscht, ja das Schwertlegen kommt vor, nur in umgekehrten Verhältnis.*²⁷

La fin des annotations ajoute encore une seconde analogie également basée sur le combat avec le dragon, assimilé à celui entre le dieu Thor et Jörmungandr, le Serpent de Midgard, au crépuscule du monde (Ragnarök), combat raconté dans l'*Edda* de Sturluson et dans le « Dit de la voyante » (*Völuspá*) de l'*Edda poétique*.²⁸

De multiples épisodes caractéristiques de la légende de Sigurd sont isolés en motifs dans l'extrait suscitée, et, de ce fait, déco(n)textualisés, et listés en tant que preuves du fond épico-mythologique des « Deux frères ». Le lien entre le récit mythologique et le *KHM* est créé par le recours à plusieurs techniques rhétoriques propres au discours à prétention scientifique des Grimm. Ils procèdent tantôt par parallélisme au sein de phrases nominales ou elliptiques : c'est le cas de l'énumération des personnages de la mère, de l'orfèvre et de l'oiseau d'or ; tantôt par analogie : la séparation des époux de leur récit est *comme (wie)* celle de Sigurd et Brunhild dans le mythe et l'enseignement de la chasse aux jumeaux est similaire à celui prodigué par Reigen à Sigurd ; tantôt par identification : la princesse captive du dragon du texte grimmien est Kriemhild de la *Chanson des Nibelungen*, et implicitement Brunhild des poèmes eddiques, par simple apposition complétive, tandis que le frère aîné des jumeaux, sur lequel la narration s'attarde moins, est Gunnar, le frère de sang de Sigurd, qui prend ses traits à deux reprises dans le récit mythologique.

Une réminiscence mythologique germanique ?

À l'exception de la *Saga de Thidrek (Þiðrekssaga)*, les propos des Grimm sur les sources mythologiques auxquelles ils renvoient demeurent allusifs, implicites et lacunaires, bien qu'on devine aisément que « la chanson allemande » (« *nach dem deutschen Liede* ») réfère à *La Chanson des Nibelungen*. Il est probable que certaines sources fassent partie de l'interdiscours de l'époque, du moins de celui des lecteurs concernés par le troisième volume des *KHM*, essentiellement des philologues, et que ce que recouvrent les syntagmes « la légende de Sigurd » (« *die Sage von Sigurd* ») et « la légende nordique » (« *[...] der nordischen Sage* ») soit clairement identifiable pour ce lecteur. Cependant, l'imprécision des annotations peut relever d'une stratégie paratextuelle visant à masquer l'actif relationnel des langues, littératures et cultures. Elle contraste dans tous les cas avec le « but scientifique » (« *der wissenschaftliche Zweck*²⁹ ») attribué au volume de notes, ainsi qu'avec la

²⁷ *Ibidem*, p. 106. Nous soulignons.

²⁸ Faute d'espace, nous ne pouvons détailler cette seconde analogie.

²⁹ Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, *ouvr. cit.*, 1856, p. III.

rigueur philologique des Grimm, et est suffisamment manifeste pour questionner la validité de ce discours scientifique et scruter la prétendue conformité du texte « Les deux frères » avec le mythe de Sigurd-Siegfried. Afin d'éprouver l'étiquette de conte purement allemand et mythologique scellée au récit grimmien, il s'agit dès lors de comparer les deux chasseurs des *KHM* au héros de la mythologie nordique, dans une perspective de comparaison *différentielle*, dialogique et discursive, c'est-à-dire texte(s) à texte(s), telle qu'elle a été théorisée par Ute Heidmann.³⁰

Cette étude de cas se limitera à une séquence du mythe de Sigurd-Siegfried dont un épisode des « Deux frères » est dit être un substrat, à savoir le « sauvetage » de la princesse des griffes du dragon :

*Dann folgt die Befreiung der Jungfrau vom Drachen, nämlich der Kriemhild nach dem deutschen Liede, im nordischen ist es das Sprengen des Flammenwalls, wodurch der Held sie erwirbt.*³¹

Une première faille du discours grimmien est palpable dès la première partie de la proposition pour n'importe quel lecteur familier de *La Chanson des Nibelungen*. La princesse que le cadet des deux frères délivre du dragon est, aux dires des Grimm, Kriemhild, l'épouse de Siegfried et la sœur de Gunther, roi des Burgondes, dans l'épopée médiévale allemande. La reconnaissance du caractère épique de l'héroïne grimmienne dépend de son association avec un dragon. Or, aucune des vingt mille trois cent septante six strophes composées de quatre vers de *La Chanson des Nibelungen* ne raconte un quelconque épisode où Kriemhild serait menacée par un monstre et sauvée par Siegfried. Un « dragon » (« *lintrachen* ») est certes mentionné par Hagen dans la strophe 98 (troisième *Äventiure*) lorsqu'il récite les exploits de Siegfried :

98 [100] *Noch weiz ich an im mære, daz mir ist bekant:
einen lintrachen, den sluoc des heldes hant.
er badet sich in dem bluote. sîn hût wart hurnîn.
des snidet in kein wâfen. daz ist dicke worden schîn.*³²

30 Voir ses publications récentes au sujet de la méthode de la comparaison différentielle : Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », dans A. Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-58 et « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Propos recueillis par Jean-Michel Adam et David Martens », *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n°21, 2017, p. 199-226.

31 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, *ouvr. cit.*, 1856, p. 106.

32 *Das Nibelungenlied*, *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch mit dem Text von K. Bartsch und H. de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von S. Grosse*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 32-33.

- 100 Je sais encore autre chose à son sujet, qui m'est connue aussi. De sa main, le héros abat un dragon. Il se baigna dans son sang : sa peau devint de corne. Aucune arme ne peut la couper, on a pu le constater souvent.³³

Ce combat n'est toutefois pas motivé par la perspective de libérer Kriemhild, dont le héros ignore encore l'existence à ce moment de la chanson. Une telle erreur est difficile à expliquer car autant Jacob que Wilhelm comptaient parmi les plus grands spécialistes de l'époque de *La Chanson des Nibelungen*, dont le texte est redécouvert au XIX^e siècle et qui connaît de multiples éditions et gloses que les deux frères ne se privent pas de recenser dans diverses revues littéraires.³⁴

La seconde partie de la citation est tout aussi approximative et imprécise que la première. Par une ellipse que la langue allemande autorise, l'épisode du sauvetage de la jeune fille est assimilé à la conquête de la valkyrie Brunhild (également nommée Sigrdrífa dans certains chants eddiques) par Sigurd. Condamnée au sommeil par Odin, elle repose entourée d'un mur de flammes que seul le cheval de Sigurd, Grani, est capable de franchir. Plusieurs textes fondateurs de la mythologie nordique rapportent cette aventure, dont le chant norrois les « Dits de Sigrdrífa » (*Sigrdrífumál*), compilé dans l'*Edda poétique*, chant qui la développe de manière la plus étendue. Nous citons ce texte dans l'édition et la traduction allemande que les Grimm en font paraître en 1815 sous le titre *Die Lieder der alten Edda* :

[...] *Sigurdur ritt aufwärts nach Hindarfjall und lenkte (darnach) südlich nach Frackland. Auf dem Berge sah er ein großes Licht, gleich als brennte ein Feuer und leuchte davon zum Himmel auf. Aber, wie er hinzu kam, stand da eine Schildburg und oben heraus eine Fahne. Sigurdur ging in die Schildburg und sah, daß ein Mann lag und schlief in voller Rüstung. Er zog zuerst ihm den Helm vom Haupt, da sah, daß es ein Weib war. Die Brunie war fest, als wär' sie ans Fleisch gewachsen. Da riß er mit Gramr die Brunie durch vom Haupt an*

33 *La Chanson des Nibelungen. La Plainte*, traduit du moyen-haut-allemand par D. Buschinger et J.-M. Pastré, Paris, Gallimard, 2001, p. 144. La divergence dans la numérotation des strophes des éditions allemande et française trouve une explication dans l'histoire de la transmission manuscrite et de l'établissement du texte de *La Chanson des Nibelungen*.

34 Cf. entre autres la recension par Wilhelm Grimm de l'édition que fait paraître Heinrich von der Hagen en 1807, « Der Nibelungen Lied, herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen », reproduite dans Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, vol. 1, Berlin, Dümmler, 1881, p. 61-91, ou l'étude de l'épopée publiée par Jacob Grimm en 1815, « Ueber die Nibelungen », *Altdeutsche Wälder, herausgegeben durch die Brüder Grimm*, vol. 2, Frankfurt am Main, Körner, 1815, p. 145-180.

*herab und darnach auch an beiden Armen. Da zog er ihr die Brunie ab, aber sie erwachte; und sie setzte sich auf und sah den Sigurdur an und sprach:*³⁵

La connotation sexuelle qui imprègne l'ouverture en prose des « Dits de Sigrdrífa » doit se lire relativement à la suite de ce passage qui relate, en vers, comment la valkyrie initie Sigurd aux mystères des runes. En effet, l'épisode du réveil de la valkyrie, outre des divergences thématiques évidentes avec l'épisode de la lutte entre le dragon et le chasseur pour sauver la princesse dans le *KHM*, ne prend tout son sens que s'il est considéré dans son entourage énonciatif et cotextuel. Dans le poème qui précède « Les Dits de Sigrdrífa », « Les Dits de Fáfnir » (*Fáfnismál*), le nom de Brunhild-Sigrdrífa est évoqué par des mésanges qui prédisent son destin à Sigurd.³⁶ Les oiseaux dépeignent dans les détails l'accomplissement de la quête du guerrier et sa rencontre avec Brunhild, qui doit, dès lors, être interprétée à l'aune de cette prédiction et du destin tracé d'avance, destin qui est une composante centrale du genre héroïque duquel relèvent les *Eddas*, ainsi que l'écrit Régis Boyer :

Et le fond est toujours immanquablement tragique, d'un tragique austère, grandiose et dépouillé. Le thème unique est la lutte de l'homme contre le Destin, contre son destin qu'il connaît toujours d'avance et par qui il est inévitablement battu, le sachant et l'ayant accepté.³⁷

Si les Grimm tentent d'imprégner à leur récit cette notion de destinée tragique en optant pour une énonciation impersonnelle et effacée alliée à une narration dépouillée, force est de constater que le haut fait du cadet des deux frères est moins déterminé par un décret divin et fatal que par le hasard de s'être trouvé dans la ville au moment opportun et d'avoir entendu l'histoire du sacrifice à venir de la princesse de la bouche d'un aubergiste. On pourrait objecter à cet argument que, dans une pensée prémoderne et mythologique du monde, « destin » et « hasard » ne sont pas radicalement opposés et que le second est souvent la traduction humaine du premier, d'origine divine. Toutefois, c'est ignorer que la stratégie de germanisation et de mythologisation des *KHM* repose sur une rhétorique de la contingence, largement extrapolée, afin de renforcer l'idée de n'avoir rien prémédité. Par exemple, en 1811, Wilhelm Grimm écrit à Carl von Savigny et à von Arnim qu'il est entré « par un heureux hasard en possession de trésors magnifiques de la littérature nordique ancienne » (« *durch einen glücklichen Zufall im Besitz*

35 Jacob et Wilhelm Grimm, *Lieder der alten Edda. Aus der Handschrift herausgegeben und erklärt durch die Brüder Grimm. Erster Band*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815, p. 209.

36 Cf. *L'Edda poétique*, textes présentés et traduits par R. Boyer, Paris, Fayard, 1992, p. 203-204 (strophes 40 à 44).

37 *Ibidem*, p. 216.

herrlicher Schätze der altnordischen Literatur »³⁸) alors même que cela faisait plusieurs années que son frère et lui chassaient des manuscrits scandinaves. Dans la préface au second volume des *KHM*, dès 1815, ils recourent à une tournure syntaxique similaire à « par un heureux hasard » (« *durch einen glücklichen Zufall* ») pour dépeindre leur rencontre avec Dorothea Viehmann, la vieille paysanne qui leur a censément transmis de mémoire les plus beaux récits des *KHM*³⁹, alors qu'en réalité, ils s'étaient rendus chez elle sur recommandation.

Une analyse comparative et discursive du récit grimmien et des textes auquel les deux érudits allemands renvoient permet de saisir la stratégie de dissimulation de l'actif relationnel des langues, littératures et cultures dans les *KHM*. Jacob et Wilhelm Grimm font de leurs récits des contes purement allemands en les assimilant, par divers procédés discursifs et rhétoriques, à des figures, des motifs ou des épisodes issus de la mythologie nordique et germanique. Or, en confrontant et en comparant les textes auxquels les auteurs allemands réfèrent dans les annotations aux récits des *KHM* avec ces derniers, les différences sont telles qu'il est difficile de voir dans « Les deux frères » le *surgissement* du mythe de Sigurd-Siegfried. La (re)mobilisation de l'actif relationnel des langues, littératures et cultures des *KHM* rend clairement visibles les failles du système d'« union interne des contraires », dont il est légitime de douter aujourd'hui, mais qui faisait totalement sens dans la première moitié du XIX^e siècle, alors que les sciences philologiques n'en sont qu'à leurs balbutiements⁴⁰ et qu'elles sont intrinsèquement liées à la définition et la délimitation des nations modernes.⁴¹ À l'instar des chants ossianiques en Écosse ou du *Kalevala* finnois, les *KHM* oscillent entre œuvre littéraire et œuvre philologique, et *de facto* patriotique, et le recueil concilie parfois difficilement ces deux gestes. Albert Ludwig Grimm semble avoir remarqué cette difficulté lorsqu'il écrit, dans la préface de *Lina's Märchenbuch*, au sujet du recueil des Grimm que « personne ne peut servir deux maîtres » (« *Niemand kann zweyen Herren dienen*⁴² »).

38 Correspondance de Wilhelm Grimm citée par Gabriele Seitz, *Die Brüder Grimm. Leben – Werk – Zeit*, München, Winkler Verlag, 1984, p. 94.

39 Jacob et Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], *ouvr. cit.*, vol. 2, 1986, p. IV.

40 Cf. Lothar Bluhm, *Die Brüder Grimm und der Beginn der Deutschen Philologie. Eine Studie zu Kommunikation und Wissenschaftsbildung im frühen 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Weidmann, 1997.

41 Cf. Anne-Marie Thiesse, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

42 Albert Ludwig Grimm, *Lina's Märchenbuch*, *ouvr. cit.*, 1816, n. p. (« *Vorrede* »).

François Demont

Travail de légitimation de Cioran en langue française La reconfiguration identitaire d'un auteur translingue

In der Kritik geht das immer wiederkehrende Lob des rumänischen Schriftstellers Emil Cioran, wenn er auf Französisch schreibt, damit einher, dass seine rumänische Vergangenheit nicht berücksichtigt wird. Ein Teil der Kritik schafft dabei eine einsprachige Darstellung seiner Schriften. Wenn Cioran seine Schreibpraxis evoziert, etabliert er eine Rhetorik, deren Zweck es ist, an seinem Image zu arbeiten, um im französischen Literaturbereich Erfolg zu haben. Nachdem er sich mit einer faschistischen Bewegung in Rumänien beschäftigt hat, verbindet er ständig Sprache, Ideologie und Identität, um sich in Frankreich verändert und reuig zu zeigen. Dieser Artikel verteidigt somit die Betrachtung der gesamten mehrsprachigen literarischen Karriere von Cioran, wenn wir seine Arbeit so objektiv und vollständig wie möglich angehen wollen.

Emil Cioran a publié en roumain, puis en français, plusieurs essais et recueils qui obtinrent un certain succès – son premier essai francophone, le *Précis de décomposition* (1949), fut récompensé en 1950 par le Prix Rivarol, saluant le meilleur livre en langue française écrit par un auteur étranger. Dans la réception critique des textes français de Cioran, il est courant de considérer ce pan de son œuvre de manière monolingue et exclusive par rapport à son premier pan roumain, comme s'il n'était de continuité entre eux du fait du changement de pays, de culture et de langue d'écriture. La présente contribution propose toutefois de relire l'intégralité de sa production écrite d'un point de vue sociocritique. Cette démarche implique la prise en compte du fait que, par son discours sur ses pratiques d'écriture et la construction discursive d'une « image d'auteur »¹, Cioran élabore lui-même une lecture dichotomique de son œuvre et de son identité auctoriale – alors qu'il conviendrait d'éviter la création d'un corpus monolingue dans le cas d'un auteur plurilingue, sous peine d'en avoir une vision tronquée. Comme Cioran l'écrit : « Seul l'écrivain sans public peut se permettre le luxe d'être sincère. Il ne s'adresse à personne : tout au plus à soi-même. »² Il est ainsi important de prendre en compte cette part d'autoreprésentation dans la lecture de son

1 Soit le produit d'une interaction entre le ou les producteurs et médiateurs d'un texte et le public, voir Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [En ligne].

2 Cioran, *Le mauvais Démiurge* (1969) dans *Œuvres*, éd. Nicolas Cavaillès et Aurélien Demars, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 714.

œuvre, afin d'éviter de voir sa propre analyse anticipée et neutralisée par Cioran en une façon de cercle herméneutique.

J'esquisserai d'abord un aperçu d'une partie des approches de l'œuvre de Cioran, afin d'établir une critique positive de la critique en montrant que l'éloge récurrent de son style en français s'accompagne d'une absence de prise en compte de son passé roumain. Ensuite, on observera que lorsque Cioran représente son travail d'écriture, il instaure une rhétorique dont l'enjeu est de travailler son image afin de rencontrer le succès dans le champ littéraire français. Il lie constamment langue et identité dans le but de se montrer repent et changé une fois en France, après avoir été engagé aux côtés d'un mouvement fasciste d'extrême droite en Roumanie – cette reconfiguration langagière et identitaire ayant une fonction cathartique et stratégique. On verra enfin pourquoi il importe de prendre en considération l'entier de la carrière littéraire plurilingue de Cioran sans toujours se fier à ses propres déclarations, si l'on veut aborder son œuvre de manière objective.

Le statu quo de la critique

En 1968, Saint-John Perse déclarait au *Time Magazine* :

Je tiens E. M. Cioran, né roumain, pour l'un des plus grands écrivains français dont puisse s'honorer notre langue depuis la mort de Paul Valéry [...]. La maîtrise de sa langue autant que celle de sa pensée en font depuis longtemps à mes yeux un auteur de grande race à qui il convient d'assurer son rang propre dans la classe internationale.³

L'éloge de sa maîtrise stylistique est une constante dans les commentaires à propos de Cioran, comme en atteste le *Magazine littéraire* paru à l'occasion du centenaire de sa naissance : V. Piednoir qualifie la *Lettre à un ami lointain* de « merveille stylistique »⁴, quand P. Sloterdijk explique que « dès le premier de ses livres parisiens, le *Précis de décomposition*, en 1949, Cioran atteint dans son travail de styliste le niveau des maîtres »⁵. La préface de son volume en Pléiade reprend aussi cette topique :

L'élégance de son style, son irrévérence, son souffle d'anti-prophète vinrent défier chez elle la superbe Parque aux ciseaux, et en corriger la cruauté éculée par un souci de la formule la plus singulière possible [...].⁶

3 Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 541.

4 Vincent Piednoir, « Fanatique jusqu'au ridicule », *Le Magazine littéraire*, n°508, mai 2011, p. 53.

5 Peter Sloterdijk, « Le prieur de la Sainte Folle Témérité », *ibid.*, p. 55.

6 Nicolas Cavallès, « Préface » dans Cioran, *Œuvres, op. cit.*, p. IX.

Rien n'est donc plus fréquent dans la critique que de considérer Cioran comme grand écrivain français, en reléguant aux oubliettes sa carrière littéraire en Roumanie.

S. David souligne ainsi :

La grande proposition de Cioran, à ses débuts français, est celle d'une littérature permettant de surmonter les difficultés inhérentes à la nature insidieuse de l'idéologie et au caractère contingent du langage. Dans sa volonté de désengager son écriture, de détacher sa production de toute velléité pragmatique [...], il propose une pratique de la < frivolité > et du < style >, une valorisation de la forme au détriment du contenu.⁷

Et pourtant N. Cavaillès souligne :

Les différents essais sur < le style de Cioran > sont moins des analyses stylistiques à proprement parler que des commentaires à partir de citations de Cioran, elles-mêmes *sur* le style, comme si Cioran était lui-même son meilleur critique.⁸

En effet,

Cioran a très tôt deviné la fécondité, en France, du concept de style : les Français marquent l'émigré roumain d'abord [...] parce qu'ils se soucient au plus haut point du *bien dire* [...]. L'écrivain est très tôt sensible à l'écartèlement français entre le < fond > et la < forme >.⁹

Il est ainsi parvenu à informer la réception de son œuvre en France par le biais d'une réflexion poétique au formalisme affiché, produite dans une visée pragmatique et devant susciter une lecture empathique qui lie langue et identité.

Discours métapoétique et image d'auteur

Au sein du système de représentation de Cioran en tant qu'écrivain « translingue »¹⁰ se trouve une volonté de travail du symbolique, puisqu'énoncer ce qui régit ses pratiques rédactionnelles en français de manière fragmentaire

7 Sylvain David, *Cioran. Un héroïsme à rebours*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 51.

8 Nicolas Cavaillès, *Cioran malgré lui, Écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 20.

9 *Ibid.*, p. 19-20.

10 Dans le sens de l'expression *translingual writing*, emprunté au domaine anglophone. Est translingue un écrivain qui écrit des œuvres dans une langue autre que sa « langue maternelle », voir Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2000.

revient à composer son image. Autrement dit, Cioran se met explicitement en scène dans ses écrits en tant que styliste. En jouant sur l'actif relationnel de ses langues et de ses cultures, il procède à l'esthétisation de sa « posture »¹¹. Largement reconduite par la critique, la représentation que fait Cioran de son propre travail d'écriture construit un éthos discursif facilitant son entrée dans le champ littéraire français une fois la Roumanie abandonnée – une posture s'élaborant solidairement à une poétique en termes de représentation et de réception¹². La posture influence la perception de la poétique effectivement à l'œuvre dans les écrits d'un écrivain et vice-versa. La représentation du changement de langue de Cioran pèse ainsi sur les jugements esthétiques à son égard, influant également sur son image d'auteur. Qui soutient que « l'œuvre française de Cioran est une *anti-œuvre roumaine*, et le Cioran parisien, un opposant au Cioran roumain »¹³ oublie donc qu'il y a rarement une entière congruence entre imaginaire de la réception critique et pratiques de l'auteur en matière littéraire.

En construisant un système de représentation idoine dans son œuvre, Cioran légitime son statut d'écrivain dans le champ littéraire français. Malgré son passé en Roumanie d'auteur d'extrême-droite, admirateur d'Hitler au début des années 1930 et proche du mouvement fasciste roumain de la *Garde de fer* jusque dans les années 1940 – autant de caractéristiques qui auraient dû contrarier sa réussite dans le champ littéraire français d'après-guerre –, il est entré dans la prestigieuse Pléiade en 2011.

Cioran en langue française

Malgré une inévitable évolution au fil des ans, une poétique cohérente ressort des commentaires de Cioran à propos de sa pratique d'écrivain. Arrivé à Paris en 1938, il cesse d'écrire en roumain en 1946 seulement¹⁴. À la suite de Cioran, la critique divise et oppose fréquemment son œuvre en deux périodes distinctes et exclusives : l'une roumaine et l'autre française. Il est vrai qu'après avoir décidé de changer de langue d'écriture, Cioran développe une certaine méfiance envers l'idée d'écrire en une langue étrangère. Pour lui, « il n'y a pas de style sans méditation sur le langage », et qui change de langue a soudainement une « responsabilité à l'endroit du mot ; en faire un

11 Sur ce concept, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

12 Voir *ibid.*, p. 32.

13 Mihaela-Gentiana Stanisor, *La Moïeutique de Cioran*, Paris, Garnier, 2018, p. 10.

14 Alors qu'il publie en français, langue apprise au lycée en Roumanie déjà depuis 1943.

cas de conscience. À l'endroit du mot et de la phrase. »¹⁵ En d'autres termes, l'écrivain translingue est sujet à une « surconscience linguistique »¹⁶ d'autant plus grande qu'il s'agit de produire un texte littéraire. Si Cioran éprouvait « une certaine symbiose entre la réalité et son expression écrite » en roumain, « cette harmonie se perd lorsqu'il pratique le français, en premier lieu parce qu'il ne s'agit plus d'une expression directe, d'une transcription spontanée de ses sentiments »¹⁷. Une fois « exophone »¹⁸, l'écrivain translingue se voit ainsi condamné à se sentir étranger à ses différents univers linguistiques, à *penser entre les langues* : « à partir du moment où on s'installe < entre >, on a affaire à deux altérités, puisque l'origine devient autre elle aussi »¹⁹.

Cioran défend néanmoins la nécessité d'accepter « un écart, qui ne sera jamais comblé, entre ce que l'on vit et ce que le langage est capable d'exprimer »²⁰. Il présente donc l'exercice littéraire comme un acte thérapeutique nécessaire²¹ au sein duquel l'expression est une source de catharsis. Liant l'écriture à un travail de prise de conscience et d'ascèse, sa poétique se fait éthique par l'assimilation de l'écriture et du style à un mode de vie²².

Après la publication du pamphlet nationaliste et antisémite *Transfiguration de la Roumanie* en 1936 et la prise de pouvoir des communistes en Roumanie en 1945, un retour était impossible pour Cioran. Dès 1946, il développe un discours sur son adaptation au français qui, en insistant sur la difficulté de la tâche, favorise une lecture compassionnelle de ses textes. Ce faisant, il développe un imaginaire linguistique, littéraire et culturel stéréotypé et essentialiste, qui implique un dualisme oppositif structurant entre langues roumaine et française, passé et présent, idéologie et esthétique. La

15 Cioran, « Le style et les scrupules » dans Laurence Tacou, Vincent Piednoir (dir.), *Cioran*, Paris, L'Herne, 2009, p. 155.

16 Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues, tracées d'une poétique », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1999, p. 276.

17 Mihaela-Gentiana Stanisor, *La Moëutique de Cioran*, op. cit., p. 267-268.

18 Voir Susan Arndt, Dirk Naguschewski and Robert Stockhammer (éd.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.

19 Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 39.

20 Constantin Zaharia, « L'indicible, la mort, l'immortalité » dans Aurélien Demars et Mihela-Gentiana Stanisor (dir.), *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, tome III, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 37.

21 Voir Yann Porte, « La catharsis cioranienne : négativité et thérapeutique fragmentaire », *Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche*, Cahier n° 3, 2005 [En ligne].

22 Sur le « mode de vie » transculturel en tant que « pratiques de vie » transculturelle, voir Wolfgang Welsch « Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen », *Information Philosophie*, n° 20, 1992, p. 5-20.

conception cioranienne du français correspond à un *topos* indépendant des réalités linguistiques : censé exclure le vague ou le flou, il est chez lui caractérisée par la clarté, la logique, l'universalité, l'esthétisme et l'équilibre. À l'opposé, le roumain serait une langue à la syntaxe très souple, propice au lyrisme, au désordre et à la subjectivité. Cioran entretient ainsi une « image aussi idéalisée que stéréotypée »²³ du français, et il en va de même du roumain, puisqu'il transfère les caractéristiques de son style à la langue littéraire roumaine dans son ensemble. De la sorte, Cioran représente ces langues à partir d'une inversion systématique : si son écriture en roumain était lyrique et poétique, le français lui paraît antipoétique et rationnel. À la fois modèle et repoussoir, « cette image de la langue n'a pas un fondement linguistique. C'est entièrement une attitude esthétique. »²⁴

Identité et langue

Le discours de Cioran lie systématiquement identité et langue, de sorte que le roumain symbolise la tentation du fascisme à laquelle il a cédé en Roumanie alors qu'il était fou de poésie, quand le français, supposément pleinement réalisé en tant que prose, représente un moyen de rédemption et d'exil. Légitimer sa prise de parole en tant qu'écrivain apatride en France pour être reconnu est un enjeu vital pour Cioran. Par conséquent, son refus de voir traduire ses œuvres roumaines en français pendant près de cinquante ans ne paraît guère surprenant. Il confie de manière révélatrice : « On n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre. »²⁵

Alors qu'il oppose la construction logique, la simplicité, le style transparent, précis et sobre de son français au désordre et à la complexité de son roumain, Cioran confie :

Pour atteindre à la clarté, j'ai dû sacrifier une bonne partie de mon < moi >, mes côtés les plus intimes, mes expériences les plus profondes. La clarté est exclusion : je me suis rejeté moi-même pour être clair. [...] J'ai commis un attentat contre ma nature.²⁶

Au tournant linguistique correspondrait donc un tournant identitaire. Pour Cioran, « le fait de réfléchir sur sa manière d'écrire, sur ses moyens d'expression, ne représente en effet qu'un moyen détourné de se pencher sur

23 Marie Dollé, *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152.

24 Henri, Meschonnic, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, p. 45.

25 Cioran, *Aveux et anathèmes* (1986) dans *CŒuvres, op. cit.*, p. 1031.

26 Cioran, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997, p. 445.

son être, sur son imaginaire et ses motivations »²⁷. Refusant le roumain et le bilinguisme à partir de 1946, il se forge un éthos discursif auquel il peut s'identifier de façon cathartique – en se figurant changé – devant lui accorder un accueil favorable de la part de son nouveau public. Comme le souligne Wismann, « on ne s'arrache pas si facilement, ni sans douleur, à une communauté constituée ou à un univers linguistique parfaitement délimité »²⁸. L'identité est en effet un phénomène où s'articulent des hybridations multiples et créatrices, alors qu'une culture est toujours située²⁹.

Langue, nation, culture, littérature et identité sont ainsi systématiquement liées chez Cioran. Dès qu'il prend la décision d'écrire exclusivement en français, il rejette radicalement le lyrisme et l'écriture en roumain, malgré quelques regrets *a posteriori* :

J'aurais dû choisir n'importe quel autre idiome, sauf le français, car je m'accorde mal avec son air distingué, il est aux antipodes de ma nature, de mes débordements, de mon moi véritable [...]. Par sa rigidité, par la somme de contraintes élégantes qu'il représente, il m'apparaît comme un exercice d'ascèse ou plutôt comme un mélange de camisole de force et de salon.³⁰

Dans le système d'autoreprésentation de Cioran, l'abandon du roumain et du lyrisme s'accompagne du rejet apparent de l'extrémisme de sa jeunesse ainsi que de la politique et de l'idéologie. Figurant une scission éthique et identitaire, la scission linguistique suppose un implicite idéologique propre à chaque langue. Le moyen de cette métamorphose ? « Surmonter le lyrisme ; évoluer vers la prose. »³¹ Et donc, selon cette logique antithétique, abandonner le roumain pour écrire en français. Publier en français avec une poétique stérilisante lui permet de signifier – de manière implicite et symbolique – sa honte, son repentir et son changement d'identité tandis que renoncer au roumain est un signe d'expiation publique, de purification de ses enthousiasmes de jeunesse délétères. Alors que l'épuration artistique de l'après-guerre battait son plein en France sous l'impérieuse férule du C. N. E, l'élaboration d'une poétique fondée sur une scission langagière fut donc le moyen choisi par Cioran pour reconfigurer son identité d'écrivain – ce qui est, selon le titre d'un chapitre de *La Tentation d'exister* (1956), l'un des « avantage[s] de l'exil ».

27 Sylvain David, *op. cit.*, p. 119.

28 Heinz Wismann, *op. cit.* p. 47.

29 Voir Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

30 Cioran, *Exercices d'admiration* (1986) dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1249.

31 Cioran, *Cahiers, op. cit.*, p. 288.

Mise en scène du changement de langue comme changement d'identité

Familier au lectorat francophone, l'idéal esthétique d'une langue française apollinienne³² participe à l'entreprise de séduction menée par Cioran, puisque ce dernier se distancie de son passé roumain grâce au « lien sous-jacent entre littérature et identité nationale et la nécessité de relier une œuvre au patrimoine littéraire (et donc à l'identité nationale) pour pouvoir la consacrer »³³. Cet idéal fonctionne comme si, en reniant son œuvre roumaine, Cioran facilitait son intégration en France, en oblitérant le début de sa carrière, présenté négativement à partir de 1946.

Mettant en scène de façon palinodique son changement de langue et d'identité, Cioran explique : « Qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même. »³⁴ Figurées par l'opposition entre l'écriture en roumain et en français, la rupture langagière et ce que l'on pourrait appeler la « transfiguration identitaire » de Cioran paraissent aussi radicales qu'émancipatoires, le choix du français étant celui du désengagement et de la dépolitisation. Il construit ainsi soigneusement l'idée d'une rupture abrupte : « idéal d'écriture : faire taire le poète qu'on recèle en soi ; liquider ses derniers vestiges de lyrisme ; – aller à contre-courant de ce qu'on est, trahir ses inspirations, piétiner ses élans [...] »³⁵. À la forme de l'essai pratiquée en Roumanie, se substitue en France celle de l'aphorisme et du fragment.

Le lieu commun du style en France

À cela s'ajoute ce que Cioran nomme le « préjugé du style »³⁶, car pour lui devenir styliste, c'est être français :

32 Dans *La Naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche décrit le dionysiaque et l'apollinien comme des forces complémentaires à l'œuvre dans l'art grec. Le dionysiaque constitue un idéal de beauté orgiaque, paroxystique et excessive, alors que l'apollinien est un art de la mesure, de l'ordre et de l'harmonie. Ce sont des pôles structurant l'imaginaire linguistique de Cioran, le roumain lui paraissant dionysiaque et le français apollinien. Ce jugement est pourtant indépendant de toute réalité linguistique, et c'est parce que Cioran écrit avec lyrisme en roumain qu'il considère cette langue comme dionysiaque.

33 Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française (1850-1950)*, Paris, Garnier, 2018, p. 242.

34 Cioran, *La Tentation d'exister* (1956) dans *Œuvres, op cit.*, p. 302.

35 Cioran, *Cahiers, op. cit.*, p. 14.

36 *Ibid.*, p. 96.

Si j'avais été français, je crois que je n'aurais prêté aucune attention à l'écriture. Mais c'est le drame du métèque, de songer sans cesse qu'il manie une langue qui n'est pas la sienne. Ensuite, vivre dans un pays où le tour de phrase compte n'arrange pas les choses.

Le < style >, c'est le mensonge même.³⁷

Si Cioran désigne le souci du labeur stylistique poussé à l'extrême comme étant typiquement hexagonal³⁸, il prétend ne s'être jamais préoccupé de son style en roumain³⁹, où seule compte l'authenticité du premier jet. Il célèbre donc le perfectionnisme stylistique en tant qu'« obsession française »⁴⁰, expliquant que le travail du style est une lutte contre son fond roumain fait d'incurie stylistique, de lyrisme et de *pathos*, afin d'écrire de manière équilibrée, mesurée. P. Bollon explique ainsi :

Le style [...] ressortit ainsi chez Cioran à toute autre chose qu'à un simple souci d'élégance pour l'élégance, du beau ou du joli pour eux-mêmes. [...] Manifestation d'une exigence de probité, d'authenticité intellectuelle [...], instrument donc du surgissement de son identité, le style témoigne au contraire chez lui d'une véritable ascèse [...].⁴¹

L'exercice du style n'est donc pas futile chez Cioran, mais symbolise un véritable travail sur soi, comme si, dans sa philosophie nihiliste, il n'était rien en dehors de l'image. Dans ses cahiers, il se montre d'ailleurs conscient de l'importance du style pour son image publique : « Quelqu'un a dit que j'étais torturé par deux problèmes seulement Dieu et le style. »⁴² Dès lors, « quoi d'étonnant [à ce] que le style soit tout ensemble un masque et un aveu »⁴³ ?

Perfection classique versus révolution stylistique et sociale

Cioran entretient explicitement l'imaginaire d'une littérature et d'une écriture « classiques », du côté desquelles s'inscrirait son œuvre depuis l'abandon du roumain. Or « la < perfection classique > oriente l'ensemble de la prose française de la première moitié du XX^e siècle »⁴⁴. De plus, « dans les

37 *Ibid.*, p. 662.

38 Notamment dans *De la France* (1941), Alain Paruit (trad.), Paris, L'Herne, 2009, p. 25 et 32.

39 « J'avais écrit un ou deux livres en roumain, d'emblée ! Je ne les avais même pas relus, c'était le premier jet ! », Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

40 Cioran, *ibid.*, p. 46.

41 Patrice Bollon, *Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 253-254.

42 Cioran, *Cahiers, op. cit.*, p. 147.

43 Cioran, *La Tentation d'exister* (1956) dans *Œuvres, op. cit.*, p. 353.

44 Stéphanie Smadja, *op. cit.*, p. 222.

rêveries récurrentes qui se trament à diverses époques autour de la notion de < classique >, il y a aussi l'idée de soustraire une attitude littéraire au marquage de l'Histoire »⁴⁵ – alors que Cioran aspirait auparavant à être l'intellectuel providentiel permettant à la Roumanie de devenir une nation de premier plan. Il explique d'ailleurs dans ses *Cahiers* : « Mon inactualité est à la fois historique et métaphysique. N'importe qui est plus *contemporain* que moi. »⁴⁶ Cioran tente donc de déshistoriciser son œuvre et son éthos d'écrivain français, en rejetant l'engagement politique et l'innovation stylistique par une conception patrimoniale de l'écriture où le sujet s'anonymise dans le style. Entre une langue littéraire « laboratoire » ou une langue « conservatoire »⁴⁷, son choix est clair. Or il est fréquent, depuis le début des avant-gardes, d'associer révolution stylistique et révolution sociale.

Pour Cioran le français est une langue dotée d'« une grammaire gnomique à l'agonie et un havre pour apatrides raffinés »⁴⁸. Revenant sur ses débuts littéraires en France, il remarque : « Mon malheur, dans mes livres français, est d'avoir voulu faire du... style. Réaction de mètèque, compréhensible mais inexcusable. »⁴⁹ Difficile, en effet, d'échapper à « la nécessité du ré-enracinement »⁵⁰ quand on vit dans une autre culture que la sienne. Se présentant comme *classique* et inactuel par ses pratiques rédactionnelles, Cioran tente de gommer son passé politique à ses yeux comme à ceux du public en s'inscrivant dans le canon littéraire français. En changeant de langue, de culture et de pays, il change aussi de lectorat. Cioran est en effet compromis en Roumanie dès 1941 à cause de son engagement politique. De plus, le public roumain est de taille limitée alors que la pratique du français lui donne accès à l'important lectorat francophone sans même avoir recours à la traduction. Le prestige littéraire de la langue française est d'ailleurs attesté de longue date en Europe et nombreux furent les roumains francophiles au XX^e siècle⁵¹.

Sa stratégie a été payante : le « classicisme » affiché de Cioran a été souvent adoubié par la critique. C. Mauriac écrit par exemple : « Assurant que le français décline, il nous apporte la preuve du contraire par la beauté, la précision et l'accent d'une langue qui, même aux époques classiques, ne fut

45 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, Paris, Champion, 2007, p. 78.

46 Cioran, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 222.

47 Voir Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le Moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002, p. 19-46.

48 Nicolas Cavallès, « Préface » dans *CŒuvres*, *op. cit.*, p. XI-XII.

49 Cioran, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 845.

50 Heinz Wismann, *op. cit.*, p. 48.

51 Voir Anne-Rosine Delbart, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 142.

guère plus rigoureuse ni plus efficiente. »⁵² Et Cioran énonce lui-même sa filiation : « tragi-comédie du disciple : j'ai réduit ma pensée en poussière, pour enchérir sur les moralistes qui ne m'avaient appris qu'à l'émietter »⁵³. Il s'est ainsi construit un *personnage* d'écrivain français pour lequel existe une certaine prééminence de la forme sur le fond, et du style sur les autres strates du fait littéraire. Cette mise en scène de soi fondée sur le changement de langue légitime sa prise de parole en la situant sur un plan esthétique, comme si valoriser la forme de sa prose française revenait à occulter la visée de ses écrits roumains. Parce que Cioran compose dans ses gloses l'image d'un français parfait et traditionnel auquel s'affilieraient ses pratiques rédactionnelles, il parvient en oblitérant son passé à se représenter en tant qu'écrivain français « classique » uniquement préoccupé d'esthétique. Il fait ainsi en sorte que ses œuvres ne soient pas déconsidérées pour des motifs politiques ou moraux, par un curieux phénomène de transfert des caractéristiques stylistiques de ses textes à son identité auctoriale elle-même. S. Stolojan écrit en ce sens qu'« ayant renoncé à toutes les certitudes, répudié toutes les idoles, il acquiert en échange un style »⁵⁴.

Appréhender la transfiguration littéraire de Cioran

Même si « aucun écrivain ne s'est confié plus volontiers que Cioran, qui n'a fait que s'épancher tout au long de son œuvre »⁵⁵ et si ses gloses semblent *a priori* constituer la meilleure source sur lui-même, tout n'y est pas à prendre à la lettre. En dépit d'une potentielle sincérité, ses déclarations construisent un autoportrait stylisé, de sorte que « si l'on a beaucoup loué [...] la perfection de son style, celui-ci est [...] chez Cioran, plus ou autre chose qu'une simple préoccupation esthétique, qu'une pure recherche du Beau »⁵⁶. Grâce au caractère réflexif de ses fréquentes gloses sur son écriture, Cioran a donc réussi, au moyen d'un travail symbolique, à reconfigurer son image de prosateur et à encadrer la réception de son œuvre, en éclipçant son engagement politique roumain au profit du culte explicite d'une forme patrimonialisée.

L'historienne A. Laignel-Lavastin se montre d'ailleurs dubitative face à cette prétendue métamorphose. Dans ses travaux, elle décrit la « stylisation

52 Claude Mauriac, « L'un des meilleurs écrivains français... » dans Laurence Tacou, Vincent Piednoir (dir.), *Cioran, op. cit.*, p. 216.

53 Cioran, *Syllogismes de l'amertume* (1952) dans *Œuvres, op. cit.*, p. 180.

54 Sanda Stolojan, « Cioran, l'élagueur invétéré » dans *Cioran, op. cit.*, p. 170.

55 *Ibid.*, p. 171.

56 Patrice Bollon, « Le labyrinthe et le palais », *Le Magazine littéraire, op. cit.*, p. 50.

autobiographique »⁵⁷ établie par Cioran à l'aide du récit idéalisé de son changement de langue et d'identité. Selon elle, il s'agirait d'une stratégie littéraire montée par Cioran, une fois installé en France, en quête de reconnaissance sociale et d'oubli quant à ses prises de position passées. Pour Laignel-Lavastin, cette transformation paraît superficielle. Cioran étant resté le même en Roumanie et en France, sa parousie serait une stratégie éditoriale.

En effet, tout dans son discours est construit afin d'opposer son expression française à la roumaine ainsi que son identité francophone à la roumano-phonie, pour susciter une réception compassionnelle de son œuvre. Si son passé roumain paraissait sans doute être un fardeau à Cioran, son œuvre française ne peut toutefois se lire et s'appréhender dans sa complexité qu'au regard de son précédent roumain, en tant que produit d'une évolution et non d'une transfiguration, dans un geste qui comprend l'actif relationnel des langues, des cultures et des écritures. Il faut donc éviter toute lecture réductrice de son œuvre roumaine, qui impliquerait de ne voir que stratégie et mise en scène d'une fausse rédemption dans son œuvre française. Il s'agit de lire l'*entre-deux*, car « la posture non-identitaire, c'est-à-dire le fait de se situer entre deux grammaires exclusives l'une de l'autre, permet de mobiliser chacune de ces grammaires dans une relation critique à l'égard de l'autre »⁵⁸. La facette publique d'un auteur en régime médiatique, pour construite qu'elle soit, comporte toujours une part de vérité et qui veut se croire changé se doit de voir ce changement confirmé par les autres. L'adoption d'une langue censément pourvue d'une fonction cathartique constitue dès lors une réaction en adéquation avec le projet de se tenir loin de la politique et, par là même, de modifier positivement une image d'auteur ternie en Roumanie. Cette reconfiguration langagière et identitaire n'a pas uniquement pour fonction de séduire des lecteurs, mais doit aider Cioran lui-même à se percevoir changé. Son œuvre s'inscrit dans le plurilinguisme et la diversité culturelle. Ainsi, entre un pur styliste, altier et détaché des choses du monde, et le fasciste antisémite inchangé qu'ont peint certaines études – comme celles de Laignel-Lavastin –, existe-t-il sans doute des degrés de lecture intercalaires permettant de dé-essentialiser l'appréhension de Cioran et de son œuvre tout en faisant la part entre le travail de représentation de soi en tant qu'écrivain légitime et ce que dit cette œuvre.

Bien que substantiellement différentes, les identités auctoriales successives de Cioran doivent donc être appréhendées dans une approche de type sociocritique les mettant *en relation* l'une avec l'autre, sans tomber dans le piège d'une essentialisation, d'une simple opposition de principe qui excuserait l'engagement roumain, ni dans celui où l'une effacerait et discréditerait

57 Alexandra Laignel-Lavastin, *Cioran, Éliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 126.

58 Heinz Wismann, *op. cit.*, p. 48.

l'autre. Il paraît ainsi peu précautionneux d'opposer un paradigme roumain à un paradigme français dans l'écriture cioranienne – en oubliant notamment l'importance du paradigme allemand, le français étant la troisième langue de Cioran. De ce point de vue, il pourrait par exemple être éclairant de lire en réseau *Transfiguration de la Roumanie* (1937), *De la France* (1941) ainsi que les articles sur l'Allemagne écrits entre 1931 et 1937⁵⁹ afin d'analyser le discours de Cioran sur les liens entre nation, culture, style et identité. Il convient en effet d'interpréter les différents pans de l'œuvre cioranienne en les remettant dans leurs contextes discursifs respectifs et en respectant leurs différences, mais sans les cloisonner pour autant – comme le fait par exemple la collection de la Pléiade en ne publiant de Cioran que ses ouvrages en français.

59 Voir Cioran, *Über Deutschland*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011.

Margarita Makarova

Roses à crédit d'Elsa Triolet : un roman français
ou un conte russe ?

Présence de la langue russe à travers les modalités génériques
et énonciatives

Zusammenfassung: Elsa Triolet (1896-1970), geb. Ella Kagan, Ehefrau von Louis Aragon und Schwester von Lili Brik, war eine französische Schriftstellerin russischen Ursprungs. Ihr Werk *Roses à crédit* (*Rosen auf Kredit*), der erste Band der Trilogie *L'Âge de nylon* (*Das Nylon-Zeitalter*), schreibt sich in mehrere Gattungsformen ein. Der Verlag Gallimard bezeichnet das Werk im Untertitel der ersten Auflage von 1959 als Roman. Das für die 1994 erschienene Übersetzung ins Russische verantwortliche Verlagshaus Khorda bezeichnet ihn genauer als einen „Roman für Frauen“. Mit Hilfe der von Ute Heidmann etablierten Methode des „differenzierenden Vergleichs“ analysiert der vorliegende Beitrag die generischen und stilistischen Merkmale der russischen Märchen im Band *Roses à crédit*. Dazu bediene ich mich seiner Übersetzung ins Russische (*Розы в кредит*), der Märchen Afanassjews, und A. Puschkins *Märchen vom Fischer und Fischlein* (*Сказка о рыбаке и рыбке*). Die vergleichende Analyse zeigt deutlich, sich das literarische Schreiben einer mehrsprachigen Autorin sich keineswegs auf eine einzige Sprache reduzieren lässt. In Elsa Triolets *Roses à crédit* lassen sich eindeutige Spuren der russischen Sprache in Form von stilistischen Merkmalen finden, die sich der Einschreibung in die Gattung der russischen Märchen verdanken.

Stichwörter: differenzierender Vergleich, generischen und stilistischen Merkmale, Gattung, russische Märchen, Übersetzung, Wiederholung¹.

1. Introduction

Le roman *Roses à crédit*, écrit entre 1957-58 et publié en 1959 chez Gallimard, est le premier livre du cycle *L'Âge de nylon*, comprenant deux autres romans plus tardifs *Luna-park* (1960) et *L'Âme* (1962). Sa traduction russe a paru en 1994 à Saint-Petersbourg chez Khorda (РИЦ Хорда²). L'action de *Roses à crédit* se déroule autour de la vie de Martine Peigner. Issue d'une famille pauvre, elle déménage à Paris, trouve un travail et se marie peu après avec Daniel, fils de rosieristes, absorbé dans l'invention d'une nouvelle rose. L'idylle est pourtant bientôt ruinée : le jeune ménage achète un appartement

1 Je remercie Ute Heidmann et Felix Grimberg pour leur aide dans la traduction vers l'allemand.

2 Pour toutes les occurrences de translittération suivantes, cf. Serge Aslanoff [Aslanov], *Manuel typographique du russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1986, p. 34.

que Martine meuble en faisant des achats à crédit. La jeune femme aspire à s'entourer de luxe et de confort malgré les moyens financiers modestes de sa famille. Les relations des époux deviennent dès lors de plus en plus compliquées : Daniel vit à Versailles (où il étudie) et ne rend que rarement visite à sa femme. Martine réussit de temps en temps à s'acquitter des dettes, mais la plupart du temps elle en accumule. L'union conjugale est enfin rompue, les époux divorcent. Martine quitte le travail et se retire dans une maison de repos, mais revient ensuite au travail, agressive, frustrée et méchante. Elle apprend le décès de sa mère, arrive dans son village natal pour régler des affaires avec le notaire et meurt sur son lit, dévorée par des rats. *Roses à crédit* est, d'une part, un avertissement destiné aux consommateurs qui tirent profit des inventions des autres sans vouloir apporter leur pierre à l'édifice³. D'autre part, c'est un avertissement aux dirigeants du progrès : rien de complètement nouveau ne subsistera si l'on n'intègre pas le meilleur des inventions passées⁴.

Bien que la langue d'écriture de l'ouvrage soit le français, il y existe néanmoins des traces de la langue russe qui se manifestent, entre autres, au niveau générique. Le lien avec les contes a déjà été relevé par la critique : A. Trouvé et E. T. Ponnou-Delaffon ont comparé *Roses à crédit* au conte de fée⁵. Leur analyse se fonde sur une ressemblance entre les personnages, la morale et l'arc narratif du roman et ceux des contes. Les deux chercheurs ont trouvé des références intertextuelles au *Petit Poucet*, à *Hansel et Gretel* et au *Petit Chapeyron rouge*. La comparaison proche du texte n'a pourtant jamais été entreprise ni avec des contes russes, ni avec les contes mentionnés ci-dessus⁶.

3 A. Trouvé et E. T. Ponnou-Delaffon voient *Roses à crédit* sous le prisme du problème de la consommation et du règne du capitalisme en France après la Libération (Alain Trouvé, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006 ; Erin Tremblay Ponnou-Delaffon, « Rereading Elsa Triolet's *Roses à crédit* as a Fairy Tale for Tough Financial Times », *Women in French Studies*, 2017, Vol. 25, p. 149-159).

4 M. Delranc souligne que les réflexions sur « le Futur » et « le Progrès » d'Elsa Triolet sont inspirées par A. Tchékhov (à qui en 1954 Triolet consacre le livre *L'Histoire d'Anton Tchékhov*) et par les Futuristes russes (Marianne Delranc, « Lectures de *Roses à crédit* : Aragon, Amos Gitai... », dans *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, (dir.) Marianne Delranc & Alain Trouvé, Reims, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2017, p. 38).

5 Alain Trouvé, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006, p. 73 ; Erin Tremblay Ponnou-Delaffon, « Rereading Elsa Triolet's *Roses à crédit* as a Fairy Tale for Tough Financial Times », *Women in French Studies*, 2017, Vol. 25, p. 150-157.

6 Pour une vision plus globale, cf. Margarita Makarova, « *Roses à crédit* d'Elsa Triolet et sa traduction russe. Présence de la langue russe à travers les modalités génériques et énonciatives », mémoire de maîtrise, Lausanne, Université de Lausanne, 2018.

Mon hypothèse sera la suivante : l'écriture littéraire d'une auteure pluri-lingue n'est pas réductible à une seule langue. Dans *Roses à crédit* d'Elsa Triolet, il existe des traces de la langue russe qui se manifestent dans la « généralité » du conte russe.

2. Les genres littéraires et la « généralité »

Mikhail Bakhtine souligne l'interdépendance entre les genres et les énoncés⁷. Il définit le genre comme une série d'énoncés plus ou moins stables au sein d'une sphère de la parole. Selon lui, chaque sphère d'utilisation d'une langue élabore ses propres types constants d'énoncés que nous appelons les genres de discours⁸. Selon J.-M. Schaeffer, un texte peut appartenir à deux genres à la fois⁹. Dans cet article, je mets pourtant en doute l'appartenance générique de *Roses à crédit* à la généralité du roman pour dames, attribuée par la maison d'édition Khorda par incompetence¹⁰, au profit de celle du conte russe. D'après T. Todorov, « les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire : en accord avec le) système générique existant »¹¹. Ensuite, « les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par ouï-dire... »¹². Ainsi, les éditeurs de Khorda se sont appuyés sur leur expérience de lecteurs en considérant le roman de Triolet comme un roman pour dames, tandis que mon analyse souligne un rapport avec des contes. U. Heidmann rejoint Todorov. Elle parle de la variation générique en fonction de l'époque, de la langue et de l'appartenance de l'énonciateur à un groupe social. Cette variation a lieu suite à la nécessité pour chaque auteur d'« inscrire ses énoncés dans des formes et des pratiques génériques reconnaissables et reconnues

7 Il est impossible de traduire les termes « énonciation » et « énoncé » par deux mots différents car il n'en existe qu'un seul : « высказывание ».

8 М. М. Бахтин, « Проблема речевых жанров », *Собрание сочинений*, Москва, Русские словари, 1996, Т. 5 : Работы 1940-1960 гг., с. 159-160.

9 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1989, p. 69.

10 Si à l'époque soviétique tout le commerce était régi par l'État, après la chute du régime (en 1991), il a été complété par le secteur privé avec beaucoup d'entreprises indépendantes. Comme la législation relative au secteur privé n'était pas encore élaborée, des entreprises surgissaient de façon récurrente, presque sans obstacles, et des hommes d'affaires sans qualification ont été malheureusement nombreux à diriger des entreprises. Telle aurait été l'émergence de la maison d'édition Khorda.

11 Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1978, p. 51.

12 *Ibid.*

par sa propre communauté discursive, forcément différentes de celles émanant d'autres époques, langues, cultures »¹³. Non seulement l'énonciateur, mais aussi la figure du lecteur avec son époque et son bagage d'énoncés fixes constituant de différents genres, jouent un rôle majeur dans l'inscription générique de l'œuvre. C'est pourquoi j'émetts une hypothèse d'une genericité du conte russe.

Le terme « genericité » a été d'abord employé par J.-M. Schaeffer¹⁴ et ensuite développé par U. Heidmann dans le cadre de sa méthode de « comparaison différentielle ». La notion de « genericité » met l'accent sur la dynamique et la mouvance, contrairement à celle de « genre ». Le processus de la variation générique est aussi fréquemment désigné par U. Heidmann comme « reconfiguration générique » :

Le concept de reconfiguration générique permet de comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs qui diffèrent d'une époque et d'une sphère culturelle et linguistique à l'autre¹⁵.

La reconfiguration générique réactualise le sens des énoncés dans un contexte plus conforme à l'époque propre au lecteur. Elle permet à l'auteur d'apporter des modifications à l'intérieur d'un genre dont les conventions sont fixées historiquement. Je me demanderai comment le genre du conte russe est reconfiguré dans le texte, et quelles nouvelles conventions cela crée.

3. Genericité du conte russe dans *Roses à crédit*

3.1 Répétitions

Le conte russe se caractérise, avant tout, par la répétition, tant narrative que stylistique. I. Amroiane évoque l'enchaînement (« нанизывание »¹⁶) lorsque le rhème d'une phrase se transforme en thème dans la phrase ou proposition suivante. Je considère que l'enchaînement est un trait stylistique fréquent dans les contes russes ainsi que dans les genres nommés « прибаутки »,

13 Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », dans *Le Comparatisme comme approche critique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, T. 3, p. 50.

14 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1989, p. 75-76.

15 Ute Heidmann, « Pour un comparatisme différentiel », dans *Le Comparatisme comme approche critique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, T. 3, p. 50.

16 И. Ф. Амроян, *Типология цепевидных структур*, Тольятти, Междунар. акад. бизнеса и банк. дела, 2000.

« потешки », « считалки », difficilement traduisibles en français, proches des chansons pour enfants et des comptines.

La répétition stylistique se rapproche de la figure de style française « anadiplose » (« un procédé d'enchaînement dans lequel le dernier mot d'une proposition rebondit comme premier mot de la deuxième proposition et ainsi de suite »¹⁷). La reprise d'un mot (souvent pour l'intensifier) se nomme dans la stylistique russe « точный повтор »¹⁸ (« répétition précise »).

Voici un exemple d'enchaînement :

- Коза, коза [...], где ты была ?
- **Коней** пасла.
- А **кони**-то где ?
- **Николка** увел.
- А **Николка**-то где ?
- В **клеть** ушел [...]¹⁹.

(Chèvre, chèvre, où as-tu été ?
Je pâturais les **chevaux**.
Et où sont les **chevaux** ?
C'est **Nikolka** qui les a pris.
Et **Nikolka**, où est-il ?
Il est allé à la **cave**²⁰.)

Un exemple de la répétition précise :

Вот Иван-царевич завидел стеклянные шарики и говорит братьям :
« Давайте, братцы, купим по шарику да станем вверх бросать ; кто бросит выше, тот у нас будет старший »²¹.

(Alors, Ivan le fils du tsar remarqua de **petites boules** en verre et dit à ses **frères** : « Allez mes **frères**, achetons chacun une **petite boule** et **lançons-la** en haut ; celui qui **lance** le plus haut sera notre chef ».)

17 Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 22.

18 В. И. Корольков, « Фигуры стилистические » dans *Краткая литературная энциклопедия*, А. А. Сурков (гл. ред.), Москва, Сов. энцикл., 1972, Т. 7, с. 948.

19 А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957, Т. 3, №535, с. 307.

20 « Клеть » est une notion vieillie qui désignait une partie de l'isba russe. La traduction des contes russes vers le français est faite par l'auteur de cet article.

21 А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957, Т. 1, №136, с. 268.

En comparaison, quelques passages tirés de *Roses à crédit* :

Mme Dupont enleva la serviette et la femme **apparut**... elle **apparut** avec l'éclat bleu-foncé de ses yeux, dans toute sa beauté, célèbre aux quatre coins du monde. Elle sourit à Martine, sûre de son **effet**, de l'**effet** immanquable de sa beauté, que Martine éprouva même à travers son idée fixe...²².

A la maison, **le couvert** était mis : M'man Donzert mettait **le couvert** avant de partir, cela faisait accueillant en rentrant. Il y avait **du vol-au-vent** ce soir, Cécile aimait **le vol-au-vent**, l'appétit revenait. Elle s'assombrit seulement lorsque Daniel demanda Martine **au téléphone** : elle, personne ne l'appelait plus **au téléphone**²³.

La reprise d'un mot ou groupe de mots dans la même phrase ou dans la phrase suivante est observable tant dans les contes que dans le roman de Triolet. Je considère que les redoublements chez Triolet relèvent autant des contes que du discours oral en langue russe. Cela vaut notamment pour « apparut... elle apparut » avec les points de suspension qui marquent une pause du locuteur et pour « Chèvre, chèvre, où as-tu été ? », où la répétition sert à enchaîner les phrases en fonction de la réponse de l'interlocuteur. Voilà pourquoi je parle non seulement de la généricité du conte russe, mais aussi des traces énonciatives du russe chez Triolet.

3.2 Utilisation des rimes

La rime est récurrente dans les contes russes. J'ai repéré plusieurs types de rimes en fonction de la distance des mots rimés dans la phrase. Par exemple, les compléments d'objet direct peuvent être rimés dans une phrase, et dans ce cas, ils sont éloignés l'un de l'autre²⁴. Parfois, les paires de mots comprenant un substantif principal (le caractérisé) et un substantif qui en dépend (le caractérisant) sont également rimés. Ils apparaissent, pour la majorité, l'un à côté de l'autre dans la phrase. Le caractérisant dans la rime a une signification précise (« жучок-старичок » : « petit scarabée-vieillard »), mais elle est parfois difficile à expliquer et les lecteurs contemporains perçoivent une telle combinaison de mots comme un simple ornement rythmique :

22 Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 89-90.

23 *Ibid.*, p. 184.

24 « Нет, не замай ; я вот сею репу, себе возьму хоть **корешки**, а тебе отдам **вершки** » (Non, ne m'en empêche pas ; je sème ma rave, je prendrai au moins les petites racines et je te donnerai les petites feuilles.) (А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957, Т. 1, №23 с. 35).

« мышка-стрижка » veut probablement dire une petite souris « au poil court », mais peut également être lié à « стриж » (« martinet », surnom de Martine, protagoniste du livre)²⁵.

La rime chez Triolet est également présente et certaines occurrences font écho aux contes russes. Elle apparaît entre un sujet, un complément et un adverbe dans une seule phrase ou entre un pronom démonstratif et un pronom²⁶. Les noms de produits riment avec des suffixes tels que « -té » ou « -esse »²⁷. Enfin, il existe des rimes entre des mots appartenant à deux phrases distinctes²⁸.

Ces exemples de répétitions et de rimes montrent que le style du texte de Triolet a été inspiré par les contes russes, et ces parallèles entre son roman et certains contes invalident l'hypothèse de Khorda qui classait le roman dans la catégorie « pour dames », faute d'éléments probants.

3.3 La généricité du conte après la traduction. Est-elle toujours perceptible ?

Les différences entre le texte français et la traduction russe montrent que le traducteur ne prend pas toujours en considération la généricité du conte. Le traducteur a tendance à reformuler le texte français et à se passer de la

25 « Откуда ни взялся сом с большим усом, за ним жучок-старичок, мышка-стрижка ; все прибежали » (Tout à coup, un silure aux moustaches longues apparut, un petit scarabée-vieillard et une petite souris « aux poils courts » les suivirent ; tout le monde accourut.) (*Ibid.*, T. 2, №297 c. 421).

26 « [...] le grondement d'un haut-parleur, et à sa suite, de la musique qui se délayait dans les airs, comme du sirop dans trop d'eau » (Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 61).

« Mon Dieu ! Cette Henriette ! » (*Ibid.*).

27 « Martine n'aimait pas le croupion, et elle n'avait plus faim après le pâté maison, le saucisson et jambon maison, le melon [...] » (*Ibid.*, p. 142).

« Daniel, descendu pour chercher à boire, revint avec une bouteille de rosé, embuée, fraîche, du biscuit, des fruits » (*Ibid.*, p. 148).

– Notre siècle, – disait M. Georges [...], – notre siècle ne connaît qu'une divinité, qu'une royauté, la beauté ! La princesse dont tu nous parles, Martine, célèbre par sa beauté, est une authentique princesse, même si elle est née à la Porte Saint-Ouen. Dans notre XX^e siècle, les titres de noblesse se portent sur le corps [...]. (*Ibid.*, p. 91).

« Il fallait la jeunesse, la robustesse de Daniel pour suffire à ses deux passions : Martine et les études » (*Ibid.*, p. 103-104).

28 Par exemple, une description de Martine : « [...] elle avait la main aussi leste et aussi dure que la mère. Du reste, elle faisait ses devoirs en un clin d'œil [...] » (*Ibid.*, p. 37).

répétition en russe²⁹. Il s'ensuit que la généricité du conte est beaucoup plus présente dans l'original que dans la traduction.

Quant à l'enchaînement, le traducteur tantôt suit l'original, tantôt trouve des synonymes, ce qui a un impact sur la transmission du texte initial aux lecteurs russophones. Prenons un exemple :

A la maison, le **couvert** était mis : M'man Donzert mettait le **couvert** avant de partir, cela faisait accueillant en rentrant. Il y avait **du vol-au-vent** ce soir,

29 Je fournis d'abord les exemples tirés du texte original de *Roses à crédit* :

1. un mince, mince Ave (p. 20)
2. gentille, gentille comme un petit animal exotique (p. 32)
3. l'émail de la baignoire était lisse, lisse, l'eau était douce, douce (p. 44)
4. une mince, mince petite voix (p. 46)
5. elle était toute mince, mince (p. 51)
6. elle est folle, folle à lier (p. 63)
7. lourd, très lourd (p. 133)
8. de loin, loin (p. 139)
9. grand, grand horizon (p. 145)
10. le pauvre, le pauvre (p. 157)
11. une année, une année entière (p. 158)
12. affreux, c'était affreux (p. 176)
13. triste, très triste, si courte, si dramatiquement courte (p. 177)
14. fort, mais fort (p. 184)
15. très, très amusant (p. 203)
16. loin, loin (p. 205)

Ensuite la traduction russe *Розы в кредит* (les occurrences où le traducteur garde la répétition) :

1. тоненькое Ave Maria (p. 11)
2. она была прелестна, очаровательна, как диковинный заморский зверек (p. 18-19)
3. эмаль ванны была гладкая, вода нежная-нежная (p. 26)
4. тоненьким-тоненьким ангельским голоском (p. 27)
5. была тоненькой (p. 31)
6. не сумасшедшая ли ! (p. 38)
7. отяжелевшими, очень отяжелевшими (p. 86)
8. и уже издалека (p. 90)
9. широкий горизонт (p. 94)
10. бедный, бедный (p. 102)
11. целый год (p. 102)
12. ужас, просто ужас ! (p. 114)
13. грустен, очень грустен (p. 115), так коротка, так трагически коротка (p. 115)
14. говорить громким голосом и употреблять такие выражения (p. 119)
15. очень, очень забавным (p. 132)
16. далеко-далеко (p. 133)

Cécile aimait le **vol-au-vent**, l'appétit revenait. Elle s'assombrit seulement lorsque Daniel demanda Martine **au téléphone** : elle, personne ne l'appelait plus **au téléphone**³⁰.

Дома их ждал накрытый стол : мадам Донзер всегда все приготавливала перед уходом – так приятнее возвращаться. На обед был слоеный пирог. Сесиль любила слоеный пирог, у нее появился аппетит. Она помрачнела только когда Мартине позвонил по телефону Даниель – а ей уже никто теперь не позвонит³¹.

Ma suggestion serait de mettre ici en évidence l'enchaînement : « Мадам Дюпон сняла салфетку, и перед Мартиной сразу предстала женщина... Она предстала [...] » et « Дома стол был накрыт : мадам Донзер накрывала на стол перед уходом – так приятно возвращаться. [...] Она помрачнела только когда Даниель попросил Мартину к телефону – её больше никто не просит к телефону ».

En ce qui concerne la rime, elle n'est pas gardée dans la traduction russe, à l'exception des mots « biscuits, fruits » qui sont rendus par « бисквитами, фруктами »³². Cette rime est possible grâce à la place de l'accent qui tombe sur la dernière voyelle de la racine et aux terminaisons identiques à l'Instrumental du pluriel. Au Nominatif du singulier les terminaisons de ces mots diffèrent.

3.4 Adaptation du conte Сказка о рыбаке и рыбке (*Conte du pêcheur et du petit poisson*) : la traduction comme vecteur de la généricité ?

Les adaptations du conte de Pouchkine que l'auteure fait pour l'ajuster à l'histoire de Martine sont multiples. Au lieu de « корыто » (cuve à lessive), la femme du pêcheur reçoit une machine à laver « Mer bleue », au lieu de « изба » (*isba*) les époux voient se construire un énorme palais « avec tout le confort moderne »³³. En outre, l'âge de la femme (« une vieille » chez Pouchkine) n'est pas mentionné pour rapprocher le comportement de Martine à celui de la protagoniste du conte. Une adaptation supplémentaire repose sur le nombre de souhaits (3)³⁴. Dans les contes russes, le chiffre trois

30 Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 184.

31 Эльза Триоле, *Розы в кредит, Луна-парк*, Санкт-Петербург, РИЦ Хорда, 1994, с. 119.

32 Эльза Триоле, *Розы в кредит, Луна-парк*, Санкт-Петербург, РИЦ Хорда, 1994, с. 96.

33 Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, , 1959, p. 229.

34 *Ibid.*, p. 227, p. 229-230.

et la répétition ternaire des événements sont omniprésents : trois fils, trois bogaturs, dans un royaume et dans un état éloignés de 3⁹ de là (« в тридевятом царстве тридевятом государстве »³⁵).

Le traducteur devine qu'il s'agit du conte à cause de l'apparition des tournures similaires à celles du texte de Pouchkine :

« Pêcheur, rends-moi la liberté et je te la revaudrai ! »³⁶ – « Рыбак, отпусти меня на волю, я тебе щедро отплачу ! »³⁷.

*Отпусти ты, старче, меня в море,
Дорогой за себя дам откуп :
Откуплюсь чем только пожелаешь*³⁸.

(Laisse-moi, vieillard, retourner dans la mer,
Je me rachèterai cher :
Je me rachèterai avec tout ce que tu voudras.)

« Щедро отплачу » (payerai avec générosité) renvoie plutôt au texte de Pouchkine car cette précision de valeur est omise dans le texte original. Parfois, la traduction correspond néanmoins au texte original et au texte de Pouchkine :

« [...] je souhaite que le poisson d'or vienne nous servir en personne »³⁹ – « я и хочу, чтоб сама золотая рыбка пошла ко мне в услужение »⁴⁰

*Уж не хочет быть она царицей,
Хочет быть владычицей морскою ;
Чтобы жить ей в Окияне-море,
Чтобы ты сама ей служила
И была бы у ней на посылках*⁴¹.

35 А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957, Т. 1, № 169, с. 424.

36 Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 228.

37 Эльза Триоле, *Розы в кредит, Луна-парк*, Санкт-Петербург, РИЦ Хорда, 1994, с. 149.

38 А. С. Пушкин, « Сказка о рыбаке и рыбке », *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 т.*, Москва, Ленинград, Издательство АН СССР, 1948, Т. 3, книга 1, Стихотворения, 1826-1836, Сказки, с. 534.

39 Elsa Triolet, *Roses à crédit, L'Âge de nylon I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 230.

40 Эльза Триоле, *Розы в кредит, Луна-парк*, Санкт-Петербург, РИЦ Хорда, 1994, p. 150.

41 А. С. Пушкин, « Сказка о рыбаке и рыбке », *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 т.*, Москва, Ленинград, Издательство АН СССР, 1948, Т. 3, книга 1, Стихотворения, 1826-1836, Сказки, с. 539.

(Elle ne veut plus être reine,
 Elle veut devenir impératrice maritime ;
 Pour habiter l'Océan-mer,
 Pour **que tu viennes la servir en personne**
 Et que tu te charges de ses commissions.)

C'est non seulement à travers la narration (allusions à Pouchkine et répétition ternaire), mais aussi grâce au choix traductorial (au profit des expressions ayant trait aux contes russes et aux textes de Pouchkine), que l'ouvrage de Triolet s'inscrit dans la généricité du conte.

4. Conclusion

Pour conclure, le langage d'Elsa Triolet en tant qu'auteure plurilingue de *Roses à crédit* révèle des liens significatifs avec les contes russes. Des exemples de non-équivalence lors de la traduction prouvent que le texte varie en fonction de la langue. Par exemple, la répétition et la rime ou le dialogue intertextuel avec A. Pouchkine, qui font surgir la dimension du conte de *Roses à crédit*, ne sont pas toujours perçus ni traduits dans *Розы в кредит*. Le conte russe, reconfiguré par E. Triolet, sert principalement à dissuader le lecteur d'emboîter le pas de Martine qui, obsédée par la consommation, a ruiné d'abord sa famille et ensuite sa vie. Contrairement à Daniel, elle n'a pas contribué au développement de la France d'après-guerre et c'est par le biais de généricité du conte (c'est-à-dire les rimes, les répétitions, les références intertextuelles) que la voix narratrice reproche à la protagoniste (voire au lecteur) d'avoir sombré dans le système néfaste du capitalisme.

Emily Eder

Die Funktionalisierung von Sprache in Irena Brežná *Die undankbare Fremde*

Lors d'une migration, le passage d'une langue maternelle à une langue étrangère suscite plusieurs questionnements identitaires, culturels et politiques. Ceci d'autant plus si la situation linguistique est complexe dans le pays d'origine et dans le pays d'accueil. En l'occurrence, dans son roman autobiographique *Die undankbare Fremde* (2012), Irena Brežná crée à partir de deux trames narratives alternantes un lieu de rencontre entre deux mondes différents. Elle donne une importance considérable à la langue qu'elle prend comme point de départ pour démontrer les différences culturelles et politiques entre l'ex-Tchécoslovaquie et la Suisse en même temps qu'elle remet en cause les crises identitaires qui peuvent résulter d'une migration ou d'une fuite. Le présent article a pour objectif de mettre en évidence les différentes fonctions attribuées à la langue dans un contexte plurilingue et de migration tout en argumentant qu'Irena Brežná invite, à travers la lecture de son roman critique, à une participation active dans la construction d'une société ouverte à l'immigration.

Wie die Seiltänzerin auf dem Cover des Romans *Die undankbare Fremde* (2012) bewegt sich die slowakisch-schweizerische Schriftstellerin Irena Brežná selbstbewusst zwischen Sprachen und Kulturen. Ihr Zustand in der Schwebelage ist dabei das Ergebnis eines jahrelangen Integrationsprozesses in Folge eines Sprach- und Kulturwechsels, ein Zustand, bei dem das „ständige Gefühl des Mangels [...] der Bejahung des undefinierbaren Zustands gewichen [ist]“.¹ Die soziologischen Begriffe, die sich mit diesem Schwebelagezustand in Verbindung bringen lassen, nennt Brežná gleich selbst: „hybride, offene, fluide Identität, transnationale Selbstverständlichkeit, Dritter Raum“.² Insbesondere der Sprache kommt bei der Identitätsaushandlung eine tragende Rolle zu. Diesen Zusammenhang beschreibt Brežná immer wieder sowohl in ihren fiktionalen als auch in ihren nicht-fiktionalen Texten.

Im folgenden Beitrag soll nun aufgezeigt werden, wie Sprache in *Die undankbare Fremde* dargestellt und funktionalisiert wird. Dabei sei vorab bereits darauf hingewiesen, dass der Roman an sich nicht mehrsprachig gestaltet ist, sondern durchgehend auf Hochdeutsch verfasst ist. Es wird allerdings auf die besondere Form der Diglossie in der Schweiz Bezug genommen und so finden sich vereinzelt schweizerdeutsche Einschübe. Sprache stellt allerdings den zentralen Bezugspunkt der doppelten Erzählstruktur dar, bei der

1 Irena Brežná. „Zimmerwaldmanifest“. *Wie ich auf die Welt kam. In der Sprache zu Hause*. Zürich: Rotpunktverlag, 2018. S. 164-169, hier S. 168.

2 Ebd., S. 168.

alternierend in insgesamt 50 Episoden zwei Erzählstimmen zu Wort kommen, die ihre Fremdheitserfahrungen aus dem jeweiligen Alltag reflektieren. Der erste Erzählstrang wird rückblickend aus der Perspektive einer Adoleszentin erzählt, die sich nach der gemeinsamen Flucht mit ihrer Familie aus einer sozialistischen Diktatur in eine westliche Demokratie integrieren soll. Dabei wird ihr Selbstverständnis ständig durch die andere politische, gesellschaftliche und kulturelle Ordnung herausgefordert. Fremdheitserfahrungen werden dabei insbesondere anhand der neu zu erlernenden Sprache sichtbar gemacht. Der zweite Erzählstrang ist graphisch kursiv abgesetzt. Zudem markiert ein Tempuswechsel ins Präsens die andere Erzählperspektive. Die Erzählstimme gehört einer Dolmetscherin, die Einblicke in ihren Berufsalltag gibt, in dem sie zwischen ‚Einheimischen‘ und Geflüchteten sowie Asylsuchenden im Gericht, in der Psychiatrie oder im Krankenhaus vermittelt. Auch hier werden Fremdheitserfahrungen anhand der Sprache fassbar; dort nämlich, wo Vermittlung über die wörtliche Übersetzung hinausgeht. Obwohl aus dem Roman nicht explizit hervorgeht, dass es sich bei den beiden Erzählstimmen um zwei Sichtweisen derselben, jedoch erwachsen gewordenen Figur handelt, wird diese Lesart textintern nahegelegt und auf diese Weise auch in der Literaturkritik und -wissenschaft rezipiert. Die raumzeitliche Verortung der beiden Erzählstränge lässt sich ebenfalls nur indirekt rekonstruieren. Daraus ergibt sich schließlich folgende Gesamtstruktur für den Roman:

The first strand begins from the time of arrival of the migrant and her family in Switzerland in the 1960s and leads to the present day, merging with the temporality of the second narrative level. The text ends with the protagonist having come full circle, acting as a translator for a new migrant mother and daughter who have arrived at the barracks where she herself initially arrived in Switzerland, echoing word for word the initial exchange between the protagonist and the border guard [...].³

Der Roman ist zweifelsohne autobiographisch inspiriert. Doch welche Rolle spielt die Fiktionalität in *Die undankbare Fremde* für die Rezeption des Romans? Ihrem ebenfalls autobiographisch geprägten Roman *Die beste aller Welten* (2008), einer Geschichte über die Kindheit in einer sozialistischen Diktatur, stellt Brežná voran: „Etwaige Ähnlichkeiten mit lebenden Personen und Ereignissen sind rein zufällig.“⁴ Damit unterstreicht sie noch einmal den fiktionalen Charakter des Textes. Auf einen solchen Zusatz wird in *Die undankbare Fremde* verzichtet. Der Text wird als Roman ausgewiesen

3 Jonny Johnston. „Critical of Swissness, or Critically Swiss? Recent Autobiographical Fictions by Irena Brežná“. *German Life and Letters* 68:2 (2015). S. 171-189, hier S. 177-178.

4 Irena Brežná. *Die beste aller Welten*. Berlin: Edition Ebersbach, 2008. S. 6.

und ist somit ausreichend als fiktionales Werk gekennzeichnet. Vergleiche mit realen Personen und Ereignissen werden jedoch nicht mehr explizit ausgeschlossen. Die Parallelen zu Brežnás Biographie und ihren autobiographischen, nicht-fiktionalen Texten sind unverkennbar. Auch auf der Textebene wird die Ähnlichkeit zwischen der Erzählerin und der Autorin auf verschiedenen Ebenen sichtbar. Dazu zählen grundlegend die Erfahrung der Migration in die Schweiz und die Tätigkeit als Dolmetscherin, aber auch Details, die sich auf ihren Namen oder ihr Äußeres beziehen.⁵

Vor dem Hintergrund der autobiographischen Nähe und der damit einhergehenden Wirkung der Glaubwürdigkeit soll im Folgenden argumentiert werden, dass Brežná durch die doppelte Struktur des Romans und das zirkuläre Ende die Prozesshaftigkeit einer Integration vorführt. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung mit der Sprache. Das Ziel dieses Prozesses schließlich wird als aktive Partizipation sowohl der ‚Einheimischen‘ als auch der ‚Zugewanderten‘ an der Konstruktion einer offenen Einwanderungsgesellschaft definiert, in der beide Parteien ihre Berechtigung haben. Der Roman als Ganzes ist demnach als Dritter Raum zu verstehen, in dem kulturelle Differenzen für die Rezipienten erfahrbar gemacht werden. Im Gegensatz zu einer geschlossenen Romanstruktur werden die Rezipienten in diesem Fall eingeladen, Verknüpfungen zwischen den beiden Erzählsträngen und den verschiedenen dargestellten Schicksalen sowie eventuell der eigenen Lebenserfahrung herzustellen.

Fremdheit in der Sprache

Nimmt man den ersten Erzählstrang für sich, dann erinnert vor allem der Beginn dieses Romanteils an Familienromane mit Migrationsthematik wie *Tauben fliegen auf* (2010) von Melinda Nadj Abonji oder *Elefanten im Garten* (2015) von Meral Kureysli. In diesen Romanen wird jeweils retrospektiv berichtet, wie sich eine junge Protagonistin in der Deutschschweiz zurechtfindet, in die sie gegen ihren eigenen Willen emigriert wurde. Die Ablösung von ihrer Heimat sowie ihrer Kindheit wird dabei vor allem anhand von Generationenkonflikten zwischen den Eltern und den Kindern thematisiert. Der bedeutende Unterschied zu diesen Romanen besteht darin, dass *Die undankbare Fremde* beinahe vollständig ohne Familie auskommt. Der Roman, der mit einer Episode eröffnet wird, in der die unterschiedliche Wahrnehmung der „leuchtenden Fremde“⁶ durch die Tochter und die Mutter beschrieben wird, handelt Familienbeziehungen auf den ersten zwanzig Seiten ab. Im Gegensatz zur Mutter ist die Tochter nicht „voller

5 Vgl. Irena Brežná. *Die undankbare Fremde*. Berlin: Galiani, 2012. S. 5-6; S. 24.

6 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 5.

Emigrationslust⁷. Ihre Namensanpassung an den „Familiennamen des Vaters und des Bruders“ empfindet die Erzählerin als „Verstümmelung“⁸. Ein wenig später wird auch in diesem Roman thematisiert, dass die Erzählerin gegen ihren Willen in der Schweiz ist, in der sie sich wie „eine unmündige Braut“ fühlt, „hundert Jahre zurückgeworfen, verheiratet an ein Land wie an einen strengen, alten Mann“⁹. Bereits im nächsten Absatz erfolgt der Bruch mit der Familie: „Der Bruder verprügelte mich weiter, als lebten wir nicht in einer humanen Gesellschaft. Ich zog aus“¹⁰.

Anstelle der Familienbeziehung tritt die Beziehung zu dem „Landsmädchen“¹¹ Mara, das die Erzählerin in der Sprachschule kennenlernt und mit deren Tod der erste Erzählstrang endet. Die beiden Freundinnen teilen ähnliche Erfahrungen, wobei gilt, dass der Anfang sowohl der Adoleszenz als auch der Migration

nach neu erweckter Revolte, Traurigkeit, schnell erregter Emotionen, permanenter Polemik mit Älteren oder Suche der Stelle in der Welt einfacher zu vermerken [ist] als das Ende der Phase; das Erwachsenwerden identifiziert man verschieden. Die Migration stimmt in diesem offenen Ausgang mit der Adoleszenz überein: Wann jemand zum Migrant wird, ist klar erkennbar. Der andere Grenzpunkt – wann hört er auf, ein Ankömmling zu sein, verschwindet jedoch.¹²

Mara und die Erzählerin gehören nicht nur einer diachron-biologisch, sondern auch einer synchron-soziologischen gedachten Generation an; sie

erfahren in den Jahren der größten Aufnahmebereitschaft, aber auch später dieselben leitenden Einwirkungen sowohl von Seiten der sie beeindruckenden intellektuellen Kultur als auch von Seiten der gesellschaftlich-politischen Zustände. Sie bilden eine Generation, eine Gleichzeitigkeit, weil diese Wirkungen einheitlich sind.¹³

Die Ausblendung der Familienbeziehungen zugunsten einer Freundschaftsbeziehung liegt wahrscheinlich auch im Alter der Erzählerin begründet.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 18.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 7.

12 Jana Dušek Pražáková. „Die grausamen Jahre? Das Fremd- und Frauwerden in der Schweiz bei Irena Brežná, Katja Fusek und Ilma Rakusa“. *Oxford German Studies* 48:2 (2019). S. 285-302, hier S. 289.

13 Karl Mannheim. „Das Problem der Generationen“. *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Hg. Kurt H. Wolff. Berlin/Neuwied: Luchterhand, 1964 [1928]. S. 509-565, hier S. 516.

Sie ermöglicht aber auch eine andere Akzentsetzung. Der Erzählstrang ist, obwohl retrospektiv erzählt, nicht rückwärtsgerichtet. Im Zentrum steht gerade nicht die für Familienromane typische Rekonstruktion einer Familiengeschichte und deren Auswirkungen auf die Erzählerin, sondern die Geschichte einer zukunftsgerichteten Konstruktion von Identität.

Die prozesshafte Entwicklung dieser Identität wird an der Auseinandersetzung mit der Fremdsprache sichtbar. Ein besonders eindrückliches Beispiel stellt dabei die Entwicklung zur Frau dar. Mit einem aus der Heimat importierten, emanzipierteren Verständnis der Rolle der Frau in der Gesellschaft erreicht die Erzählerin die Schweiz, in der eine „auffällige Lage der Frau“¹⁴ herrscht. Die Entwicklung zur Frau ist nicht nur durch körperliche Veränderungen gekennzeichnet¹⁵, sondern auch durch die Auseinandersetzung mit der Fremde. Frauen stehen hier „stumm herum wie vergessene Regenschirme – wie denn auch sonst, grammatikalisch waren Frauen sächlich“, die Erzählerin hingegen „kam nicht hierher, um zu schweigen“.¹⁶ Doch nicht nur das grammatikalische Geschlecht der Frau ruft zum Widerstand auf, auch die metonymische Erweiterung des weiblichen Körpers wie in folgendem Beispiel wird kritisiert: „Der weibliche Körper erstreckte sich bis in die Küche hinein. ‚Gruß in die Küche‘, hieß es, wenn ein Mann die Ehefrau seines Freundes mit Achtung bedachte“.¹⁷ Das Bild der Ehe nutzt die Erzählerin schließlich an anderer Stelle, um ihre eigene Beziehung zur Schweiz und zum Schweizerdeutschen zu illustrieren:

In diesem Zusammenhang kommt die Metapher einer „Zwangsese“ (Brežná 2012: 35, 122) der Protagonistin mit dem Gastland vor. Das Gastland wird als der Mann (der Handelnde) in dieser Beziehung beschrieben. [...] Mit der Metapher dieser Zwangsrelation ist die Kompositummetapher „eine tragische Sprache“ (Brežná 2012: 114) kohärent, die für die gezwungene Opposition Dialekt – Hochsprache zwischen den Dialekt sprechenden Einheimischen und der Hochsprache redenden Protagonistin steht (Brežná 2012: 29).¹⁸

Die Erzählerin entscheidet sich im Gegensatz zu Mara, die „im Dialekt das Offensichtliche verbergen“¹⁹ wollte, für die Hochsprache und damit für eine Identität, die ihre Fremdheit auch in der Sprache dauerhaft sichtbar macht:

14 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 73.

15 Vgl. dazu ebd., S. 96-99.

16 Ebd., S. 29.

17 Ebd., S. 66.

18 Katarína Motyková. „Die Sprache in den Metaphern im Roman *Die undankbare Fremde* von Irena Brežná“. *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* 4:2 (2012): S. 18-25, hier S. 21.

19 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 115.

„Eine stümperhafte Schriftsprache ist ein aufrechter Gang, hinkend zwar, doch ein Eingeständnis des Fremdseins“.²⁰

Die sprachliche Fremdheit spiegelt sich jedoch nicht nur im Dialekt wider, auch der verwendete Modus befremdet. Am Beispiel des Konjunktivs konfrontiert die Erzählerin den westlichen Individualismus mit der ihr bekannten Gemeinschaft, der wie „ein einziger unteilbarer Körper“ war und von dem sie sich „wegamputiert“ fühlt.²¹ In der Schweiz „bediente man sich einer konjunktivreichen höfischen Sprache“; während in der Heimat „das Private ungebührlich ins Öffentliche“ ausgedehnt wurde, „fraß sich das Offizielle ins Private hinein“.²² Der aufsässige, zuweilen bissige Ton mit dem die Erzählerin die kulturellen Unterschiede zur Sprache bringt, ist dabei vor allem der Erzählperspektive der jugendlichen Erzählerin geschuldet. Es werden damit allerdings keine objektiven Aussagen über die Deutschschweiz gemacht, sondern subjektive Eindrücke einer Adoleszentin verbalisiert, deren Verständnis eines Zugehörigkeitsgefühls sich im ‚Motzen‘ ausdrückt: „Zuhause ist dort, wo man motzen darf, und ich hatte kein Zuhause“.²³ Im Verlauf des Erzählstrangs findet die Erzählerin jedoch ihre „Heimat des Motzens“²⁴ und in dem Moment, als das Motzen zu einem begründeten Kritisieren wird, welches „[n]otwendig für die Demokratie“²⁵ ist, wird sie erwachsen. Dieser Entwicklungsprozess bestätigt sich im Tempuswechsel zum Präsens: „Ich bin nicht mehr ständig wütend und traurig, sondern praktisch, eine Sammlerin, durchmische das Alte mit allerlei Neuem [...] und werde nie mehr aufhören, an meiner waghalsigen Konstruktion zu basteln, die mal einstürzt, mal sich bewährt“.²⁶

Körperlichkeit vs. Sprachlosigkeit in der Fremde

Während im ersten Erzählstrang der Fokus auf die identitätsstiftende Funktion der Sprache gelegt wurde, soll in Bezug auf den zweiten Erzählstrang aufgezeigt werden, welche Auswirkungen Sprache bzw. Sprachlosigkeit auf die Psyche und den Körper haben können. Durch das Dolmetschen werden dabei zwei Blickwinkel geöffnet: einer auf die Figur der Dolmetscherin selbst, die hinter ihre Vermittlungsfunktion zurücktritt, und ein weiterer auf die Figuren, die sich ohne Dolmetscherin nicht vermitteln können. Im

20 Ebd.

21 Ebd., S. 35.

22 Ebd., S. 93.

23 Ebd., S. 23.

24 Ebd., S. 103.

25 Ebd., S. 125.

26 Ebd., S. 132.

Gegensatz zum Einzelschicksal der Erzählerin, welches im ersten Erzählstrang detailliert dargestellt wird, werden somit im zweiten Erzählstrang Ausschnitte einer Vielzahl an Schicksalen präsentiert, die einzig durch das Dolmetschen der Erzählerin miteinander verknüpft sind. Aus der alternierenden Struktur des Romans ergibt sich somit ein Nacheinander an Erfahrungen und Reflexionen der jungen Erzählerin, die durch unterschiedlichste Schicksalsschläge von Asylsuchenden und Flüchtlingen unterbrochen werden. Mehrsprachigkeit wird hier durch Mehrstimmigkeit ergänzt, was dem Roman eine „Tiefen- und eine Breitendimension“ gibt, „die das Private zu einem Exponenten für eine allgemeine Problemlage macht und auf brennende Fragen im Bereich der Exil- und Immigrationspolitik hinweist“.²⁷

Dabei ist allerdings zu beachten, dass diese Mehrstimmigkeit stets durch die Perspektive der Dolmetscherin gefiltert wird und das, obwohl es heißt, dass das „*Wesen des Dolmetscherberufes [...] in der Tilgung der eigenen Persönlichkeit*“ liegt.²⁸ Es werden tatsächlich nur wenige persönliche Details über die Erzählerin bekannt, wobei sie sich gleichzeitig den stereotypischen Merkmalen einer literarischen Dolmetscherfigur zu entziehen scheint. Sie vermittelt primär keine „Identitätslosigkeit, Verlorenheit“, scheint nicht „heimatlos, zerbrochen, transistent oder wurzellos“.²⁹ Zudem wird die Erzählerin auch nicht in besonderer Weise „durch körperliche Defekte oder Unzulänglichkeiten und Krankheiten charakterisiert“, die in einem „engen Zusammenhang mit der psychischen Verfassung“ der Figur stehen.³⁰ Und das obwohl die Dolmetscherin explizit darauf hingewiesen wird: „*Diesen Beruf darf man nicht zu oft ausüben, sonst macht er krank*“.³¹ Zwar „leidet [sie] an den Belastungen des Berufs, reagiert auf die Behandlung einzelner Menschen

27 Beatrice Sandberg. „Integration: Kulturgewinn oder Kulturverlust? Migrationserfahrungen in Irena Brežnás Roman *Die undankbare Fremde*“. *Leitkulturen und Wertediskussionen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* (VIII). Hg. Martin Hellström/Edgar Platen. München: Iudicum, 2014. S. 58-72, hier S. 66-67.

28 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 85.

29 Paulína Šedíková Čuhová. „Einsamkeit bei DolmetscherInnen/ÜbersetzerInnen. Figuren bei AutorInnen mit Migrationserfahrungen am Beispiel des Romans *Der Russe ist einer, der Birken liebt* von Olga Grjasnowá“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46:1 (2016): S. 37-53, hier S. 39.

30 Ebd., S. 52. Šedíková Čuhová bezieht sich in diesem Zitat auf folgende Quellen: Klaus Kaindl. „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität“. *Translationskultur. Ein innovatives und produktives Konzept*. Hg. Larissa Schippel. Berlin: Frank & Timme, 2008. S. 307-333. Klaus Kaindl/Ingrid Kurs (Hg.). *Helfer, Verräter, Gaukler. Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien: Lit, 2008.

31 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 86.

oder sieht, wie hoffnungslos viele Fälle sind, weil es an allen Voraussetzungen für eine einigermaßen menschenwürdige Zukunft im neuen Lande fehlt³², aber gerade in den Situationen, in denen eine wörtliche Übersetzung nicht ausreicht, zeigen sich auch ihre Stärke und Empathie. Um ein kurzes Beispiel zu nennen: In einer Episode dolmetscht die Erzählerin zwischen einer als Sklavin missbrauchten Frau und einer Psychiaterin.³³ Während die Psychiaterin den Fall aufgrund seiner Schwere abgeben will, setzt sich die Erzählerin gezielt über die Richtlinien zur Nähe – „*Weder dürfen wir die Klienten kennen noch im Wartezimmer mit ihnen ins Gespräch kommen*“³⁴ – hinweg und spricht der jungen Frau nach der Sitzung Mut zu, baut sogar einen flüchtigen Körperkontakt auf. Das Verschwinden hinter der Tätigkeit des Dolmetschens ist zugleich Schutz und Verrat und führt zuweilen dazu, dass die Erzählerin „*nach der Schicht in voller Größe auftauchen und zeigen*“ will, dass sie „*vernunft- und gefühlbegabt*“ ist.³⁵ Mit dieser Verbindung will sie ihre hybride Identität bestätigen, die sich aus der deutschen Kopf- und der gefühlsbetonten Muttersprache zusammensetzt und die sie sich als Erzählerin des ersten Erzählstrangs mühsam erarbeitet hat.³⁶ Auf unterschiedliche Weise wird in diesem zweiten Erzählstrang demonstriert, dass Dolmetschen eine Tätigkeit der interkulturellen Vermittlung ist und als solche auch anerkannt werden sollte. So bietet die Dolmetscherin mehrfach ihr „*interkulturelles Wissen*“³⁷ an, „*erklär[t]*“³⁸ und „*w[irbt] für Verständnis*“³⁹.

Die für Dolmetscherfiguren typischen Merkmale von Körperlichkeit, Krankheit und Schwäche finden dennoch in diesem Erzählstrang ihren Raum, wenn auch auf andere Figuren übertragen. Sie finden ihren Ausdruck in der Sprachlosigkeit der Asylanten und Flüchtlinge, so beispielsweise in der autistischen Störung eines Kindes, das nur auf (gewaltsame) Körpersprache reagiert.⁴⁰ In einem anderen Fall ist eine Cabarettänzerin „*Körper per se und kein sprachbegabtes Wesen*“⁴¹, wobei die Reduktion auf ihren weiblichen Körper die junge Frau gleichzeitig in ihrer Unmündigkeit hält. In einem weiteren Fall wird der Sohn einer Migrantin beschrieben, der in einem halben Jahr noch kein deutsches Wort herausgebracht hat und dabei eine starke Gewichtszunahme verzeichnet. In der sprachlichen Verweigerung und

32 Sandberg. „Integration: Kulturgewinn oder Kulturverlust?“ (wie Anm. 27). S. 66.

33 Vgl. Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 46-51.

34 Ebd., S. 84

35 Ebd., S. 85.

36 Vgl. ebd., S. 129-132.

37 Ebd., S. 42.

38 Ebd., S. 47.

39 Ebd., S. 117.

40 Ebd., S. 13-16.

41 Ebd., S. 32.

körperlichen Vernachlässigung erkennt die Schulpsychologin den Widerwillen des Jungen, in der Schweiz zu bleiben.⁴² Die Erzählerin – und damit nicht zuletzt auch Brežná selbst – „leiht den Nicht-Sprachmächtigen ihre Stimme, das stärkt ihr Selbstgefühl und sie erfährt viel über den Zusammenhang von Selbstverachtung, Krankheit und Sprachlosigkeit bei Immigranten“.⁴³

Interkultureller Dialog als Ziel

Mit *Die undankbare Fremde* hat Irena Brežná ein „radikales Buch“⁴⁴ geschrieben, das offensichtlich einen Nerv getroffen hat. Migrationserfahrung wird hier mehrsprachig, mehrperspektivisch und mehrstimmig gedacht. In diesem Sinne ist bereits der Titel des Romans mehrdeutig: Undankbar ist dabei nicht nur die Fremde in der Schweiz, sondern auch die Schweiz als Fremde für ihre Migrantinnen und Migranten. Durch diese doppelte Lesart des Titels wird bereits die Vorannahme unterlaufen, dass Integration ausschließlich eine Leistung der Migrantinnen und Migranten darstellt. Es wird kritisch darauf hingewiesen, wo auch die Schweiz Möglichkeiten verpasst hat, sich in die neue Einwanderungsgesellschaft zu integrieren:

Das Volk der Fremden lebte hier ohne hörbare Stimme. Wir hätten endlich sagen sollen: „Wir sind hier! Ihr müsst mit uns rechnen, mit unserer Andersartigkeit, wir wollen euch nicht nur nacheifern, wir finden bei euch nicht alles erstrebenswert. Es ist unmöglich, auf Dauer dankbar zu sein [...]“ Wären wir bloß aus dem Untergrund aufgetaucht und hätten die Alteingesessenen zu einer Nationalfeier eingeladen und unser Wissen, unsere Befindlichkeiten, Dummheiten, berechtigte Forderungen und Sehnsüchte preisgegeben.⁴⁵

Mit dem Roman, und hier wird die fiktionale Ebene überschritten, hat Brežná ihre Stimme ergriffen und sich durch die Kritik gleichzeitig einen Platz in der Deutschschweizer Literaturtradition der schweizkritischen Schriftsteller und Schriftstellerinnen gesichert.⁴⁶

Der Roman hat dabei nicht nur in der Schweiz große Resonanz gefunden, Übersetzungen in bald zehn Sprachen und internationale literarische Auszeichnungen sprechen für den Sprach- und Kulturgrenzen überschreitenden

42 Ebd., S. 115-119.

43 Sandberg. „Integration: Kulturgewinn oder Kulturverlust?“ (wie Anm. 27). S. 66.

44 Peer Teuwsen. „Eure Angst hat mich immer erstaunt“. *ZEIT Online*. 8. März 2012 (<https://www.zeit.de/2012/11/CH-Interview-Irena-Brezná>, eingesehen am 16.4.2020).

45 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 103.

46 Vgl. Johnston. „Critical of Swissness, or Critically Swiss?“ (wie Anm. 3). S. 183.

Erfolg des Romans. Die kulturellen Differenzen, die im Roman durch die Wahl der Themen und die offene Struktur für die Leserschaft erfahrbar gemacht werden, zielen jedoch nicht nur auf ein Deutschschweizer Publikum ab.⁴⁷ Der fremde Blick auf die deutsche Sprache und der spielerische Umgang mit derselben lädt auch ein deutsches und österreichisches Publikum dazu ein, sich mit der eigenen Sprache und deren Besonderheiten auseinanderzusetzen. Gerade in der Sprache manifestieren sich, wie gezeigt werden konnte, kulturelle Eigenheiten, die auf den gesamten deutschen Sprachraum zutreffen.⁴⁸ Schließlich wurde der Roman auch in der Slowakei positiv rezipiert und im Jahr 2015 mit dem Dominik Tatarka Preis ausgezeichnet, welcher „die renommierteste literarische Auszeichnung in der Slowakei“ ist und der für ein „aussergewöhnliches Werk verliehen [wird], das die humanistischen Traditionen der slowakischen Kultur erfüllt“.⁴⁹ Die Bedeutung von Irena Brežná's Werk für den Fremdsprachenunterricht insbesondere in der Slowakei wurde bereits im Jahr 1998 von der Germanistin und Fremdsprachendozentin Dagmar Kostálová hervorgehoben:

So wie die interkulturelle Germanistik das Fremde und das Eigene in deren dialektischer Wechselseitigkeit wahrnimmt, ist Fremdsprachenunterricht immer zugleich Muttersprachenunterricht, ist Fremdkulturbetrachtung immer auch Auseinandersetzung [sic!] mit der eigenen Kultur.⁵⁰

An der Bedeutung dieser Feststellung hat sich bis heute nichts geändert, vielmehr wird sie durch *Die undankbare Fremde* aktualisiert. Brežná zeigt durch ihren kunstvollen und kreativen Sprachgebrauch, wie das Fremde in der Sprache neben beispielsweise Ethnolekten auch aussehen kann. Sie inszeniert die Sprache als Reibungsfläche mit der fremden Kultur im ersten Erzählstrang. Im zweiten Erzählstrang nimmt die Dolmetscherin durch die interkulturelle Vermittlung einen Platz zwischen den Sprachen und Kulturen ein. Die Gegenüberstellung der Dolmetscherin mit den Asylsuchenden ermöglicht einen interessanten, weil simultanen Blick auf unterschiedliche Stufen der Integration: professionalisierte Sprachkompetenz kontrastiert hier mit Sprachlosigkeit. Über die Auseinandersetzung mit Sprache entsteht im Roman ein interkultureller Dialog zwischen den beiden Erzählstimmen,

47 Vgl. Dušek Pražáková. „Die grausamen Jahre?“ (wie Anm. 12). S. 290.

48 Vgl. dazu auch: Irena Brežná. „Von der Hand in den Mund“. *Wie ich auf die Welt kam. In der Sprache zu Hause*. Zürich: Rotpunktverlag, 2018. S. 98-104, besonders S. 102-103.

49 <https://www.brezna.ch/preise> (eingesehen am 16.4.2020).

50 Dagmar Kostálová. „Interkulturelle Konfrontationen im Werk von Irena Brežná“. *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: „Andere Texte anders Lesen“*. Hg. Michael Auer/Ulrich Müller. Stuttgart: Hans Dieter Heinz, 2001. S. 379-390, hier S. 380.

zwischen der Dolmetscherin und ihren Klienten und nicht zuletzt auch zwischen der Autorin und ihrer Leserschaft. Dieser Dialog stimuliert die Partizipation an einer transkulturellen Gesellschaft, denn: „Assimilation klingt nach Auflösung. Lieber wäre mir, sie hätten mir meine Partizipation bestätigt, aber dass Zugewanderte an der Gesellschaft teilnehmen und dabei bleiben dürfen, wie sie sind, hätte man damals nicht zu denken gewagt.“⁵¹

51 Brežná. *Die undankbare Fremde* (wie Anm. 5). S. 110.

VARIA

Philippe Forget

Gynéalogie de la morale traductologique

Der Umgang mit dem Übersetzen lebt traditionellerweise von einem Reflexionsdefizit, das sich weitgehend der Identifizierung mit zwei Grundpfeilern der abendländischen Kultur verdankt: der Schöpfungsgeschichte und der Auffassung von der Sprache als bloßem Medium bzw. Werkzeug. So bildet das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung das theologisch bedingte Mann/Frau-Modell und dessen Wertvorstellungen nach. Konkretisiert wird diese ideologiekritische Diagnose am Beispiel des Diskurses von Admiral, der beide Richtungen akzentverschiebend radikalisiert und entsprechend positiv rezipiert wird. Anschließend wird der für das Übersetzen zentrale *Treue*-Begriff kritisch überprüft und ein Alternativmodell entwickelt, das an zwei deutlich unterschiedlichen Kurzbeispielen erprobt wird. Im Schlussteil wird eine Definition der Übersetzeridentität herausgearbeitet, die auf theologisch-metaphysische Implikationen verzichtet und die Übersetzertätigkeit funktionsgerecht beschreiben soll.

Inscrire une réflexion sur la traduction dans le cadre conceptuel « Identité et altérité¹ » peut à la fois sembler aller de soi et mettre au jour des difficultés insoupçonnées : d'une part, comment ne pas souscrire dans un premier temps à l'idée que traduire, c'est précisément faire advenir l'identique dans l'autre, voire comme autre ? Mais qu'en est-il d'autre part des rapports supposés entre les deux termes, attendu que le « et » qui les relie ici aura commencé par les dissocier ?

Un certain « ordre », que l'on peut rapidement identifier comme celui de la métaphysique, voudrait en effet soumettre l'autre à l'identique qui, en exprimant l'autosuffisance pérenne, domine « naturellement » l'ensemble du champ pour déterminer du haut de son incontestable autorité les valeurs qui lui sont nécessairement subordonnées. Cela se fait par exemple en baptisant « environnement » la diversité (de plus en plus réduite) de la nature, ce qui revient à organiser celle-ci autour de l'humain, identité illusoire qui inverse les valeurs et décrète que le milieu dans lequel et dont il vit *ne fait que* l'« environner ».

N'allons pas croire que ces généralités soient déconnectées de notre sujet : c'est bien selon la même logique que la traduction est stérilement affirmée

1 Version légèrement abrégée de la conférence donnée dans le cadre du Colloque *Identité et altérité : le même et l'autre en littérature* (16 et 17 mai 2019) à l'Université de Genève à l'occasion de la 14^{ème} rencontre du Programme doctoral de littérature générale et comparée.

« impossible² », mais aussi que le faux proverbe « traduttore, traditore » continue de hanter et de parasiter le discours traductologique : le traducteur serait un traître parce qu'il serait incapable de rendre exactement, à l'identique et donc sans reste, l'original qui lui est confié. La toute dernière édition du classique ouvrage de Michaël Oustinoff sur la traduction continue d'honorer ce souverain poncif tout en laissant croire qu'il l'a dépassé³ – ce qui est la méthode la plus sûre pour le laisser continuer d'entraver toute réflexion. Il est pourtant facile de comprendre que pour trahir, il faut aussi avoir la possibilité de ne *pas* trahir : si je ne peux *que* trahir, je ne trahis pas. Or, par le simple mais irréductible passage d'une langue à une autre, le traducteur *ne peut que* produire de l'autre et donc *ne trahit pas*. Mais le primat simpliste de l'identique comme pur rapport à soi empêche d'accéder à ce raisonnement simple. C'est une machine à ne pas réfléchir et donc à ne pas comprendre. Nous en rencontrerons d'autres exemples en cours de route, certains très programmés, d'autres plus inattendus.

La référence à l'altérité ne fait donc qu'enfoncer une porte ouverte : toute traduction relève de l'altérité, toute traduction est *transformation*, évidence que Benjamin puis Derrida se donnent la peine de souligner. Cependant le terme est trop vague pour constituer une définition, et même la précision derridienne, déjà ancienne, d'une « transformation réglée⁴ » reste insuffisante, puisqu'elle suppose un mode de réglage, mais sans indiquer à partir

2 Tout en dépassant l'opposition stérile possible/impossible, je maintiens une tension entre les deux termes, car c'est la seule voie qui permette de faire droit à la notion de *responsabilité* du traducteur, que j'oppose ici en filigrane à celle de « liberté », laquelle ouvre à tous les arbitraires. La responsabilité ne relève pas d'une morale (se conformer à un programme vertueux), mais d'une éthique (elle compte toujours avec le risque de son autre : si je ne peux *que* être responsable, je ne suis pas responsable). Autre point essentiel : une éthique « suppose que l'on s'interroge sur les principes et qu'on en discute » (Jean Bernard, *De la biologie à l'éthique. Nouveaux Pouvoirs de la Science – Nouveaux Devoirs de l'Homme*, Paris, Buchet/Chastel, 1990, p. 31).

3 Michaël Ustinoff: *La traduction*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 2003, nouvelle édition 2018. La quatrième de couverture évoque un « Au-delà de la formule *traduttore traditore* », mais lorsqu'elle est discutée dans le corps du livre, c'est pour en faire une « attitude » valable parmi d'autres : « On peut aussi conclure à l'intraduisibilité relative des langues : traduire, c'est forcément trahir, pour reprendre l'adage italien (sic) *traduttore, traditore*. » (p. 12).

4 « [...] à la notion de traduction, il faudra substituer une notion de transformation : transformation réglée d'une langue par une autre, d'un texte par un autre » (Jacques Derrida, *Positions*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 31). Sans prononcer le mot, la suite de ce passage exclut l'identité : « Nous n'aurons et n'avons en fait jamais eu affaire à quelque < transport > de signifiés purs que l'instrument – ou le < véhicule > – signifiait laisserait vierge et inentamé, d'une langue à l'autre, ou à l'intérieur d'une seule et même langue » (*ibid.*).

de quoi il opère. Je postule donc dès maintenant (ce qui engage d'emblée toute une conception de la traduction) que cette transformation est toujours *endettée* (plus ou moins, différemment et envers diverses instances à déterminer selon le type de texte à traduire, mais *endettée* toujours). Pour cette raison, ce qu'on appelle l'identité d'une traduction est toujours, et comme toute identité, déterminée par (de) l'autre – ce qui inverse la hiérarchie (re)connue et appelle à reconfigurer l'ensemble du champ.

1. Pour une lecture « gynéalogique »

On aura compris qu'une réorientation rigoureuse de la traduction, qui n'existe pas en dehors d'une pratique, passe par une réévaluation des discours traductologiques qui l'englobent et l'engluent, ce qui nécessite de revenir en deçà des fausses logiques et donc remonter à leur origine à la fois cachée et manifeste (cachée parce que trop manifeste, induisant ainsi un *effet d'évidence* parfaitement aveuglant). Ce qui signifie que nous aurons à en découdre avec des idéologies⁵, dont une des principales ressources est de transformer des *constructions* de l'esprit en données *naturelles* et donc apparemment incontestables.

Nous avons tous en mémoire l'idée que la traduction est une « servante⁶ », et on connaît la formule de Rosenzweig selon laquelle on ne peut servir deux maîtres⁷, entendons par là deux langues, celle dite « de départ » et celle dite « d'arrivée », cette posture induisant ensuite comme son corrélat obligé la distinction ladmiralienne entre « sourciers » et « ciblistes » au seul avantage, comme on le sait, de ces derniers⁸. Nous y reviendrons longuement.

Un personnage féminin donc, soumis à un maître : cette analogie n'est en rien fortuite, elle rend nécessaire une *gynéalogie* du discours traductologique.

5 Je n'ai évidemment pas la faiblesse de croire que l'idéologie, c'est les autres (attitude classique du dogmatisme < libéral >), comme on pourrait dire en parodiant Sartre : toute non-pensée, mais aussi toute pensée est alimentée par de l'idéologie, comprise ici comme le principe qui préside à la fois à une sélection de valeurs et à leur mise en rapport.

6 On parle de même de sa « fonction ancillaire » (du latin *ancilla* = servante).

7 C'est le sens des deux phrases apodictiques qui ouvrent son célèbre texte de 1926 « Die Schrift und Luther » : « Übersetzen heisst zwei Herren dienen. Also kann es niemand » (repris dans *Das Problem des Übersetzens*, herausgegeben von Hans Joachim Störig, Wege der Forschung, Band VIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 194-222, citation p. 194). Il poursuit néanmoins en posant que c'est précisément cette impossibilité qui en fait dans la pratique « la tâche de chacun ».

8 Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (2^{ème} éd. 2016). Afin d'éviter une inflation de notes, la pagination des passages cités apparaîtra dans le texte.

Il y a une analogie frappante entre la traduction et – non pas le rapport homme-femme, mais la *lecture idéologique dominante de ce rapport*. C'est de ce couple-là que j'annonce et amorce ici le divorce.

La traduction, c'est indéniable, est dépendante de l'original, sans lequel elle ne serait pas. L'original est premier, fondateur, son identité est garantie par son titre : l'original est unique. La traduction, elle, est seconde, dérivée, plurielle, changeante, elle peut être fautive – catégorie exclue pour l'original. Contrairement à l'original, elle peut toujours être remplacée. Nécessaire en son principe, elle ne l'est jamais en tant que réalisation singulière.

Comment ne pas voir ici l'analogie frappante avec le rapport homme-femme tel que nous en héritons par toute une tradition religieuse – prise de conscience qui devrait suffire à considérer avec une prudence infinie tout discours traductologique qui pactiserait avec quelque théologie. Car enfin, on connaît l'histoire : l'homme premier et donc seul représentant de l'humanité, la femme, dérivée directe de l'homme, expression de la volonté de l'homme, irrémédiablement seconde par rapport à lui, selon le récit bien connu qui la fait naître de la côte d'Adam comme d'autres naissaient de la cuisse ou de la tête de Jupiter. Mais il n'est pas inintéressant de savoir que cette fable repose sur une erreur de traduction : le terme traduit opportunément par « côte » signifierait en réalité plutôt quelque chose comme « côté », le récit biblique voudrait donc dire que la femme était *au côté de l'homme* représentante de l'humanité toute entière. Ce n'est pas ce qui a été retenu.

Si les choses sont parties dans une autre direction, c'est que toute cette histoire est elle-même prise dans une logique qui l'enveloppe totalement, une théo-logique donc, et que l'on peut nommer le *fondement binaire du monde*. Car à raisonner sur le monde à partir de Dieu, il ne peut en être autrement : Dieu et l'homme, le ciel et la terre, le paradis et l'enfer, le bien et le mal, l'homme et la femme, l'homme et l'animal... Et il n'est en rien abusif de penser que ce quadrillage binaire du réel est la forme à la fois la plus simple (et pour cette raison aussi la plus insidieuse) de la récupération de la toute-puissance divine par l'homme, c'est-à-dire – bien entendu – le masculin. Raison qui explique que les chantres de ce mode de non-pensée sont aussi ceux qui confondent *connaissance* et *pouvoir*.

Mais ce mode ne serait pas aussi insidieusement efficace s'il n'était lui-même l'émanation ou le prolongement d'une matrice qui remonte aux origines de notre pensée, et donc à la métaphysique grecque, qui semble avoir imposé le mode de réflexion binaire qui est si souvent le nôtre, à partir de couples comme *vérité/erreur*, *vérité/illusion*, *lumière/ombre*, *philosophe/sophiste*, *âme/corps*, *esprit/matière*, *parole/écriture* et plus couramment *sens/forme* ou encore *propre/figuré*.

Comme tout schéma binaire, il impose une hiérarchie (le premier terme nommé étant le pôle positif, et l'autre mécaniquement le pôle négatif) : c'est dans cet « ordre » que vient s'insérer le couple théologique « homme/

femme » tel que je viens de le rappeler. Cette prolongation de la philosophie grecque dans la théologie ne saurait nous étonner : souvenons-nous plutôt du mot de Nietzsche selon lequel le christianisme n'est qu'un « platonisme pour le peuple⁹ ».

Attachons-nous maintenant à décrire les effets généraux d'une telle perspective sur le discours traductologique et donc sur la pratique de la traduction, car toute pratique, qu'elle en soit consciente ou non, renvoie à ses préalables, donnée sans laquelle aucun raisonnement, bon ou mauvais, n'est possible – en d'autres termes : il n'y a pas de pratique *ex nihilo*.

Nous avons affaire ici à ce que nous pouvons appeler une *injonction binaire*. Cette injonction n'est pas simple, elle est simpliste : elle crée deux camps, dont l'un est forcément considéré comme bon, et l'autre mauvais. Dans la logique des affrontements intellectuels, cela signifie la vérité contre l'erreur, et les tenants de cette option (qui est pour eux une évidence, donc une nécessité) se font sans surprise les défenseurs inconditionnels de ce qu'ils considèrent comme la vérité. La vérité n'est pas ce qu'ils cherchent, mais ce qu'ils prétendent représenter, avec pour corollaire le slogan-type de l'injonction binaire : « Qui n'est pas avec moi est contre moi » (dont nous savons qu'il est à l'origine un slogan religieux). L'autre est sommé de choisir son camp, mais en réalité il n'y a pas choix, puisque décider de ne pas suivre la logique de l'injonction binaire revient à se situer dans l'erreur et donc à se voir définitivement condamner. Cette injonction n'imagine pas que l'on puisse faire un autre « choix » que le sien, puisque lui-même n'en est pas un. Elle ne connaît que le passage en force, et l'argumentation raisonnable, qui a le pouvoir de la démasquer, n'a aucune prise sur elle. Se posant à l'avance comme « rationnelle », elle procède en réalité à des simulacres de raisonnements dont il est assez facile de montrer qu'il s'agit de *paralogismes*, c'est-à-dire de propos qui ont l'apparence de la logique, mais reposent en réalité sur des préalables faux. Concrètement, il s'agit de déterminer la valeur d'un « objet » puis de constater que cette valeur est bien celle que l'on pensait et enfin d'en tirer toutes les conséquences favorables à cette fausse logique.

Diviser le monde en « hommes » et « femmes » sur un mode hiérarchique relève entièrement de cette pratique du paralogisme, c'est même sans doute le plus fameux et en tout cas celui qui aura eu le plus de conséquences : l'homme se pose fallacieusement (et avec l'opportune complicité de Dieu lui-même, dont on ne doute pas qu'il a choisi son camp) comme originellement unique, ce qui lui permet de déterminer la femme comme seconde,

9 « [...] denn Christentum ist Platonismus fürs < Volk > » (*Jenseits von Gut und Böse*, Vorrede, dans Friedrich Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Karl Schlechta, Vierter Band, München-Wien, Carl Hanser Verlag [1980], p. 566).

donc non originaire et donc inférieure, ce qui autorise à interpréter sa soumission comme une donnée de nature¹⁰.

Et de fait, soumettre la traduction à la force de ce discours revient à lui donner les apparences d'une vérité de nature, d'où par exemple le recours acritique à l'image de la « servante » ou au concept de « fonction ancillaire » – au point de s'aveugler sur le fait pourtant peu contestable qu'un tel statut n'a rien de naturel, mais est de part en part une construction sociale. C'est de ce même espace idéologique que découle la tendance à décrire l'activité traduisante à travers des catégories morales, c'est-à-dire à partir de valeurs constituées et consensuelles, de sorte que toute réflexion peut en être exclue, et on ne s'étonnera plus que celles qui la définissent de la façon la plus insistante – « effacement », « modestie », « humilité » – soient aussi les qualités à travers lesquelles on « reconnaît » régulièrement la *nature* même de la femme.

L'efficacité du mécanisme binaire qui produit cette illusion de nature (en réalité donc, une contrevérité théologique) s'explique de deux façons : d'abord, sur un plan général, le binarisme a gagné d'avance car il justifie de fait qu'on ne sorte pas de ce qu'on appelait naguère « paresse intellectuelle » et aujourd'hui « zone de confort ». De façon plus précise, il a gagné d'avance du fait même qu'il ne laisse aucune chance à une exigence opposée à *l'indigence qui le formate et qu'il ne peut donc que reproduire*. C'est une machine à ne pas penser qui, pour cette raison même, ne connaît que la violence, mais ne reconnaît jamais la sienne (puisque ressentie comme vérité d'évidence) : il ne perçoit comme violents que les discours qui ont la prétention de ne pas reconnaître *sa* vérité comme *la* vérité, et feint de ne pas comprendre cette violence qu'on lui imposerait – ce qui lui permet *mécaniquement* de se poser en victime pacifique.

2. Un « cas » traductologique exemplaire

On m'opposera peut-être qu'il n'existe pas de discours traductologique aussi problématique. Cette objection tombe pourtant à la lecture du dernier ouvrage de Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (voir note 8), qui présente l'avantage de regrouper des écrits remontant pour certains aux années

10 Sur ce point comme sur d'autres, voir maintenant aussi l'ouvrage d'Olivia Gazalé : *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017 : « Le mythe de la virilité n'est pas un discours parmi d'autres. C'est un discours fondateur, qui a posé le principe de *supériorité masculine* et théorisé un système de domination – le *système viriarcal* –, qui n'a pas seulement postulé l'infériorité ontologique des femmes et de tout ce qui leur était corrélé (à commencer par l'effémation), mais aussi la *supériorité* du *vir* sur l'autre homme (l'étranger, le *sous-homme*), sur l'animal et sur la nature » (p. 409s., les termes en italiques sont de O. G.).

80, recouvrant ainsi l'ensemble d'un discours largement reconnu dans le domaine francophone.

a) Jalons d'un discours-circuit

S'il faut commencer par définir rapidement les notions de « sourcier » et de « cibliste », je dirai que, pour Ladmiral, le premier se laisse subjugué par l'original, tandis que le second le « naturalise » en l'adaptant strictement à la langue d'arrivée. Être cibliste, c'est en effet « mobilis[er] les ressources spécifiques de la langue-cible » (p. 30). Dès lors que, même s'il s'agit d'une pratique qui détermine ses décisions à partir des singularités de l'original (pratique sourcière donc), il s'agit de « faire affleurer du français possible qui était pour ainsi dire en attente d'exister » (p. 197), « on est déjà dans la logique cibliste » (*ibid.*), ce qui permet à Ladmiral de ressasser que « les sourciers n'ont jamais raison que pour des raisons ciblistes » (*ibid.*). Ce qui signifie très exactement que 1. les sourciers n'ont jamais raison, et 2. les ciblistes ont toujours raison. Mais cela veut dire aussi que, poussée dans ses dernières (in)conséquences, cette position qui permet de s'assurer d'emblée la maîtrise du champ avant de le redécouper pour déterminer définitivement où se situe la « vérité », finit par conclure paradoxalement que plus on est sourcier, plus on est cibliste.

La position de Ladmiral est donc bien arrêtée, à défaut d'être claire : *on ne peut être que cibliste*. Pour lui, il y a bien deux camps irréconciliables, qu'il définit comme « l'illusion littéraliste » d'un côté [le sourcisme], la « rationalité cibliste » de l'autre (p. 103). Cette rationalité est présentée partout comme la « vérité¹¹ », tandis que l'autre camp est rejeté à partir de concepts religieux : il y a tout simplement une « hérésie sourcière » (p. 112) opposée à « l'orthodoxie cibliste » (p. 212). Cette hérésie serait un « déni du principe de réalité et du principe de raison » (p. 66), ce qui implique que l'autre camp, lui, procède bien de ces deux principes positifs.

En posant le débat en ces termes, Ladmiral s'épargne toute critique et élude tout débat, puisque la vérité religieuse n'est pas attaquable sur la base de preuves raisonnables¹². Il continue donc de dérouler son discours méca-

11 « En somme : je me contente d'énoncer la vérité ! » Une « vérité » identifiée ici au « simple bon sens » et aux « évidences de la pratique et de la réalité » (p. 214), autrement dit au degré zéro de la réflexion argumentée. Dans ce discours de part en part soumis à un idéalisme métaphysico-religieux, l'évidence affirmée a valeur de *révélation*.

12 Nietzsche, encore, favorise la compréhension quand il rappelle que les religions, différant en cela aussi des sciences, puisent leur force dans le fait de s'identifier à des « critères » (*Maßstäbe*), d'être ontologiquement « mesure des valeurs » (*Wertmesser*). (« Wissenschaft und Weisheit im Kampfe » dans Friedrich

nique et accuse l'adversaire (incarné principalement par Henri Meschonnic) d'avoir une « propension à l'anathème » (p. 264). Je me dois de dire ici que je n'ai pour ma part jamais rien lu chez Meschonnic qui puisse soutenir cette accusation ; le discours de Meschonnic est certes tranché, on peut ne pas être d'accord avec lui sur tout, mais il faut lui reconnaître une acuité idéologique certaine, ce qui, précisément, évite de recourir à « l'anathème », terme dont il n'est pas inutile de rappeler qu'il désigne une « sentence d'excommunication » et concerne donc *a priori* toute « hérésie¹³ ».

Un mot d'abord sur la « rationalité » (il est même précisé « rationalité classique », p. 220) qui serait au principe de la pensée ladmiralienne : il se trouve que c'est précisément la valeur-phare du monde moderne technico-capitaliste. Si elle mime la raison, elle n'est pas loin d'être son contraire. Elle prétend décider, mais se soumet en réalité aux valeurs dominantes de ce système, qui se présente comme le tout : efficacité, rentabilité, utilitarisme. Elle est ainsi par avance adaptée au système qu'elle prétend conduire, mais qui en réalité la manipule – elle est ce qu'on appelle son « idiot utile ». Elle n'est finalement que brutalité au service de la force, et donc imperméable à toute mise en relation, à toute logique qui ne la confortent pas¹⁴. Elle ne connaît que le fantasme de raison qu'elle pose pour s'imposer et ressasse comme vérité incontestable, car la répétition est son seul argument.

Ladmiral pose une définition du traducteur qui se situe dans l'exacte logique de ce discours : « [...] le traducteur est un décideur » (p. 12). Dans sa brièveté apodictique, elle pose un certain nombre de questions : outre la référence marquée au monde de l'entreprise (raison pour laquelle sans doute il se dit au masculin, à l'inverse des traits qui le définissent traditionnellement), elle ne décrit qu'un seul aspect, en quelque sorte terminal, du travail de traduction, lequel est conditionné par tous les autres. Mais surtout, Ladmiral la fait précéder d'une prothèse qui se veut philosophique, sous l'autorité, à plusieurs titres inattendue, de Jean-Paul Sartre¹⁵. En effet, le

Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Karl Schlechta, Fünfter Band, München-Wien, Carl Hanser Verlag [1980], p. 343).

13 Meschonnic avait d'emblée anticipé ce genre de procès en sourcellerie : « La critique se fait ici non à partir d'une vérité ou d'un savoir, mais par une recherche de la dialectique. Elle n'est pas une inquisition. Elle est une pratique théorique » (*Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 454).

14 On peut maintenant lire avec profit l'exposé de Pascal Chabot dans *Exister, résister. Ce qui dépend de nous*, Paris, PUF, 2017, et en rapport avec mon propos ce qu'il dit du « moi systémique » (adapté au système) et des « ultraforces » disproportionnées qui travaillent à une mutation des psychismes comme des sociétés.

15 Ailleurs en effet, Sartre est présenté comme un représentant direct du camp ennemi, assimilant « cette fascination pour la rhétorique de l'erreur » au « triomphe contemporain de l'idéologie (sic) : il n'est pas si loin le temps où

« Condamné à être libre » qui précède (mais se veut partie intégrante de la définition) renvoie à l'essai *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Il a ici pour avantage d'imposer une liberté qui ne sera jamais discutée : je suis libre, donc je « décide » comme je veux. Le cercle est aussi parfait que vicieux, et la réflexion comme le traducteur n'y trouvent guère leur compte. Là encore, substrat théologique, masqué pour l'occasion (le « libre arbitre » est une invention biblique), et là encore, Nietzsche pourrait nous aider à nous déniaiser¹⁶.

Plus loin, Ladmiral donne une définition de la liberté : « La liberté n'est pas une absence de contraintes, mais plutôt la gestion des contraintes » (p. 136). Dont acte ! Mais pourquoi dès lors s'évertue-t-il, comme nous le verrons plus loin, à se débarrasser des contraintes que peut imposer l'original, et ce dans un discours dont nous avons déjà clairement perçu qu'il peine quelque peu à se soumettre à celles d'une discursivité rationnelle ? Cela fait partie des nombreuses contradictions de ce discours, pourtant explicitement et implicitement posé comme « rationnel » et, à ce titre, soumis au principe de raison (suffisante) et de non contradiction¹⁷.

Pourtant Ladmiral, qui n'en est donc pas à un renversement paradoxal près, présente la rationalité du discours traductologique comme « fragile », ce qui justifie à ses yeux qu'il soit défendu avec la dernière énergie contre les dangers qui le cernent de toutes parts :

Il faudra se garder de laisser *contaminer* la rationalité déjà fragile du discours traductologique par des effets de mode et notamment, surtout, par les différents visages que nous présentent les idéologies en vogue (et qui nous viennent

d'excellents esprits nous expliquaient qu'il était préférable de se tromper avec Sartre que d'avoir raison avec Aron ! » (p. 220). Quand on est, avec Sartre, « condamné à être libre », nul besoin d'argumenter : Sartre est autorité ou ennemi au gré des besoins.

16 Voir le § 110 déjà cité (note 5) sur l'Origine de la connaissance (*Ursprung der Erkenntnis*) : « Der Intellekt hat ungeheure Zeitstrecken hindurch nichts als Irrtümer erzeugt ; [...] Solche irrümliche Glaubenssätze, die immer weiter vererbt und endlich fast zum menschlichen Art- und Grundbestand wurden, sind zum Beispiel diese: daß es dauernde Dinge gebe, daß es gleiche Dinge gebe, daß es Dinge, Stoffe, Körper gebe, daß ein Ding das sei, als was es erscheine, daß unser Wollen frei sei, daß was für mich gut ist, auch an und für sich gut sei. » (*op. cit.* p. 116-117).

17 « Il y a aussi une mauvaise raison à l'incohérence et à la confusion de certains discours : c'est la désinvolture intellectuelle de certains, le manque de sérieux, quand ce n'est pas un déficit de rationalité ! sans parler de la mauvaise foi... » (« Jean-René Ladmiral – une anthropologie interdisciplinaire de la traduction », propos recueillis par Jane Elisabeth Wilhelm, *META* LVII, 3, 2012, p. 552). Quant à la « contradiction », il ajoute que « c'est quand même un état immature de la réflexion » (*ibid.*), mais cela ne vaut encore une fois que pour les autres.

généralement d'outre-Atlantique) comme le post-colonialisme, le féminisme, et diverses moutures ethno-culturalistes ou autre d'une *logique irrationnelle* du ressentiment dont, au demeurant, les motivations sont très largement imaginaires le plus souvent. (p. 49s., je souligne)

Il aurait certes été étonnant que Ladmiral se fasse le défenseur du féminisme. Mais ce qui est extraordinaire, c'est ce renversement qu'il affirme avec l'assurance de celui qui ne peut qu'avoir raison : c'est la rationalité qui est « fragile » et qu'il faut donc défendre contre « les idéologies en vogue » – topos très classique qui rejette ce qui est considéré comme fugace (ce que sont par définition les modes, phénomène par ailleurs pathogène, puisque « contaminant ») du haut d'une autorité pérenne (pérenne parce que autorité, autorité parce que pérenne) : ou comment accommoder « l'altérité » à une certaine sauce de « l'identité », ici cette idéologie éternelle appelée religion ou théologie, mais qui aux yeux de Ladmiral n'a rien d'idéologique, puisqu'elle relève de la pure « vérité ». Pour preuve, son livre appelle de ses vœux une « théologie de la traduction », ce qui démontre qu'il ignore à quel point il est déjà dedans, et donc où il se trouve. Nous sommes aux antipodes de toute exigence rationnelle, même modeste.

b) Et Ladmiral (re)créa l'in-femme

Puisque j'ai postulé ici la nécessité d'une *gynéalogie*, insistons un peu sur la figure de la femme : mise à part « une Judith Butler » guère connue pour ses positions traductologiques, mais que Ladmiral renvoie dans les cordes avec tout le mépris donc il est capable (p. 35), elle semble bien absente de son discours. Or ce point est capital : s'il en est ainsi, cela invalide mon hypothèse de départ, qui postule l'efficace généralisée d'une matrice théologico-idéologique dans laquelle la femme joue un rôle d'autant plus déterminant qu'il est réprimé.

Revenons ici au cœur du propos de Ladmiral, ce qu'il dit de « l'erreur » littéraliste dans laquelle tomberaient tous ceux qui ne sont pas d'accord avec lui : alors que la vérité brille par l'évidence de sa simplicité (*verum index sui*), l'erreur est plus complexe, voire « un peu perverse » (p. 213) car elle doit parcourir les détours de tout un « discours contra-factuel » (p. 220). Du coup, elle a des beautés qui sont faites pour séduire l'esprit (*se non è vero è ben trovato*), lequel est toujours prêt à « succomber aux charmes chatoyants de la tentation » (p. 213). C'est précisément ici que Ladmiral enchaîne sur les prétendus « anathèmes » de Meschonnic.

On ne peut s'y tromper : cette description de l'erreur s'ajoute parfaitement à l'image de la femme que véhicule notre tradition religieuse. La femme est en réalité bien présente dans le discours de Ladmiral, non comme

métaphore de la traduction en général, mais (manichéisme oblige) du seul camp adverse, à qui il n'hésite pas à l'identifier nommément : il est en effet question, dans la continuité de la citation précédente, de « la fascination » qu'exercent « les formules d'un Henri Meschonnic [...] » (*ibid.*), ici travesti en proxénète des idées, proposant une marchandise infâme au traducteur intellectuellement trop faible pour se demander « comment ne pas être cibliste ? », et s'excluant ainsi lui-même du cercle de la moralité objective.

Et on peut continuer ainsi, le même programme se déroule imperturbablement : ici, c'est « la propension à *succomber à la tentation* de céder à la *séduction* qu'exercent les *beautés* de l'hérésie » (p. 220). Là, se sont les « *trompeuses facilités* du mot-à-mot » (p. 247) censées nous rappeler et Meschonnic, et la femme, tout cela relevant d'une « *tentation* de la régression sourcière » (p. 113 et autres). Le slogan, simple et évident, est désormais tout trouvé : l'homme progresse, la femme régresse.

c) Être ou ne pas être (traductologue)

Curieux de voir comment Ladmiral décrit sa propre pratique, j'ai lu avec intérêt ce qu'il dit lui-même de sa retraduction de *L'Analytique du Beau* de Kant : « Quand je traduis Kant, je ne traduis pas de l'allemand : je traduis du Kant ! » (p. 208). Lisant cette phrase qui met aux prises la langue dans sa généralité et sa réalisation à travers un individu, un traductologue s'attendra ici peut-être à une discussion des thèses traductologiques et herméneutiques de Schleiermacher¹⁸. Mais il n'en est rien. Cela veut dire en réalité, conformément au principe selon lequel « on ne traduit pas les mots, on traduit les idées¹⁹ », que ce sont bien ici des idées, en l'occurrence les idées de Kant, qui doivent être traduites, et en rien son style. Ladmiral poursuit : « [...] j'ai voulu donner une *Analytique du Beau* qui fût belle. Je dirais que c'était la moindre des choses ! » (*ibid.*).

On a bien lu : puisque ce texte traite du Beau (dans la langue de Kant), il fallait aussi que la langue de la traduction fût belle – et donc qu'elle corrige profondément le style de Kant (qui, dans cette logique, n'est pas « Kant » : le philosophe Kant existe de façon totalement détachée de la langue des textes qui font de lui un philosophe). Ladmiral a donc « laissé tomber [...]

18 *Des différentes méthodes du traduire et autres textes* (bilingue allemand/français). Traduit par Antoine Berman et Christian Berner, Points Essais, Paris, Seuil, 1999.

19 Ladmiral cite ici (p. 139) « le regretté Daniel Moskowitz », sans rappeler que celui-ci était un traducteur technique, ce qui, dans sa logique, est en effet inutile, puisque Ladmiral avait déjà universalisé ce principe, par exemple p. 13s. (voir aussi les deux notes qui suivent).

la rhétorique de textes pesamment redondants et < architectoniques > dont semblent se complaire à user la plupart des auteurs d'outre-Rhin ». Et encore : « J'ai allégé la confusion répétitive de certains paragraphes de ce texte pourtant fondamental », ce qui lui permet de se mirer dans le résultat : « Au bout du compte, au terme d'un gros travail d'écriture (et de lecture), je me flatte d'avoir donné au public une < Analytique du Beau > qui se puisse lire » (*ibid.*), public qui ne peut que lui être reconnaissant de ce travail, car contrairement à Ladmiral « Kant [...] n'est pas un styliste, tant s'en faut ! » (p. 209).

On aura beau dire : le cliché d'évidence (la plupart des écrivains allemands sont lourds et écrivent mal) dissimule une profonde cohérence, qui est celle d'un programme se déroulant sans à-coup, puisque mécanique (et donc sans la moindre « décision », si on considère le sens des mots). Ce programme se nourrit de l'occultation des contraintes que pourrait exercer l'original dans une conception encore classique de la traduction, et la forme donnée au texte traduit relève encore d'une idée, celle du Beau dont traite le texte à traduire. Cette grossière confusion entre sujet et forme, imposée au nom de l'évidence qu'elle est censée être (c'est tout le sens de la formule « c'était la moindre des choses ! ») porte à s'interroger sur le style qu'il conviendrait selon Ladmiral de donner à la traduction d'un texte décrivant par exemple le retraitement du fumier en milieu agricole²⁰.

Un tel évitement de la référence qu'est le *texte* original (toute autre attitude étant rejetée comme soumission littéraliste, voire comme mot-à-mot obtus) demande que l'on s'intéresse de façon concrète au traitement que Ladmiral lui fait subir. Il nous en donne l'occasion à travers son commentaire de traduction d'une des plus célèbres formules de la littérature mondiale : le « To be or not to be / That is the question » du monologue d'Hamlet. Ladmiral conteste la validité de la traduction consacrée, soit : « Être ou ne pas être, telle est la question. » Sur quoi se fonde cette mise en cause ? Un simple jugement subjectif : en effet, il se dit « conquis par l'équivalent qu'a proposé Gérard Robitaille », à savoir : « Tout est là ». Selon lui, cette formule est

parfaite. On voudrait l'avoir trouvée [...] je suis jaloux [...] C'est exactement ça. C'est mieux en français ! On croirait que Shakespeare a traduit du français ; on serait tenté de dire qu'il pensait < tout est là > quand il a écrit (ce qu'il a écrit) : < *that is the question* >. (p. 211)

On le voit : rien d'argumenté, la solution ne souffre aucune critique, au point que s'enclenche ici une fiction qui montre d'abord que la « tentation » de consacrer l'erreur habite bien Ladmiral, puisque *tout se passe comme si*

20 Plus encore que le caractère étrange de l'argument que j'évoque ici en souriant, il faut souligner que la « beauté » n'est pas ici l'attribut habituel du *féminin*, dont nous avons vu ce que Ladmiral en fait, mais bien celui de « l'idée », donc, dans son schéma idéologique, du *masculin*.

Shakespeare pensait en français avant d'écrire, et qu'en plus, il connaissait déjà la traduction « parfaite », que Ladmiral adoube donc sans réserve (puisqu'il c'est son jugement, sinon son choix).

Que cette position relève ou non de la « rationalité » défendue par Ladmiral, elle est démentie par la pratique que Ladmiral ne défend pas moins : outre que personne à part lui n'est choqué par la plate insuffisance de la traduction consacrée, je me souviens d'un reportage sur la propagande publicitaire des années 30 aux USA, où apparaissait le slogan : « To smoke or not to smoke » Le sous-titre français indiquait bien : « Fumer ou ne pas fumer, telle est la question » – soit la traduction classique, qui a au moins le mérite de maintenir explicitement la référence voulue au vers shakespearien.

Il n'est certes pas interdit de se demander si cette traduction canonique est bien la meilleure. Mais il faut le faire en argumentant autrement que par le fantasme, et donc en se référant au texte. Et là, il faut bien reconnaître que le « tout est là » de Gérard Robitaille tombe à plat : il détruit tout le rythme du passage, tout l'équilibre entre ses deux parties, et fait disparaître la référence, essentielle, à la notion de *question*. Une autre traduction possible serait : « Être ou ne pas être, voilà la question », ou encore : « Être ou ne pas être, c'est toute la question ». Tout ce qui fait la formule shakespearienne est ici préservé et rendu. Comme dirait l'autre, mais dans un autre sens : Tout est là !

Pour procéder ainsi, il faut admettre mon hypothèse de départ : que la traduction est une transformation *endettée* et qu'il lui faut donc s'acquitter au mieux de cette dette, et non la balayer d'un revers de langue. Ladmiral, lui, croit décider (s'identifiant à une tradition qui le guide pesamment) que dans tous les cas on « ne traduit pas des mots, mais des idées » (et on a vu avec quelle facilité il fait endosser les siennes à Shakespeare lui-même). Cette perspective présente de multiples avantages : d'abord, elle se coule dans un moule idéologique qui répète depuis plus de deux mille ans que le langage n'est qu'un « outil » (le mot et l'idée sont repris par Ladmiral, entre autre p. 209, note) et trouvera donc un écho favorable chez tous ceux qui préfèrent comme lui se laisser porter par les préjugés au lieu de les affronter – tout en revendiquant leur liberté d'autant plus bruyamment qu'ils se condamnent à n'en pas faire usage.

Et ensuite, nécessairement, elle rend inutile toute théorie du texte, laquelle contredirait aussitôt cette vieilleries selon laquelle un texte ne fait que véhiculer des idées qui existent en dehors de lui. Ce qui ne l'empêche nullement de se poser en théoricien, bien au contraire : il serait l'auteur d'une théorie pour la simple raison que celle-ci serait générale²¹, comme si ce faux critère (on connaît des théories restreintes qui ont fait date) l'emportait sur celui de

21 « Sans pouvoir développer ici l'argumentation, je poserai en principe qu'une théorie doit s'appliquer à l'ensemble » (p. 62).

l'adéquation entre la théorie et son objet – autre façon de nier le *réel* au profit d'une construction qu'il ne maîtrise nullement. L'admiral définit le texte *a priori* selon sa convenance et impose cette décision à l'ensemble du champ : pour cela, il faut et il suffit de croire (c'est tout l'intérêt de « la profession de foi cibliste », p. 267) que tous les textes, du mode d'emploi au texte philosophique en passant par la littérature, la poésie, la recette de cuisine et le slogan publicitaire, fonctionnent de la même façon, puisqu'ils ne sont tous que les contenants d'idées qui existent en dehors de leur formulation²², avec pour corollaire obligé le fantasme d'une traduction « transparente » (p. 268). Pour le dire avec les mots de Derrida, que L'admiral ose compter, avec un aplomb sans limites, au nombre de ses maîtres²³, alors que celui-ci n'aura cessé de « déconstruire » l'idéologie « phallogocentrique » dont le discours de L'admiral n'est qu'une énième et caricaturale mouture, cette « tranquille assurance qui saute par-dessus le texte vers son contenu présumé, du côté du pur signifié²⁴ ».

Des coups de force qui constituent le discours l'admiralien, on dira qu'ils se situent bien dans la vieille hiérarchie théologico-idéologique « masculin positif vs féminin négatif » – nous savons maintenant pourquoi il ne peut en être autrement – mais il faut aussi reconnaître (c'est son intérêt, sinon sa force) qu'il en renouvelle largement le principe de distribution. Alors que le discours traditionnel reproduit le schéma d'ensemble en faisant de l'original le pôle premier, unique et stable qui correspond au masculin, auquel s'ajoute logiquement et *pratiquement* le pôle second, secondaire, pluriel et donc remplaçable que sont la traduction et le traducteur (automatiquement féminisés), la dissolution de l'original que nous avons constatée chez L'admiral est *à la fois* la cause et l'effet d'un nouveau renversement : chez lui, c'est l'ensemble du champ qui est dominé-balisé par le principe masculin (rationalité, esprit, « décideur » etc.), et le féminin n'apparaît que comme mirage séducteur, dangereux, illusoire et trompeur, qui prétend – erreur ou folie – incarner un original *a priori* dissout et donc sans existence réelle : *exit* la femme.

22 Nouvelle contradiction : L'admiral admet (rhétoriquement) qu'un texte littéraire construit son sens (« il n'y a en littérature d'autre réalité que le langage », p. 13s.), mais cela n'ébranle en rien sa conviction que sa « théorie » s'applique à « l'ensemble », et donc aussi au texte littéraire.

23 « J'ai le privilège d'avoir été l'élève de Gaston Bachelard, de Jean-François Lyotard et de Jacques Derrida, de Raymond Aron et de Claude Lévi-Strauss, et surtout de Paul Ricoeur, entre autres penseurs » (« Jean-René L'admiral – une anthropologie interdisciplinaire de la traduction », propos recueillis par Jane Elisabeth Wilhelm, *META* LVII, 3, 2012, p. 548).

24 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967, p. 228.

3. Pour une nouvelle définition de la fidélité

Comme on l'a vu, l'horizon idéologique qui oriente la plus grande partie du discours traductologique incline ce dernier à déterminer ses catégories opérationnelles en termes de morale. Il est non seulement possible d'analyser et de récuser une telle perspective – ce à quoi je m'emploie ici même – mais aussi d'apporter de nouvelles réponses à des questions qui ne pouvaient jusqu'ici que produire un ressassement et des déformations programmées.

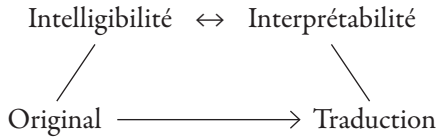
J'en prends pour exemple la question de la fidélité, et c'est bien sûr plus qu'un simple exemple. On connaît la dichotomie sans issue : faut-il être fidèle au fond, ou à la forme ? à la langue de départ, ou à celle d'arrivée ? Bref, on se débat dans l'espace binaire défini plus haut et qui rappelle furieusement les termes du discours ladmiralien, lequel est totalement impuissant à en dire quoi que ce soit de neuf, affirmant comme tout le monde qu'il y a « deux modes de fidélité » (p. 18).

Or, cette notion est viciée dès le départ, puisque c'est un concept moral, et la confusion est consacrée par le fait que nous avons affaire ici, par analogie au couple homme/femme, à un couple de langues. C'est la raison pour laquelle on est jusqu'ici resté aveugle au fait que l'espace binaire et réciproque de la fidélité (chacun promettant fidélité à l'autre) ne fonctionne pas ici : qui a jamais exigé fidélité *de la part de l'original envers la traduction* ? Pourtant, l'idéologie qui englobe et donc détermine la religion (la hiérarchie homme/femme en est la démonstration même) impose cette réalité historique que seule la femme doit fidélité (il s'agissait de préserver la certitude de la paternité), principe devenu ensuite implicite et mis à mal seulement dans l'histoire récente avec l'avènement de la contraception, dont certains hommes ont bien compris tout le « danger ».

La réciprocité n'étant pas de mise, et demander l'impossible à la seule traduction n'étant pas spécialement satisfaisant, il convient de sortir de cette logique binaire en reconnaissant les différents types de texte et les différents critères de lecture qu'ils imposent à travers leurs « modes de signifier » (Meschonnic) particuliers.

La solution consiste donc simplement à mettre en place un troisième terme – comme nous ne sommes pas dans la morale, le ménage à trois est ici non seulement licite, mais nécessaire : c'est une affaire de logique.

On parvient alors à un schéma dans lequel original et traduction sont reliés l'un à l'autre par un *tertium comparationis*, lui-même constitué d'un couple pratique dont les composants sont *intelligibilité* et *interprétabilité* : c'est parfois une intelligence profonde du texte qui conduit à déterminer qu'il y a lieu de préserver son interprétabilité, et dans d'autres cas une interprétation poussée qui conduit à ne pas rendre le texte plus « intelligible » qu'il n'est. Il est une sorte de curseur qui détermine le rapport variable que l'original *impose* au traducteur. L'ensemble peut se formuler à travers un schéma très simple :



Tout texte présente, à des degrés divers, des éléments d'*intelligibilité*. Dans certains cas, extrêmes mais courants, la notion d'*interprétabilité* perd toute pertinence. Cela vaut par exemple pour un mode d'emploi ou une recette de cuisine (sauf s'ils font partie intégrante d'un texte littéraire par exemple, ce qui modifierait aussitôt leur statut).

En revanche, dans d'autres types de texte, les éléments d'*interprétabilité* seront présents, voire dominants. Le principe d'*interprétabilité* que je pose ici consiste à dire que *la traduction d'un tel texte sera « fidèle » si elle permet à un lecteur de cette traduction de suivre le même trajet interprétatif que l'original* (ce qui ne signifie évidemment pas qu'il devra aboutir à la même interprétation). Plus nous aurons affaire à un texte du type littéraire ou poétique²⁵, plus les éléments d'*interprétabilité* s'imposeront, et ceux d'*intelligibilité* s'effaceront : il n'est pas nécessaire de comprendre ce que veut dire « Aboli bibelot d'inanité sonore » (Mallarmé) pour le traduire. Le comprendre et traduire ce qu'on a compris serait même en l'occurrence un gage de mauvaise traduction – réalité qu'une traductologie se réclamant de l'herméneutique devrait très sérieusement prendre en compte²⁶.

4. Mises en Pratique

Parce que la traduction reste d'abord une pratique qui, dans le meilleur des cas, peut profiter d'éclairages théoriques, il convient toujours de s'accompagner d'exemples, destinés à mesurer le gain méthodologique que l'on peut attendre. Pour des raisons matérielles, je me limiterai ici à un essai philosophique et un texte publicitaire.

25 Mais cela vaut aussi largement pour un texte philosophique, voire historique ou de sciences sociales, dans la mesure où la modification de leur structure conceptuelle peut gravement affecter l'interprétation du texte lu en traduction.

26 Voir à ce propos mon étude « Grenzen und Möglichkeiten der (paepckeschen) Hermeneutik », dans John Stanley, Brian O'Keeffe, Radegundis Stolze, Larisa Cercel (éd.) : *Cognition and Comprehension in Translational Hermeneutics*, Zetabooks, Bucarest, 2020, p. 395-428. (Actes du colloque organisé en 2016 à Cologne par John Stanley sous le titre *The Third Hermeneutics and Translation Studies Symposium "Translational Hermeneutics as a Research Paradigm"*, sous la direction de Larisa Cercel).

a) Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient »

Comment parler de « gynéalogie » sans évoquer Simone de Beauvoir et *Le deuxième sexe*, publié en 1949 ? Je ne parlerai pas ici de la traduction allemande indéfendable de ce titre : *Das andere Geschlecht*, que j'ai largement analysée ailleurs. Je me concentre ici sur la phrase sans doute la plus célèbre de cet ouvrage : « On ne naît pas femme, on le devient », qui en ouvre le deuxième livre. Pas exactement toutefois : elle est précédée de deux citations en exergue, l'une de Kierkegaard, l'autre de Sartre, ainsi formulée : [Tu es] « A moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde. » Beauvoir ne le signale pas, mais il s'agit d'une citation de la pièce de Sartre *Les mains sales*, parue juste avant, en 1948.

Cet exergue est suivi d'un paragraphe introductif qui souligne que la femme d'aujourd'hui est sur le point d'ébranler le mythe de la nature féminine, qu'elle commence à mettre son indépendance en pratique, mais que le prestige masculin règne encore et qu'il s'agit ici d'étudier le destin traditionnel de la femme afin de comprendre comment, malgré les pesanteurs du passé, elle peut néanmoins se construire un avenir plus juste (ce qui fait droit à la notion de liberté défendue par l'existentialisme).

La prise en compte de ce péritexte permet de comprendre que cette phrase célèbre présente en réalité trois strates sémantiques :

1. Il n'y a pas d'essence de la femme, mais la femme *devient* cette pseudo-essence du fait de la domination patriarcale qui la lui impose de l'extérieur.
 2. Il n'y a pas d'essence de la femme, mais la femme *devient* cette pseudo-essence du fait de sa propre intériorisation de cette loi patriarcale.
 3. Il n'y a pas d'essence de la femme, et donc on *devient* femme en se libérant de la domination patriarcale telle qu'elle se manifeste dans les sens 1 et 2.
- Fritz Montfort, traducteur du second livre, traduit ainsi : *Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es*²⁷.

Cette traduction est non seulement maladroite dans sa dernière partie, elle procède aussi sans aucune raison à un effacement métaphorisant du processus de la naissance. Ursula Scheu²⁸ corrige ce dernier point, remplace le « man » par un « wir » tout à fait justifié (puisqu'il ne fait aucun doute qu'il s'agit ici des femmes) et propose *Wir werden nicht als Mädchen geboren, wir werden dazu gemacht*. Ce faisant, elle se focalise sur le sexe biologique (Mädchen vs Junge), ce qui efface l'élément essentiel, le devenir femme par l'éducation patriarcale, qu'elle réintroduit en force, de façon unilatérale, par sa version de la seconde partie.

27 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hambourg, Rowohlt Verlag, 1951, cité ici d'après l'édition de poche (rororo 6621), p. 265.

28 Elle en avait fait le titre de son ouvrage : *Wir werden nicht als Mädchen geboren – wir werden dazu gemacht: Zur frühkindlichen Erziehung in unserer Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Fischer, 1977.

Plus récemment, Alice Schwarzer, elle, réintroduit certes la femme, mais aussi la métaphorisation consacrée par Montfort ainsi que le « man » du « on » pour proposer : *Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird dazu gemacht.*²⁹

La reprise à l'identique de la forme verbale finale introduite par Ursula Scheu montre qu'elle aussi ne retient que le sens 1.

Qu'un esprit militant détermine ces deux retraductions, on en a la preuve à travers la position d'Irene Selle (originnaire de RDA), qui rejette la traduction de Montfort comme « lapsus signifiant, correspondant à sa perception masculine » et plaide pour que l'on se réfère *exclusivement* à la nouvelle traduction, celle-ci étant « plus correcte puisque plus féministe.³⁰ »

Dans la logique du modèle de fidélité présenté plus haut, la bonne traduction sera celle qui maintient la possibilité de la triple lecture, même si, au début de l'exposé de Beauvoir, c'est le premier sens qui prédomine – mais c'est aussi celui qu'elle veut contribuer à dépasser à travers le sens 3. – le sens 2. étant l'illustration du rôle que jouent les femmes elles-mêmes dans leur asservissement, rôle dont elles doivent impérativement prendre conscience afin de s'en libérer. On pourrait donc proposer : *Wir werden nicht als Frau geboren, wir werden zur Frau.*

On voit que « intelligibilité » et « interprétabilité » sont ici coextensives, et que le discours féministe, quelles que soient par ailleurs ses excellentes raisons, reste un militantisme et réduit lui aussi le texte à l'idée qu'il veut s'en faire.

Le militantisme féministe produit en effet ce que Rosemary Arrojo³¹ appelle « un nouveau type de traductions politiquement motivées, ainsi qu'une réflexion sur la traduction et les rôles sexuels », ce qui « a incité certaines traductrices à décrire leur pratique et leurs stratégies féministes, par lesquelles elles subvertissent explicitement l'original lorsqu'il ne leur convient pas ». Tout en admettant cette pratique³², elle critique aussi ses semblables en remarquant à juste titre qu'« elles semblent reproduire une variante du même scénario » (essentialiste-patriarcal-dominant), attitude à laquelle elle reproche de « traite[r] l'original et les traductions différemment » : pour Arrojo donc, l'égalité des sexes doit nécessairement déboucher sur une stricte égalité de traitement entre traduction et original : comment

29 Sophie Beese (note 25), p. 99s.

30 Cf. Sophie Beese, *op. cit.*, p. 100.

31 Rosemary Arrojo, « Fidelity and the Gendered Translation » in: *TTR* (Traduction, Terminologie, Rédaction), 7 (2), p. 147-163.

32 Parmi les positions qu'elle cite, celle de Susanne de Lotbinière-Harwood : « My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means : this translation has used every possible translation strategy to make the feminine visible in language. » (*op. cit.* p. 156).

ne pas voir que cette position aussi impose l'idée que l'original comme la traduction sont *genrés*, point commun surprenant avec les discours et pratiques traductologiques d'orientation masculine. Le signal commun est l'arbitraire infligé à l'original, considéré par le discours classique comme masculin-viril, par des militantes féministes comme patriarcal-oppresseur et par Ladmiral comme mirage séducteur (et donc par définition féminin).

Qu'il puisse ne rien être de tout cela, mais simplement la référence auprès de laquelle la traduction est endettée puisqu'elle n'existerait pas sans lui, semble leur échapper également.

b) Le slogan Firestone

Même si on a pu dire de la phrase de Beauvoir qu'elle était le « slogan » du féminisme³³ (ce que sa complexité contredit), cela n'a évidemment rien à voir avec l'approche qu'exige la traduction d'un authentique slogan publicitaire.

Dans la seconde partie des années 60, la marque de pneus *Firestone* lançait son nouveau modèle en Allemagne³⁴ à travers le slogan :

Füchse fahren Firestone-Phoenix

La fonction du référent commercial est claire : il s'agit de suggérer par l'identification à l'oiseau mythologique Phoenix que ce modèle est pratiquement éternel, donc inusable (c'est en réalité un peu plus compliqué et « pervers » que cela, puisque l'image induit aussi la répétition de l'acte d'achat). Mais le sens du slogan lui-même est évident : l'automobiliste plus malin que les autres (c'est ici le sens de la métaphore animale) ne pourra que « choisir » ce produit et non un autre.

Comme pour un texte poétique, le traitement formel est ici décisif, mais pour des raisons radicalement différentes : un poème se défend tout seul, il *est* sa forme. En d'autres termes : ce qu'on appelle le « contenu » est l'élargissement ou le prolongement de la forme, qui n'est donc plus le « contenant » qu'elle est dans la conception antique (mais toujours à l'œuvre) du langage-outil. Le slogan publicitaire, lui, est entièrement soumis à une instance *externe*, que l'on peut définir comme l'optimisation de l'effet sur

33 Anita Jovanovic, *La réception du Deuxième sexe de Simone de Beauvoir en Europe de l'est : l'exemple de la Serbie*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval (Québec), 2010, p. 66.

34 En l'absence (à ma connaissance) d'une campagne équivalente en France, et compte tenu du décalage temporel (je n'ai découvert ce slogan qu'une dizaine d'années plus tard, pour l'analyser dans mon texte d'introduction au séminaire de traductologie que je dirigeais alors dans le cadre de l'Université d'été de Heidelberg, en 1978), le commentaire qui suit ne prétend pas à autre chose qu'à mettre en évidence différentes situations à prendre en compte dans la traduction de tels textes, dont précisément le moment même où il est traduit.

le consommateur potentiel destiné à produire ce qu'on appelle aujourd'hui « la pulsion d'achat ». Pour ce faire, il use d'un schéma aussi simple qu'efficace : la mise en relation du sujet (valorisé, puisque courtisé) avec le produit au moyen d'un verbe de simple mise en relation par l'usage (*fabren*) qui par sa neutralité rehausse les deux autres éléments.

L'ensemble est porté par une mise en forme rhétorique reposant sur une allitération dont la fonction est de solidariser les trois éléments entre eux, avec pour résultat recherché d'enchaîner le consommateur au produit. La traduction se doit donc de respecter ce principe. Le référent de marque restant le même, le maintien de l'allitération en *f* est inévitable. Deux solutions sont donc possibles pour *Füchse* : « finaud », ou « futé ». Et « futé » s'impose finalement pour une raison aléatoire, mais contraignante : au moment où j'ai pris connaissance de ce slogan, l'État français venait de lancer sa campagne « Bison futé » (1976). L'argument flatteur se double donc d'une reconnaissance officielle ressentie comme objective, qui consacre la valeur du produit comme *incontestable* – alors qu'il ne s'agit en l'occurrence que d'une ressource d'opportunité.

La vraie difficulté réside dans la traduction du verbe, laquelle est pourtant essentielle. La simple reprise du sens, de « l'idée » dirait Ladmiral, détruirait l'unité phonétique. La seule solution consiste ici à recourir au groupe verbal « faire confiance à », qui a pour avantage formel de renforcer l'effet allitérant.

On m'objectera certes qu'il s'agit d'un glissement de sens, mais ceci représente ici un gain, la caution morale faisant partie intégrante de la rhétorique publicitaire : elle permet de dissimuler l'acte d'achat et donc la référence déplaisante à la dépense tout en construisant un contexte consensuel.

Le résultat final sera donc :

Les futés font confiance à Firestone Phoenix

Dernier point : les options retenues ont fait de l'énoncé un pur alexandrin, ce qui en favorise la mémorisation par une oreille française, habituée à ce geste mélodique classique.

Dans cet exemple, et uniquement parce qu'il s'agit d'un texte publicitaire, l'intelligibilité générale du propos conduit à une optimisation du critère d'interprétabilité, au-delà même de ce que dit objectivement l'original, mais toujours dans le sens d'un effet optimal sur le consommateur potentiel, visée qui est au principe de ce type de texte³⁵. On peut parler de la *réalisation*

35 Il est intéressant de noter que Ladmiral conteste ici le terme de traduction : « Je dirai que traduire un titre ou traduire de la publicité, ce n'est pas de la traduction (*stricto sensu*), contrairement aux thèses soutenues par certain(e)s » (p. 204). Si Ladmiral n'explique pas son point de vue, celui-ci reste transparent : la « vérité » ne pouvant se partager, même avec ceux qui adoptent le même principe (privilegier le contexte d'arrivée), mais le réalise de façon plus large (prise en compte du destinataire), il lui faut distinguer entre deux ciblismes – dont seul le sien sera

(idéale) d'un signifié transcendantal, tâche de toute traduction publicitaire, alors que le texte et la traduction poétiques s'y soustraient par principe.

5. Comment définir le « sujet traduisant » ?

Arrivé à ce point, il serait paradoxal de continuer à définir le « sujet traduisant » selon la perspective habituelle qui métaphorise et consacre une hiérarchisation des sexes. Une nouvelle définition doit prendre en compte la *tension* dans laquelle se constitue l'activité dudit sujet traduisant.

Comme la traduction suppose un texte et que le sujet traduisant n'existerait pas sans l'original – qui n'est que le texte vu à *partir de la traduction* – dont il se nourrit, je propose de commencer par accepter l'idée qu'il est, irréductiblement, un *parasite*, puisque le parasite est cet organisme qui se nourrit d'un autre – c'est le sens étymologique exact de *parásitos* (παράσιτος). Mais comme (idéalement) il ne lui nuit pas, mais lui donne une autre vie (le *Fortleben* de Benjamin³⁶), c'est un parasite productif et, partant, autre chose qu'un simple parasite.

Il convient dès lors de lui adjoindre un adjectif qui d'une part rende compte de la *condition* de ce *Fortleben*, et d'autre part exprime le rapport entre deux langues qui est à l'origine de tout acte de traduire, puisque la langue traduisante est amenée à composer avec la langue traduite sous la forme d'une tension et non d'un compromis (dont le but est de la *réduire*) : dans bien des cas, le sujet traduisant se demandera en effet, et c'est là sa *responsabilité* bien plus que sa « liberté », jusqu'où il pourra « aller trop loin » (Cocteau) dans l'accueil de la langue qu'il traduit³⁷.

véritablement reconnu, pour les multiples raisons que nous avons vues. Il baptise donc « ultra-ciblisme » l'autre visée, position qui est celle de Katharina Reiss, que Ladmiral vise sans la nommer : « Die dominierende Rolle des Textempfängers im Kommunikationsakt bestimmt die Übersetzungsmethode » (*Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg/Ts, Scriptor Verlag, 1976, p. 87). On remarquera en outre que Ladmiral ne procède nullement à ce *distinguo* à propos du sourcisme, qu'il importe de rejeter *en bloc* (pas de hiérarchie dans l'hérésie), alors que celui-ci recouvre pourtant des pratiques aux présupposés différents, incarnées selon Ladmiral lui-même par les noms de Meschonnic et de Berman.

36 Voir le commentaire serré (mais non dénué de coups de force, voulus ou non) de *Die Aufgabe des Übersetzers* que donne Antoine Berman dans *L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes (PUV), Saint-Denis, 2008. Berman traduit *Fortleben* pas « vie continuée » (p. 77) pour le distinguer de *Überleben* (« survie »).

37 Sans pouvoir entamer ici une critique du propos de Sartre, dont le substrat théologique paraît patent, on se contentera de suggérer qu'il existe chez lui une confusion manifeste dans le rapport entre liberté et responsabilité.

C'est pourquoi j'ai fini par me rendre à l'adjectif *hospitalier*. Nous sommes bien, traducteurs ou traductrices, des *parasites hospitaliers*. Ce concept d'hospitalité remplit en effet toutes les conditions qui importent ici : dans son *principe*, il est inconditionnel (Derrida), c'est-à-dire ici qu'il accepte le texte tel qu'il est et ne se précipite évidemment pas à le transformer en « idées », c'est-à-dire à le soumettre d'emblée aux caprices d'une psyché individuelle, avec pour alibi cette notion si pauvre, et ici si déplacée, de « liberté ». Mais nous savons aussi que l'hospitalité ne peut s'en tenir à ce principe³⁸ : si l'étranger s'installe *chez moi comme chez lui*, l'hospitalité n'a littéralement plus *lieu d'être*.

La traduction garde l'original sans le garder (et donc le perd aussi sans le perdre), car elle n'est chez elle, dans sa langue – c'est tout le paradoxe fécond de l'hospitalité – qu'à la condition d'accueillir l'autre, aussi vrai que je n'habite un chez-moi qu'à la condition de pouvoir dire à tout autre « faites *comme* chez vous ! » par quoi je le reconnais comme autre, tout en lui signifiant qu'il n'est pas pour autant autorisé à faire n'importe quoi. Comme *toute* identité, mon identité de traducteur passe par (de) l'autre, et pour le parasite hospitalier aussi il en va « d'une différence à soi ou d'une différence d'avec soi³⁹ » – en principe le meilleur garant contre le dogmatisme, qui vit de n'être (ou de ne s'imaginer) que pur rapport à soi, et à qui il suffit pour cette raison de se proclamer libre pour croire l'être vraiment.

Ainsi se complexifie le rapport entre identité et altérité – entrelacs qui relève de la *co-appartenance d'une double dette insolvable*, puisque le parasite hospitalier à la fois se nourrit de l'autre et le nourrit, perspective au-delà de la rationalité mais qui n'en est pas pour autant irrationnelle : autre façon de démontrer l'inanité des constructions simplement binaires dont se repaît tout dogmatisme.

38 Ce que Derrida savait fort bien, comme le montre entre autres textes et interventions *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* (Paris, Galilée, 1997, notamment p. 57s.), contrairement à ce que l'on a essayé de lui faire dire, y compris Michel Agier (*L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*, Paris, Seuil, 2018, p. 28s.), qui se réfère pourtant au texte précité de Derrida.

39 Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p. 28.

Marie Kondrat

La lecture au prisme de la simultanéité

The development of extended and multimedia narrative forms has changed our conception of reading. When we read or watch a text, we realize that surrounding elements are just as important as those placed at the center of our attention. Based on two case studies, a webdocumentary entitled *Prison Valley* and the concept of *hyper reading* elaborated by N. Katherine Hayles, this article demonstrates how simultaneity turns out to be a determining parameter in the reception of non-linear narrative forms. By accentuating the spatial aspect of the page/screen, simultaneity crystallizes the two fundamental components of the *contemporary*, which are differentiation and contiguity, within the limits of the individual reading experience. What I call “simultaneous reading” becomes thus a laboratory to fully grasp the heterogenous nature of the *contemporary*, in both its subjective and its paradigmatic dimensions.

L'essor des formes narratives fondées sur l'extension et la multiplication modifie profondément notre conception de la lecture. Il suffit de penser aux œuvres multimédia dont la structure en hyperliens et l'hybridité des matériaux favorisent des extensions du support, ou encore aux phénomènes de sérialité dont le principe de dérivation à travers les mondes fictionnels s'accompagne souvent du changement de médium. La configuration matérielle de telles formes narratives étendues nous oblige à considérer des éléments d'à-côté, non pas au sens métaphorique du terme mais bien dans leur présence perceptible et contiguë. Dans ces conditions, l'expérience de la lecture pourrait être décrite dans les termes suivants : tandis que le sujet lit ou regarde une œuvre, il se rend compte que d'autres éléments environnants sont tout aussi importants que ceux placés au centre de son attention.

En faisant ces observations, je ne cherche pas à intégrer au sein des études littéraires ce que les psychologues ont identifié comme le syndrome de *fear of missing out*.¹ Si la surproduction culturelle s'est déjà imposée comme un constat et a même donné lieu à des prévisions catastrophistes sur la saturation par des objets culturels, une certaine pensée critique de ces dernières années s'est tournée plutôt vers le problème de la réception de ces objets dans le but

1 Ce concept désigne, dans le contexte de réseaux sociaux, une peur envahissante de manquer un événement important et de laisser les autres utilisateurs en profiter, et qui se traduit par un désir de rester constamment en ligne. Andrew K. Przybylski, Kou Murayama, Cody R. Dehaan, Valerie Gladwell, « Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out », *Computers in Human Behavior*, July 2013, vol. 29, p. 1841-1848.

de dépasser les préjugés sur les effets néfastes des industries culturelles sur nos facultés imageante et cognitive.² Reste encore à circonscrire les modalités de ces formes de réception émergentes qui s'éloignent de la conception profonde et linéaire de la lecture, traditionnellement associée au livre imprimé, et qui fonctionnent plutôt selon le principe de sélection. D'où ma conviction sur le rôle décisif joué par les éléments marginaux, dû non pas tant à leur contenu sémantique interne qu'au fait même de leur présence et à leur disponibilité à être convoqués à tout moment dans le processus de la lecture. Le manque devient dès lors un paramètre clé du geste herméneutique.

Ce régime de lecture qui engage une logique spatiale au même titre que temporelle, et que je propose d'appeler « simultané », ne permettrait-il pas justement de rendre compte de l'environnement abondant en objets culturels, sans pour autant condamner leurs interférences comme étant par essence distrayantes voire aliénantes ? La lecture en régime simultané pourrait ainsi devenir un laboratoire des questionnements sur le contemporain³ comme mode de coexistence des facteurs culturels qui participent de la reconfiguration du champ littéraire dans son ensemble. Tout en relevant de la temporalité psychologique et individuelle associée à l'expérience esthétique, la lecture se présenterait comme un moyen d'engager une discussion sur le contemporain au-delà de ses dimensions purement chronologique et objectivable, pour penser cette catégorie dans ses manifestations à la fois subjective et paradigmatique.

Le contemporain *vs* le simultané

Avant de poursuivre cette réflexion sur l'intérêt de confronter le concept de contemporain et la lecture en régime simultané, je voudrais rappeler pourquoi les termes de contemporain et de simultané ne doivent pas être pris pour des synonymes.

D'abord, du point de vue étymologique, le contemporain est un attribut qui renvoie à une qualité d'objet étant du même temps qu'un autre objet, ce trait étant marqué par le préfixe « *cum* ». Tandis que le simultané provient du latin *simultas* (rivalité, compétition) et désigne plutôt la relation entre ces objets, d'où le terme de « simultanéité » pour parler d'une dynamique qui s'installe entre eux. Précisons que *simultas* a pour étymon *simul* qui signifie

2 Les travaux d'Yves Citton manifestent exemplairement de cette tendance, en particulier *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014. J'y reviendrai.

3 Le présent article est issu d'une communication prononcée à la 12^{ème} rencontre du Programme doctoral « Littérature générale et comparée », *Présent, contemporain, actualité* : questionner les < présents > d'une littérature du présent, organisée par Emily Eder et Sophie Jaussi à l'Université de Fribourg, le 20 avril 2018.

« ensemble, à la fois, de compagnie »⁴ ; cela fait admettre un terrain de provenance commun entre les objets autonomes et concurrents qui composent la relation de simultanéité.

En outre, le contemporain et le simultané ont eu des trajectoires séparées dans l'histoire des idées, et notamment dans la théorie de l'art. La construction⁵ du contemporain est indissociable des transformations institutionnelles et sociétales qui suivent la Seconde Guerre mondiale : ayant exprimé une volonté de consolider les tendances du décentrement géopolitique et critique de l'époque, les penseurs du contemporain l'ont érigé comme une alternative cohérente aux termes de « moderne » et de « post-moderne » qui, par leur histoire conceptuelle, renvoyaient aux cultures occidentales dominantes. C'est dans cette visée que les propositions théoriques les plus audacieuses ont fait du préfixe « *cum* » du contemporain un instrument de disjonction des temporalités, afin de penser celles-ci dans leur hétérogénéité et dans un certain anachronisme. Ces propositions ont ouvert par la suite tout un volet de réflexion sur le contemporain dans sa portée structurelle, comme étant à la fois profondément réflexif – Agamben écrit bien qu'on peut haïr son époque mais on ne peut ignorer qu'on lui appartient irrévocablement⁶ – et profondément centrifuge, soit apte à établir des liens hétéroclites et à créer des formes d'incompatibilité. Tout l'intérêt épistémologique du contemporain doit précisément à cette tension.

La simultanéité, en revanche, a été formalisée avant tout comme une notion de poétique.⁷ Vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, elle a servi de principe de base à la synesthésie symboliste, tout comme aux peintres autoproclamés simultanéistes qui cherchaient à réunir des instants successifs dans un seul espace pictural. La chronophotographie a concrétisé encore

4 Henri Stappers, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française, donnant la dérivation des mots usuels classés sous leur racine commune et en divers groupes : latin, grec, langues germaniques, celtique...*, Paris, Larousse, 1900, p. 283.

5 Car c'est bien d'une construction qu'il s'agit, voire même d'une « fiction » si l'on suit les réflexions de Peter Osborne consacrées à la distinction entre le moderne et le contemporain. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso Books, 2013, p. 18. La dimension construite du contemporain est également au centre de deux ouvrages signés par Lionel Ruffel : Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, C. Defaut, 2010 et Lionel Ruffel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

6 « Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut lui échapper ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages, 2008, p. 9.

7 Cela dit, chez Kant la simultanéité, définie comme « l'existence du divers dans le même temps », est placée dans le cadre de la théorie de la connaissance. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. avec notes André Tremesaygues et Bernard Pacaud, préf. Charles Serrus, Paris, PUF, 2004, p. 195.

davantage l'idée de déstructuration des objets en donnant à voir l'ensemble des composantes de la synthèse perceptive sur un support unique. C'est à la même époque, en 1922, que paraît *Durée et simultanéité* de Henri Bergson, ouvrage dans lequel il critique le postulat de l'unité de l'espace-temps soutenu par la théorie de la relativité et l'approche du temps avec des critères de l'espace. Bergson propose d'établir la simultanéité comme moyen à la fois de séparation et d'articulation de l'espace et du temps : il la définit comme une « possibilité pour deux ou plusieurs événements, situés en des points divers de l'espace, d'entrer dans une perception unique et instantanée ».⁸

Quant au domaine littéraire, la simultanéité a été conçue surtout en relation avec la temporalité du récit, soit au niveau de la syntaxe (procédés de juxtaposition, comme la parataxe), soit sur le plan narratif (par exemple, un monologue intérieur qui enchâsse une temporalité mentale dans une temporalité collective). La mise en mots de la simultanéité repose souvent sur un procédé de montage qui fait accumuler plusieurs coupes temporelles dans un cadre défini, comme s'il était un espace unifié.⁹ Appliquer la notion de simultanéité à l'écriture revient ainsi à relier la spatialité du support à la perception homogène du récit. Cela dit, en poésie la simultanéité peut s'incarner aussi sur le plan du signifiant, comme c'est le cas de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, « Premier Livre Simultané »¹⁰ publié sous la forme d'un dépliant illustré par Sonia Delaunay. La simultanéité s'y manifeste comme une relation de contraste entre l'aspect sonore et typographique du texte de *La Prose* et le travail visuel, des « couleurs simultanées », de la peinture.

Pensée comme relation entre les objets appartenant à des temporalités distinctes, bien que contiguës et voisines par leur situation matérielle, la simultanéité n'est donc pas en opposition avec la tendance de décentrement propre au contemporain. Parce qu'elle accentue la dimension spatiale du support (texte, page ou écran), la simultanéité permet en outre de concrétiser les deux composantes fondamentales du contemporain, la différenciation et le voisinage. C'est dans ce sens-là que la simultanéité s'avère être un paramètre

8 Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 36.

9 Au sujet de la simultanéité dans le domaine littéraire, voir ce texte introductif de Marie-Hélène Boblet-Viart et de Dominique Viart, « Esthétiques de la simultanéité » dans Dominique Viart (éd.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité : Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plis-sart*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 19-46.

10 Sur la genèse simultanée de cette collaboration, ainsi que les polémiques qu'elle a pu susciter à son époque au sujet de l'esthétique moderne, on peut renvoyer à cette étude d'Antoine Sidoti, « *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* », *Blaise Cendrars-Sonia Delaunay : genèse et dossier d'une polémique : novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris, Les Lettres modernes, 1987.

déterminant de la réception des formes narratives étendues : elle fait se cristalliser la pensée du contemporain dans les limites de l'expérience de la réception. J'examinerai cette hypothèse d'abord dans une perspective poétique, à l'exemple d'un webdocumentaire et de son dispositif de lecture-visionnage, puis dans une perspective théorique en analysant la démarche de N. Katherine Hayles, lectrice dans des environnements dits saturés, et son concept d'*hyperlecture*.

Poétique de la simultanéité : le genre webdocumentaire

Le webdocumentaire est un genre narratif récent diffusé sur Internet et composé de séquences vidéo, de forums, de textes et de documents visuels.¹¹ Les captures d'écran reproduites à la page suivante¹² (*Illustration 1*) proviennent de *Prison Valley. L'industrie de la prison*, réalisé en 2009 par David Dufresne et Philippe Brault. Dans ce webdocumentaire, les réalisateurs dénoncent l'étendue industrielle du système carcéral en Colorado, où la seule ville de Cañon City compte une douzaine de prisons. La critique du système pénal abusif s'accompagne d'une exploration des structures de profit générées par l'hyper-incarcération. Ainsi les passages entre les plans subjectifs sur les paysages de la vallée, les décadrages sur l'architecture panoptique des lieux de détention et les arrêts sur image dans la chambre isolée du motel *Riviera* suggèrent à quel point les prisons constituent les piliers de l'économie locale.

La dimension interactive est inhérente au dispositif de *Prison Valley* : l'internaute doit s'enregistrer au motel pour poursuivre sa navigation puis, étape par étape, prendre des décisions pour parcourir les séquences et découvrir les témoignages de différents acteurs de l'industrie carcérale. Cette technique de sérialisation goutte à goutte¹³ dicte en majeure partie la réception du webdocumentaire. Par exemple, des blocs de textes numériques apparaissent au fur et à mesure tout au long du visionnage, or il arrive qu'ils soient cachés. Il faut alors visionner un autre passage pour pouvoir accéder à l'élément souhaité. Des *stimuli* en forme de « Bonus » (*Illustration 2*) signalent la disponibilité d'un document à la lecture, parallèlement au visionnage de la

11 Voir le numéro « Nouvelles formes audiovisuelles documentaires » de la revue *Entrelacs* [En ligne], n° 12, 2016, consulté le 29 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1703>

12 Tous droits réservés pour l'ensemble des illustrations reproduites. *Prison Valley*, réalisé par David Dufresne et Philippe Brault. Une coproduction *Arte France* et *Upian.com*, avec le soutien du CNC <http://prisonvalley.arte.tv>

13 *Drop-by-drop serialisation*, en anglais. Eva Domínguez, « The documentary as a digital experience », *Lavanguardia*, 22 décembre 2010, consulté le 27 mai 2020. URL : <http://blogs.lavanguardia.com/thefourthbit/the-documentary-as-a-digital-experience/>

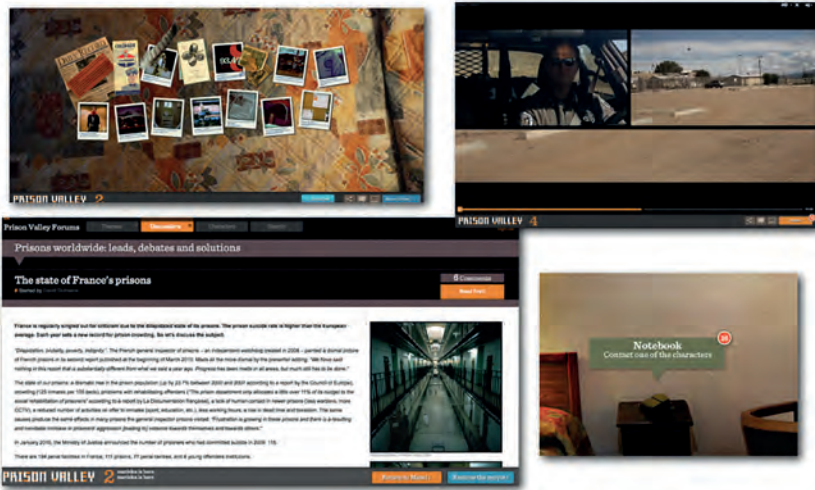


Illustration 1



Illustration 2

séquence. L'internaute est ainsi engagé-e à poursuivre son investigation aux côtés des documentaristes pour aller à la rencontre de leurs interlocuteurs.

Certes, cette composition hypertextuelle¹⁴, caractéristique de toute la littérature numérique, peut être interprétée comme favorisant une navigation

¹⁴ Provenant de la typologie génétique des relations intertextuelles, la notion d'hypertexte a été reprise en informatique pour désigner des liens entre les pages web,



Illustration 3

frénétique, superficielle et parasitée, et provoquant une distraction permanente de l'attention. Mais ce type de dispositif donne aussi à envisager d'autres modes de lecture que la lecture fondée sur le principe de succession.¹⁵ La nouveauté de la lecture sur l'écran réside dans une possibilité d'accumuler des temporalités internes à chaque onglet séparé au sein d'un seul espace, virtuel mais délimité. La disposition des portions narratives à forte proximité encourage l'internaute à faire des bifurcations (*Illustration 3*) en vue d'une délinéarisation¹⁶ du récit. Même si les hyperliens entretiennent le potentiel aléatoire de la lecture, rien ne les prédispose automatiquement à

des hyperliens. Voir le chap. I de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-14, ainsi que le texte de Bertrand Gervais, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », dans *Les défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Lyon, ENSSIB, 2004, p. 49-68, consulté le 16 novembre 2019. URL : <http://oic.uqam.ca/en/publications/naviguer-entre-le-texte-et-lecran-penser-la-lecture-a-lere-de-lhypertextualite>

- 15 Déjà dans son essai « La littérature et l'espace », Genette appelait à prendre de la distance avec la lecture dite successive, lorsqu'il faisait remarquer que « [...] l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais [...] il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir ». Gérard Genette, « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 45-46.
- 16 Bruno Bernard emploie cette notion pour parler de la fragmentation du discours propre au genre webdocumentaire. Bruno Bernard, « Webdocumentaire

la désorientation. Tout au contraire, la dimension interactive contribue à la cohésion du récit, puisque chaque session se construit par des gestes choisis et pondérés de l'internaute. Le webdocumentaire est donc dotée d'une dimension ergodique¹⁷ forte, dans la mesure où sa lecture-visionnage repose sur un investissement considérable du sujet de la réception. En effet, le dispositif de *Prison Valley* ne permet pas de choisir plusieurs voies de navigation à la fois, ni de les croiser entre elles. La section « Forum », encore plus que celle de « Souvenirs et documents », a précisément pour fonction de donner à l'internaute des moyens indispensables pour approfondir son enquête : par exemple, « discuter avec tous les visiteurs connectés », « dialoguer directement avec les personnages du film » ou « réagir sur les forums thématiques de *Prison Valley* ». La disposition des liens à cliquer est loin d'être hasardeuse car elle tient compte de la charge cognitive nécessaire pour lire ou visionner chaque passage. Bien que la durée de base du webdocumentaire soit estimée à 1 heure 40 minutes par les producteurs, ce temps dit de l'horloge peut varier selon chaque expérience empirique, avec une possibilité de choisir, de s'arrêter ou de reprendre la session plus tard. Le haut degré d'interactivité n'implique donc pas d'« aveuglement sémiotique » propre aux phénomènes d'immersion¹⁸, mais peut au contraire susciter chez le sujet de la réception une singularisation du regard et une prise de distance critique.

À partir de cet exemple je propose de distinguer deux échelles de simultanéité telle qu'elle génère de l'hétérogénéité dans l'expérience de la réception. Il y a d'abord une simultanéité diégétique, interne à la forme narrative et identifiable grâce aux extensions du support, tels les hyperliens. Il s'agit d'une catégorie parfaitement objectivable qui peut être convoquée pour analyser une œuvre. Puis, une autre forme de simultanéité émerge *dans* le processus de la lecture-visionnage. Cette forme pourrait correspondre à ce que Bergson appelle la simultanéité intuitive¹⁹, c'est-à-dire immédiatement perçue et vécue, soit relative à chaque expérience singulière et donc inséparable des choix du sujet. C'est la corrélation de ces deux échelles de simultanéité qui configure un rapport particulier à la réception, fondé davantage sur la sélection que sur l'immersion. À reprendre la distinction proposée par

et ressources numériques applicables à la mise en scène, à la délinéarisation et à l'interactivité », *Entrelacs* [En ligne], n° 12, *op. cit.*

17 Ce terme désigne un texte qui requiert un effort considérable pour être lu. Espen J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

18 Marie-Laure Ryan, *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, p. 10.

19 Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 60. Inversement, Bergson parle aussi d'une forme absolue de la simultanéité qui est propre à un système donné et ne dépend pas du sujet, *ibid.*, p. 64.

Marie-Laure Ryan entre l'immersion spatiale et l'immersion temporelle²⁰, ces deux pôles peuvent être adaptés au principe de sélection propre à la lecture en régime simultané : la sélection spatiale correspondrait à la navigation au sein d'un réseau hypertextuel, entre différentes pages et séquences, tandis que la sélection temporelle renverrait aux intervalles et aux interruptions inévitables dans chaque session. La lecture-visionnage se présente dès lors comme un assemblage des temporalités foncièrement différées au sein d'un espace malgré tout unifié, rendu fluide et cohérent par le geste de l'internaute. Soulignons enfin que cette tension entre les deux échelles de simultanéité est d'autant plus significative dans le cas du documentaire qui, par définition, construit une relation temporelle en décalage avec la matière filmée en lui conférant une destination de l'archive.²¹

Lire en régime simultané : le concept d'*hyperlecture*

L'analyse des propositions de N. Katherine Hayles permet de consolider le lien entre la liminarité du support et le temps de la lecture dans une perspective théorique. Ayant une double casquette de chimiste et de critique littéraire, Hayles s'est beaucoup intéressée aux effets des dispositifs visuels sur la perception ordinaire tout comme sur la réception des œuvres d'art. Dans son ouvrage *Lire et penser en milieux numériques*, elle a montré comment les nouvelles technologies font émerger un mode d'attention singulier, une *hyper-attention*. Contrairement à l'attention profonde, qui exige une concentration et une immersion pour suivre le mouvement du texte, l'hyper-attention incite à rester attentif à une multiplicité de choses en même temps. Ce mode d'attention s'avère utile « pour alterner en souplesse entre différents flux d'information, saisir rapidement l'essentiel des matériaux et permettre de circuler rapidement à la fois dans les textes et entre eux ».²² Le régime d'*hyperlecture* qui en dérive est défini par Hayles comme une « réponse stratégique à un environnement à forte intensité en

20 Voir en particulier les chapitres 4 et 5 dans la partie « The Poetics of Immersion », Marie-Laure Ryan, *Narrative as virtual reality*, op. cit., p. 120-162.

21 La tension entre la rémanence et l'effacement est au cœur de la conception foucauldienne du devenir archive d'un énoncé, ce au moment même de sa production : « L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement [...] définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité ». Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

22 N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogenèse*, trad. Christophe Degoutin, préf. Yves Citton, Grenoble, ELLUG, 2016, p. 141.

information ». ²³ Il intervient dans un contexte dit multilocal (contenant de nombreux fragments de textes juxtaposés) pour aider le lecteur ou la lectrice à se focaliser sur certains éléments et en laisser de côté d'autres. Le préfixe « hyper » renvoie précisément à ces portions situées dans un dehors spatial immédiat du champ de l'attention, qui font partie de l'œuvre mais dont la probabilité d'être lues demeure arbitraire. Toujours est-il que la connaissance de leur présence parallèle (ou simultanée) par le sujet de la réception assure les principes de sélection et de croisement indispensables à la lecture des fragments juxtaposés.

Au cours de sa démonstration, Hayles cite souvent un écrivain dont l'œuvre est devenue un exemple canonique du *multi-path narrative* (récit à voies de lecture multiples) : il s'agit de Mark Z. Danielewski. La structure narrative et typographique de son roman *La Maison des feuilles* ²⁴ est conçue de telle sorte que le lecteur ou la lectrice est constamment appelé·e à faire des choix, entre tel encadré ou telle note de bas de page. Cela induit un abandon conscient et inévitable, bien que provisoire, d'une bonne partie de portions textuelles. La mise en page de certains chapitres (en particulier le chapitre IX) incorpore la double fonction du cadre, de délimitation et d'ouverture, pour stimuler chez le sujet lisant le besoin de regarder à côté. La narration y prend la forme d'une constellation dans la mesure où les éléments éloignés, placés dans les pages voisines, peuvent interférer à tout moment dans la lecture. Le motif du labyrinthe, central dans le roman ²⁵, se traduit conjointement par les procédés narratifs d'enchâssement, par les choix typographiques ainsi que par la logique de composition hypertextuelle, elle-même labyrinthique.

Comme le souligne Hayles, *La Maison des feuilles* montre ce que peut être un livre imprimé à l'âge du numérique, tout en restant dans les limites du support traditionnel et en les repoussant depuis l'intérieur. ²⁶ Il est vrai que dans le cas de Danielewski, la pérennité de l'objet-livre fait prendre conscience de l'évolution de celui-ci en tant que support face au développement des

23 *Ibid.*, p. 54.

24 Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, Random House, 2000. Traduit en français par Claro, *La maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2013.

25 Nicolas Rouleau, *Lectures labyrinthiques : House of leaves de Mark Z. Danielewski. Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Université du Québec à Montréal, 2007, consulté le 16 novembre 2019. URL : <https://archipel.uqam.ca/4717/1/M9977.pdf> ; Vincent Message, « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea, Revista de mitocrítica*, vol. 1, 2009, p. 189-201, consulté le 9 novembre 2017. URL : <https://webs.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/mensaje.pdf>.

26 N. Katherine Hayles, « Saving the Subject : Remediation in *House of Leaves* », *American Literature*, vol. 74, n° 4, December 2002, p. 779-806, p. 781.

nouveaux média. Mieux encore, selon Hayles, Danielewski tirerait un certain profit du support imprimé en explorant la multiplicité narrative par le biais de la matérialité de la page : « Au lieu d'indiquer les séquences temporelles par une continuité spatiale, *La Maison des feuilles* utilise la discontinuité spatiale pour indiquer la simultanéité temporelle ». ²⁷

L'analyse proposée par Hayles appelle d'abord un regard diachronique sur l'hyperlecture : ce phénomène ne doit pas être réduit aux supports numériques, mais au contraire réinscrit systématiquement dans l'histoire des formes hybrides, conjuguant le visuel et le verbal. ²⁸ Le concept d'hyperlecture fait aussi reconsidérer la notion même de récit : si les formes narratives configurent ce rapport particulier au temps de la lecture sous le signe de la simultanéité, c'est parce que la disposition spatiale et visuelle de la page y est associée aux techniques narratives qui sont fondées, elles aussi, sur le principe de simultanéité (telle la coprésence de plusieurs voix narratives). La sensibilité aux formes de coprésence provient donc d'une combinaison entre la temporalité narrative et le temps de la réception étroitement noué à la perception visuelle.

En conclusion, les propositions théoriques de Hayles peuvent être interprétées comme une réponse spécifique des études littéraires aux discours sur le défaut de l'attention. Dans ses travaux sur l'économie de l'attention, Yves Citton avait déjà soulevé la question des capacités de la réception des biens culturels ²⁹ selon des paramètres similaires à ceux de la lecture en régime simultané, à savoir le temps et le principe de sélection, nécessaires pour trouver un équilibre entre ce qui entre dans le champ de l'attention et ce qui lui échappe. Bien que Citton insiste sur la nature qualitativement limitée de l'attention en tant que ressource, il se garde de condamner l'abondance des productions culturelles et cherche plutôt des outils théoriques pour la maîtriser. La lecture simultanée se présente dans ces conditions comme un mode de lecture parfaitement légitime, permettant de relativiser la supposée saturation.

Ce nouvel éclairage de la simultanéité ouvre au moins deux vecteurs pour penser le contemporain dans le cadre de l'expérience de la lecture. Le premier concerne l'aspect intermédial de cette relation : il nous rappelle que l'écriture peut être autant l'art de l'espace que l'art du temps, ce qui rapproche la lecture des modalités de réception propres à l'image visuelle. Même si l'imaginaire collectif de l'espace a été profondément modifié avec la notion d'espace numérique, devenant plus abstrait, l'hypertextualité et ses avatars imprimés rendent précisément palpables les extensions virtuelles du texte. Le second

²⁷ *Ibid.*, p. 784. Ma traduction.

²⁸ Ainsi le genre ancien et longtemps minoré de la bande dessinée ou la technique de juxtaposition textuelle d'Arno Schmidt ouvraient déjà à une pluralité d'échelles de lecture, de la lecture multifocale à la lecture par colonnes.

²⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*

vecteur touche plus spécifiquement le problème de la charge sémantique, qui semble corrélée davantage aux choix de lecture qu'au contenu narratif de l'œuvre. Dire que les éléments non lus comptent autant, si ce n'est plus, que les éléments lus, revient à concevoir la lecture comme un moment de prise de conscience du proche comme étant ailleurs, articulation primordiale pour saisir la nature hétérogène du contemporain.

Lucas Knierzinger

Wegnetz einer histrionischen Historik

Thomas Klings Vergegenwärtigungen

The paper engages with the works of Thomas Kling (1957-2005) and elaborates on the specific incorporation of history in Klings poetics. Kling was both known for his wild style of lyrical performance as well as for his vast knowledge of history. Kling aptly puts the style of his lectures in the tradition of the “histrion”, the actor in ancient Rome. The paper argues that the connection of history and the theatricality of the histrion becomes fundamental to his poetics. History is for Kling a material that combines linguistic, cultural and literary references that need a performative elaboration. The paper traces this constellation of performativity and history within Klings early poems and essays. It then turns towards a reading of his poems *Manhattan Mundraum* and *Manhattan Mundraum Zwei*. In these poems Kling intertwines the performative aspects of his poetics with an inquiry into the history that has shaped the island of Manhattan and the language of its “Mundraum”.

In einem Interview vom September 2002 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* antwortet Thomas Kling auf die ihm gestellte Frage, worin er die Möglichkeiten des Gedichts der Gegenwart sehe, mit dessen Fähigkeit „die Verfasstheit von Gegenwart und von Tradition, von Vergangenheit“ widerzuspiegeln. Die poetische Qualifizierung des Gedichts ist angebunden an eine temporale Struktur, die Kling jedoch im Weiteren nicht als bloße Möglichkeit des Gedichts, sondern als dessen dringlichste Bedingung ausweist: „Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen“.¹ In der Tat hat Kling seit seinen frühesten Gedichtpublikationen ebenso sehr die Pose des rotzig-wütenden Lyrikikonoklasten eingenommen, wie diejenige des stil- und traditionsbewussten Literaturhistorikers und damit die ihm eigene Mischung eines geradezu punkigen *poeta doctus* personifiziert.

Diese Figuration scheint zunächst nicht zwingend überraschend. Beispielsweise findet man schon in der antiken Form der *aemulatio* als wetteifernder Dichternachahmung und Überbietung den Gedanken einer steten Wiederaufnahme von Traditionsbeständen.² Ein Gedanke, der von Harold Bloom zum Modell des literarischen Schreibens weitergedreht wurde, indem er die

1 Dichter Thomas Kling: „Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit. Gespräch mit Fridtjof Küchemann.“ *FAZ*. 13.09.2002. Siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/interview-dichter-thomas-kling-gegen-die-lehrer-lempelhaftigkeit-180153.html> (zuletzt 1.6.2020).

2 Vgl. Barbara Bauer. „Aemulatio“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer, 1992. S.141-187.

autorschaftliche Positionierung mit einer zwanghaften Epigonalität in Verbindung bringt, welche die „anxiety of influence“ als Antriebsmoment des Schreibens in Gang setzt.³ Klings intertextuelle Organisation läuft aber nicht bloß auf Aspekte von Nachahmung, Überbietung oder Abgrenzung hinaus, sondern etabliert auch Formen „poetischer Zeitgenossenschaft“⁴, in welchen ebenso Überschneidungen, Anknüpfungen und Verhältnisse der Nähe herausgestellt werden. Das Vergangene wird hier zur dringlichen Bedingung und zum affirmierten Bezugspunkt des eigenen Schreibens.

Diese Konstellation entwickelt bei Kling eine eigentümliche Dynamik nicht nur von Zeit-, sondern auch von Sprachschichten. Der Dichter als „Memorizer“ verpflichtet sich auf Recherche, „um nach Gegebenheiten zu fragen, Phänomene zu registrieren, Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; mitgemeint sind selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Soziolekten“.⁵ In dieser diachronen Ausrichtung wird das Gedicht zum Medium der Registratur und Vergegenwärtigung von Zeit- und Sprachebenen: „Das Wahrnehmungsinstrument Gedicht scheint ein hochkomplexsinnliches, intelligentes, abstrahlendes Sprachding zur Vergegenwärtigung zu sein; ein nicht kaputtzukriegender anthropogener Tast-Apparat“.⁶ Absicht der folgenden Überlegungen ist es, diese temporale und poetische Struktur der Vergegenwärtigung genauer zu betrachten und ihre Bedingungen zu skizzieren. Denn wo Klings Lyrik akzentuiert auf performative Mündlichkeit und die Gegenwartssituation des Vortrags hin konzipiert ist, ist sie gleichzeitig auf Literatur- und Sprachgeschichte, auf Tradition, verpflichtet. Diese beiden Pole bedingen sich gegenseitig und fungieren bei Kling geradezu als Echoraum, der Rede und Schrift, Gegenwart und Vergangenheit in ein Verhältnis der Amplifizierung versetzt.

Klings Poetik manövriert derart in einem steten Spagat zwischen Tradition und Gegenwart. Die Historik, die „Lehre von den Bedingungen möglicher Geschichten“⁷, bildet eine Seite, die stets mit der stimmlichen Performanz des klingenden Gedichts verbunden wird. Kling verwendet zur distinkten Beschreibung dieser Performanz den Begriff der Histrionik: „ich [...] wurde ein histrionischer Dichter“.⁸ In der Psychologie wird mit der histrionischen Persönlichkeitsstörung gemeinhin der Drang zur emotional aufdringlichen

3 Harold Bloom. *The anxiety of influence. A theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

4 Sandro Zanetti. „Poetische Zeitgenossenschaft“. *Variations: Literaturzeitschrift der Universität Zürich*, 19 (2011): S. 39-53, hier S. 41.

5 Thomas Kling. *Itinerar*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 16.

6 Thomas Kling. „Salvatore Quasimodos Toten und zum Programm des Horaz“. *Botenstoffe*. Köln: DuMont, 2001. S. 153-163, hier S. 153.

7 Reinhart Koselleck. „Historik und Hermeneutik“. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 97-118, hier S. 99.

8 Thomas Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 59.

und theatralischen Selbstdarstellung bezeichnet.⁹ Entgegen dieser psychologischen Semantik will Kling den Begriff jedoch auf seine etymologische Bedeutung, auf die antiken Praktiken der Schauspielerei und deren exaltierter Redetechniken, bezogen wissen. Es geht nicht um eine Psychologisierung des Gedichts, sondern Histrionik wird bei Kling als performative Rhetorik und methodische Aufführungspraxis ausgerichtet. Diesem eigentümlichen Schnittpunkt von Histrionik und Historik gehen die folgenden Überlegungen nach und versuchen darin eine Grundkonstellation von Klings Poetik zu skizzieren. Zunächst werden hierfür Dynamisierungsformen bei Kling als Konstellation von Zeit- und Sprachformen aufgezeigt, danach Formen der Präzision und Kontrolle in Klings Poetik und Histrionik in den Blick genommen und zuletzt die Gedichte *Manhattan Mundraum* und *Manhattan Mundraum Zwei* auf ihre geschichtliche und poetische Struktur der Vergewärtigung hin betrachtet.

1. Dynamisierungen

Die Ausformung des Zusammenspiels von Gegenwartsemphase und Traditionsbewusstsein erfährt in Klings Werk eine fortlaufende Intensivierung. Bereits die frühe Lyrik der 1980er Jahre, besonders der Band *geschmacksverstärker* (1989), weist eine eigenwillige Verschränkung von Gegenwartsbezügen, etwa auf die Düsseldorfer Kulturszene und die Landschaft des Mittelrheins, und literaturgeschichtlichen sowie etymologischen Verweisen auf, welche die „geschichte raus-/gesplittert“¹⁰ versammeln.¹¹ In den 90ern entwickelt Kling aus dieser Mixtur heraus eine Reihe von Publikationen, die er als Aufsatzsammlungen veröffentlicht und damit seine Gedichte in theoretischer Weise supplementiert. In diesen Aufsatzsammlungen formuliert er ästhetische Maximen seines eigenen Schreibens und reflektiert die seine Dichtung prägenden *Botenstoffe* (2001) und Autoren, wobei er auch in polemisch-bissiger Weise Feindbilder und Antipoden seines eigenen Schaffens abschreitet. Auf geradezu lustvolle Weise werden dabei wissenschaftliche Konventionen der Essayistik unterlaufen und, wie Stefanie Stockhorst festhält, eine „leidenschaftliche Quellenautopsie“¹² betrieben. Gleichzeitig

9 Peter Fiedler. *Persönlichkeitsstörungen*. Weinheim: Beltz 1994. S. 243f.

10 Thomas Kling. *Gesammelte Gedichte*. Hg. Marcel Beyer/Christian Döring. Köln: DuMont, 2006. S. 108.

11 Enno Stahl. „Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk“. *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Hg. Frieder von Ammon/Peer Trilcke/Alena Scharfschwert. Göttingen: V&R unipress, 2012. S. 69-80, hier S. 76.

12 Stefanie Stockhorst. „Signale aus der Vergangenheit. Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens in Thomas Klings Essayistik“. *Zeitschrift für Germanistik*. 21/1 (2011): S. 114-130, hier S. 128.

werden nach dem Wechsel von Suhrkamp zu DuMont den dort erscheinenden Gedichtbänden *Fernhandel* (1999) und *Sondagen* (2002) CDs mit Aufnahmen von Klings Lesung der Gedichte beigelegt. Parallel zu den theoretischen Einbettungen wird damit auch der performativ-stimmliche Akzent von Klings Lyrik in die Formate seiner Publikationen eingebunden. Nicht gegen-, sondern miteinander entwickeln sich ein geschichtlicher und ein performativer Strang.

Sowenig Geschichte und Gegenwart im Format der Bücher auseinander-sortiert werden, sowenig wird eine Aufteilung in gegenwärtig-mündliche Performanz und geschichtlich-bewahrende Schriftlichkeit vorgenommen. Denn Kling orientiert bereits früh sein Schreiben an oralen Klängen und gesprochener Rede.¹³ Er überträgt diese in phonetische Schreibweisen, importiert Mündlichkeit in Schrift. Seine Essayistik wiederum verfolgt nicht zuletzt das Ziel, eine eklektische Genealogie oraler und performativer Dichtungen von Slangs, Dialekten und marginalisierten Sondersprachen zu skizzieren. Schrift wird dadurch in inhaltlicher Weise am gesprochenen Wort ausgerichtet. Damit erweist sich das Verhältnis von Stimme und Schrift, Gegenwart und Tradition bei Kling als eines der steten gegenseitigen Ergänzung und Dynamisierung.

Exemplarisch ist etwa Klings Umgang mit dem Wort „Performance“, das durch seine Etymologie hindurch in Schriftlichkeit fixiert wird. Der „Seitenblick auf die Geschichte des Wortes performance“, die unter Zuhilfenahme des „Vollständige[n] Wörterbuch[s] der Englischen Sprache für die Deutschen...“ von Johannes Ebers (2 Bde., Berlin 1793/Leipzig 1794)¹⁴ unter-nommen wird, geschieht bibliographisch pedantisch dekoriert. Von dort her konstruiert Kling seine eigene poetische Konfiguration des Performativen:

Arbeit von Entscheidern: Augenöffnung, Mundstellung. Das bis zum Ras-tellhaften gesteigerte, hochgereizte histrionische Element, etwas, das einmal einen gewissen Typ Dandy ausmachen konnte, kommt, deutlicher, in der ursprünglichen Wortbedeutung Performer zum Ausdruck: dieser Tatenvoll-bringer und Restheros ist auch ‚derjenige, welcher seine Geschicklichkeit öffentlich zeigt; z. B. ein Musicus, ein Tänzer etc.‘. Der Performer als Sprachin-stallateur ist Konzeptkünstler.¹⁵

Die etymologische Aufschlüsselung gleist Klings Terminus der „Sprach-installation“ auf, mit dem die klangliche und performative Faktur des Gedichts und der Lesung beschrieben wird. Der eigene Neologismus wird

13 Hubert Winkels. „Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 47 (1996): S. 131-138, hier S. 135.

14 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 18.

15 Ebd. S. 18-19.

derart als Vergegenwärtigung des bereits Vorhandenen ins Spiel gebracht.¹⁶ Die performative Lesung wird mit Sprachgeschichte gekoppelt.

Aber auch in der Gegenrichtung importiert Kling orale Sprachformen in die Schriftlichkeit. Dies lässt sich an Klings Verwendung des Begriffs „brennstabm“ aufzeigen, der als Titel des gleichnamigen Gedichtbands von 1991 fungiert. Im „Flaggensignal“ zur zweiten Auflage von 1997 verortet er die titelgebende Modulation vom Buchstaben zum „brennstabm“ in der Poetik des Isländers Snorri Sturluson aus dem 13. Jahrhundert und dessen Begriff des „*staft*“, der Buchstabe und Laut gleichermaßen umfasst.¹⁷ Diesen Zustand einer Engführung von Schrift- und Lautsprache greift Kling mit seinem Begriff der „brennstabm“ auf, wobei er „das histrionische Element des lauten Sprechens der Verse“ einfordert, wodurch „das Gedicht seine körperliche Rückkehr, ein anderes Aufglühen von Sinn, erfährt“.¹⁸ Diese geforderte laute Aussprache akzentuiert das Wort in performativer Weise, indem die schriftliche Endung -en zum -m verschliffen wird.

An anderer Stelle vertieft Kling das „brennstabmhafte“ der Sprache in Rekurs auf Friedrich Nietzsches Wendung von der „Energie der Zeichen“, die dieser in der *Götzen-Dämmerung* formuliert.¹⁹ Kling unterlässt es nicht, zu bemerken, dass Nietzsche diesen Gedanken ausgehend von seiner „ersten Berührung mit den Oden des Horaz“ entwickelt. Eine Passage, in der Nietzsche unter der Überschrift „Was ich den Alten verdanke“, die Oden des Horaz als „Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff“ fungiert, beschreibt und damit Eckpfeiler der „Sprachinstallation“, die Klang und Wort in einer Aufführungssituation zusammenführt, umreisst.²⁰ Deutlich wird derart das Bemühen Klings, auch noch genuin mündliche Justierungen mit schriftlichen Überlieferungsspuren zu unterlegen. Gegenwart und Vergangenheit sind ebenso wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit als vexeierte Bausteine organisiert, die stets ineinandergreifen und den methodischen Bausatz der „Sprachinstallation“ bilden.

Doch „brennstabm“ erweist sich nicht nur als Begriff, der auf literaturästhetische und philosophische Positionen anspielt, sondern auch als technischer Fachterminus. Kling selbst hat aus seiner Begeisterung für Wortlexika, Fachsprachen und Jargons nie einen Hehl gemacht und Wortetymologie genauso wie Spracharchäologie als schöpferischen Fundus der Dichtung

16 Vgl. zur Genealogie des Performativen bei Kling: Stockhorst. Signale aus der Vergangenheit (wie Anm. 12). S. 120-123.

17 Thomas Kling. *brennstabm*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 6-7.

18 Ebd. S. 7.

19 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 23.

20 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 16; vgl. Friedrich Nietzsche: „Götzen-Dämmerung“. *Kritische Studienausgabe* Bd. 6. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: dtv, 1999. S. 55-162, hier S. 154f.

profiliert.²¹ Der Brennstab bezeichnet in der atomaren Kernenergiegewinnung jenes Instrument, das den im Inneren befindlichen atomaren Brennstoff vom äußeren Kühlelement des Wassers trennt. Der Brennstab ist in diesem Sinn eine Hülle und reguliert das Verhältnis von Erhitzung und Abkühlung. Dieses Arrangement überträgt Kling in die Metaphorik des Gedichts: das im Vorwort zu *brennstabm* angeführte „Aufglühen des Sinns“ erscheint derart als Erhitzung des Textes, als „Histrionenfieber“²²; den Gegenpol bildet das „Kalthalten des Materials“²³, wie Kling Gottfried Benn zitierend konstatiert, womit das historisierende Abkühlen durch genealogische Verstrebungen aufgegriffen wird.²⁴ Diese Metaphorik artikuliert eine poetische Dynamisierung zwischen verschiedenen Polen, welche die Stellung des Buchstabens zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen Stimme und Schrift koordiniert. Im Gedicht „wespen 3. (als imker)“ wird dies exemplarisch aufgenommen: „durchs sprachvisier di volle über- / fülle / feuer. / wasser“.²⁵

2. Wegnetz und Präzision

Wie wird diese Dynamisierung als Schreibverfahren genutzt? Wie werden die Anschlüsse zwischen Tradition und Gegenwart, Mündlichkeit und Schriftlichkeit koordiniert und orientiert? Zentral für diese Fragen ist, dass Kling das Histrionische nicht als Anfall oder Ekstase, sondern als Teil einer kalkulierten Schreib- und Vortragstechnik ansieht. Das Histrionische bezieht sich zunächst auf den antiken Dramenauftritt des Schauspielers und dessen Redeweise. Kling, und hier steht er zunächst als Sprachhistoriker auf der Bühne, proklamiert eine Ahnenreihe des Histrionischen als Dichtungstradition.²⁶ Von Edgar Allan Poe ausgehend verortet er sie etwa bei Künstlern des Dadaismus, bei welchen der Vortrag des Gedichts als eine eigenständige Sinn dimension apostrophiert wird: „Seit Poe gibt der Dichter sich immer

21 Vgl. Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 16 u. 49; Kling. „*Lippenlesen, Ohrenbeleuchtung*“. Hans Jürgen Balms im Gespräch mit Thomas Kling (Januar 2000)“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 229-244, hier S. 236.

22 Thomas Kling. „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 9-31, hier S. 31.

23 Thomas Kling. „Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 51-69, hier S. 54.

24 Erik Grimm spricht in diesem Sinne auch von Klings „Gefrierschnitten“. Vgl. Ders. „Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 47 (1996): S. 124-130, hier S. 129.

25 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 205.

26 Ezra Pounds Gedicht *Histrion* ist eine weitere zentrale Referenz, die Kling aufgreift: Thomas Kling. „Venedigstoffe“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 126-140, hier S. 138.

wieder als Histrione. Der Dichter, der den Histrionen (auch noch) gibt ... Arp, Tristan Tzara, Serner performen ihre Gedichte. Hier geht das Gedicht in den Äther: das Gedicht wird Sendefläche“.²⁷

Worauf Kling solcherart zunächst abzielt, ist „das gesprochene Wort als laut gesprochenes, als gestenreich histrionisch sich beweisendes Wort – ganz Stimme, ganz bildreich verkörperte Sprache“.²⁸ Die Faszination des Histrionischen liegt in der forcierten Oralität und Körperlichkeit des dichterischen Vortrags, welche eine im Gedicht vorhandene, jedoch in der Schrift noch nicht erschlossene Sinnhaftigkeit eröffnen: „Das Gedicht als literales Ereignis ist die Sprachinstallation *vor* der Sprachinstallation.“²⁹ Diese paradox anmutende Formulierung lässt sich verstehen, wenn jedes Gedicht als potenziell les- und installierbares begriffen wird. In dieser Potenzialität des Gedichtes liegt die von Kling hervorgehobene Brisanz rhetorischer *actio*, des Vortragens:

Die Histrionen, Schauspieler-Redner, sind ursprünglich etruskische (oder griechische) Tanzpantomimen, schlecht beleumundet, doch unverzichtbarer Part der römischen Unterhaltungsbranche. Sie bringen in der eng zur schriftlosen Gesellschaft gehörenden *actio* ein später nicht mehr berücksichtigtes [...] Element des vorklassischen Rhetorik-Kanons, das Körperbetonte ‚zu Gehör‘, die Rede-Art, die Text-Geste, die das Publikum mitreißen soll.³⁰

Die hier ins Spiel gebrachte Geste histrionischer Performierung wird als weitreichende, wenn auch nicht mehr berücksichtigte Traditionslinie lyrischer Ausdrucksformen eingebracht. Die „Text-Geste“ und das Vortragelement des Histrionischen erscheinen als Teil einer Geschichte poetischen Kalküls und geschärfter Methodik. Die „Text-Geste“ beruht auf Arbeit und Recherche, auf genauem Schreiben, Auftreten und Sprechen. Klings Vorgehen umfasst Etymologie und Sprachgeschichte, Schrift- und Klanggestaltung, Auftritts- und Zungenfertigkeit. Denn solche Dynamisierungsmomente bedürfen in ihrem Potenzial zur Überbrückung und Distanzkonfiguration eines präzisen Umgangs mit Schrift und Laut:

Distanz zum Hörerleser, zum Leserhörer. Schnellzüngigst, mit Stentorstimme, wie im Flüsterton. Immer inszeniert, immer inszeniert spontan. Immer präzise auf den Punkt mit der Stimme, mit der Schrift; immer Rhythmus und Bild hübsch, in getimten Klimawechseln, abstürzen lassen, um die Maschine, Sprach- und Sprechmaschine, wieder hochzuziehen. Recherche,

27 Thomas Kling. „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“. Botenstoffe (wie Anm. 6). S. 9-31, hier S. 21.

28 Ebd. S. 27.

29 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 20.

30 Ebd. S. 28.

Regie, Dramaturgie, Bildtechnik, Schnitt, Schnittüberwachung, Script, Archiv, Maske, die ganze verwackelte Kameraführung (Experimentalfilm!, *underground*), der vom Näseln in Knacklaute übergehende, gern als irritierend empfundene Ton der Sprachinstallation: das Gedicht, paradoxes Instrument der Distanzüberwindung wie -gewinnung.³¹

Bemerkenswerterweise wird das Gedicht an dieser Stelle auf Präzision verpflichtet, wenn sowohl Stimme als auch Schrift „präzis auf den Punkt“ gebracht werden müssen. Erst durch seine Präzision wird das Gedicht zu jenem „paradoxen Instrument“, das Stimme und Schrift, Gegenwart und Vergangenheit zu arrangieren vermag

An anderer Stelle hat Kling das Gedicht analog als „akustisches und optisches Präzisionsinstrument“³² beschrieben, das Sprach- und Zeitschichten sezierend zur Orientierung, zu Richtungswechseln und zum sicheren Sinntransport dient.³³ Diese Form der „genauen Wahrnehmung von Sprache“ umfasst nicht nur die sprachliche Durcharbeitung des Gedichts, sondern auch die klangliche Organisation, die letztlich im „geschulte[n] Gehör“ der Rezipient*innen auch ein „*Verstehen über den Körper*“ evoziert.³⁴

Klings Schreib- und Sprechhaltung ist mit einem Organisations- und Orientierungssinn verbunden. Im Titel des *Itinerar* (1997) und der dortigen Figuration des Hermes, der mit Eigenschaften des „Doorman, Schleusenwärters und Botenstoffbeförderers“³⁵ ausgestattet ist, wird diese Thematik zentral. Das *Itinerar*, der lateinische Begriff für das Verzeichnis von Reiserouten und Wegstrecken, wird hier zur Bildung eines eigenständigen, hermeneutischen Wegnetzes genutzt: „Hermen sind ursprünglich zum Kult gehörende Steinaufhäufungen, wie sie gerade, und noch heute, in gebirgigen Gegenden als Wegmarken installiert werden; greifbare Zeichenhaftigkeit des Wege-Dolmetschers Hermes“.³⁶ Ziel des *Itinerars* ist es nicht, die Kartographie eines abstrahierten Raumes zu gestalten, sondern die Verlaufsform eines begangenen Weges zu registrieren und im syntaktischen Verlauf zu ordnen.³⁷ Kling zielt also nicht auf Literaturgeschichte als solche, sondern

31 Ebd. S. 54.

32 Thomas Kling. „Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H. C. Artmann, Konrad Bayer“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 93-101, hier S. 94.

33 Hubert Winkels spricht in diesem Sinne von Klings „materialistische[r] Genauigkeit“, vgl. Hubert Winkels. *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*. Köln: DuMont, 2005. S. 22.

34 Thomas Kling. „Stadtpläne, Stadtschriften“. *Botenstoffe* (wie Anm.6). S. 140-146, hier S. 142f.

35 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 55.

36 Ebd. S. 54.

37 Robert Stockhammer. *Die Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 72 u. 75.

die Geschichte seiner eigenen Schreibbewegung und ihrer möglichen Verbindungen. Kontrollierte Transparenz und eklektischer Transport der Sinnreferenzen sind zwei Seiten des „Präzisionsinstrument[s]“ Gedicht, das trotz allem nie gelehrt erstarrend, sondern „[i]mmer inszeniert, immer inszeniert spontan“³⁸ erscheinen soll.

3. Datum und Vergegenwärtigung

Ein besonderes Wegnetz in Klings Œuvre bildet der New Yorker Stadtteil Manhattan. An ihm lässt sich in einem letzten Schritt nachverfolgen, wie Dynamisierung und Präzision der Vergegenwärtigung in einem Gedicht ausagiert werden. Das in zwölf Abschnitte gegliederte Gedicht *Manhattan Mundraum*, erschienen im Band *morsch* (1996), vollzieht einen Gang durch den Stadtraum und passiert über einzelne Wahrnehmungsstationen ein prismatisches Arrangement von Bildern und Klängen.³⁹ Das lyrische Ich richtet hierbei seine Aufmerksamkeit ebenso auf Straßengespräche und -szenerien wie auf die Architektur, die vom „stylitnwald“ der Hochhäuser bis zum als „vermorschtes rohrsystem“ beschriebenen Netz der Subway-Schächte reicht.⁴⁰

Die Parallelisierung von Stadt- und Sprachraum etablieren bereits die ersten Verse, die konstatieren: „die stadt ist der mund / raum. die zunge, textus; / stadtzunge der granit: / geschmolzener und wieder aufgeschmolzener text“.⁴¹ Das sich wie eine Landzunge zwischen Hudson River und East River hinausziehende Manhattan wird hier wortwörtlich zum Zungenglied eines urbanen Mundraums, auf dem seine vielsprachige Bevölkerung zusammengedrängt lebt und klingt: der „Inselwind faucht: polylingual“.⁴² New York selbst wird derart zu einem Sprachraum, der die Performanz histrionischer Rede ausagiert.

Aber auch New York als historisch gewachsenes Dichterfaszinosum wird thematisiert, wenn auf Wladimir Majakowskij und Federico García Lorca referiert wird: „palimpsest ist ding, vom schabereinsatz / abgekratzt ist palimpsest: was fiel majakovskij / auf, was lorca“.⁴³ Nicht nur als Mund-, sondern auch als Schriftraum erweist sich Manhattan als Schichtung, als Palimpsest,

38 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 54.

39 Als eine „Strategie der Überbordung“ bezeichnet dies Hermann Korte: „Der Stylit auf der Säulenplattform. Thomas Klings Manhattan-Zyklen“. *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Hg. Frieder von Ammon/Rüdiger Zymner. Paderborn: mentis, 2019. S. 181-210, hier S. 191.

40 Kling. Gesammelte Gedichte (wie Anm. 10). S. 439-440.

41 Ebd. S. 435.

42 Ebd. S. 436.

43 Ebd. S. 437.

und der *Manhattan Mundraum* als Schabung und Gravierung auf dem bereits beschriebenen Untergrund der Geschichte.⁴⁴ Zeit und Raum, Vergangenheit und Gegenwart, Mund- und Schriftraum schieben sich ebenso ineinander, wie am „zungengrund“ von Manhattan die „granitplattn mahlen, gegeneinander mahlen: / verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander. so“.⁴⁵ Aus dem Zusammentreffen von Geschichte und Stimmen entsteht hierbei die metaphorische Dynamik von Kälte und Hitze, die Kling in den dampfenden Heizungsschächten des Stadtbildes einfängt: „die heizkörper keuchn; die heizkörper keuchn / der stadt. geringes wasser, eine mindere menge tritt ausm ventil, kocht dort, verkocht und / geht in luft auf: *textus*“.⁴⁶

Das Arrangement des Gedichts hat Kling in seinem Band *Sondagen* (2002) sodann wiederaufgenommen. Der *Manhattan Mundraum Zwei* schreibt den Themenkomplex des ersten Gedichts fort, verwandelt aber die Fragestellung von der „zungen-, in / manhattan-zeugenschrift“⁴⁷, in welcher das New York des 11. Septembers 2001 beschrieben wird. In diesem Sinne unterwirft Kling in *Manhattan Mundraum Zwei* das eigene Vorgängergedicht einer Vergegenwärtigung. Vorangestellt wird dem zweiten Manhattan-Gedicht nicht nur ein Zitat aus den Totentänzen von Jacob Balde, sondern auch eine Passage aus dem ersten *Manhattan Mundraum*: „... die / ruinen, nicht hier, die / zähnung zählung der / stadt!, zu bergn, zu verbergn!“⁴⁸ Die Zitation vergegenwärtigt jene Verse, in welchen die Zerstörung als Latenz der wie Zahnreihen aufgestellten Hochhäuser artikuliert wird. Der Akzent auf dem Doppelpaar von „bergn“ und „verbergn“, der in Klings erstem Gedicht noch auf den Bergungs- und Entzifferungsprozess der Stadtgeschichte und ihrer Sprachen lag, verschiebt sich nun auf die reale Bergungsarbeit in der Trümmerlandschaft. Völlig alleinstehend tauchen in der 14. Strophe die „nothelfer“ auf, welche im „todtenmehl“ der Trümmer nach Überlebenden suchen und die Opfer in „listen“ eintragen: „neue kryptografie“.⁴⁹ Die Vergegenwärtigung der alten Gedichtzeile und ihrer möglichen Bedeutungen markiert hier ein prekäres Moment des Um- und Weiterschreibens unter den Bedingungen der zerstörerischen Gegenwart.

44 Vgl. Gunvor Krauß. „verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“. Die rhi-zomorphe Textstadt in Thomas Klings *Manhattan Mundraum*“. *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890-2010*. Hg. Andrea Bartl/Anika Klinge. Bamberg: University of Bamberg Press, 2012. S. 271-296, hier S. 280f.

45 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 436.

46 Ebd. S. 437.

47 Ebd. S. 725.

48 Kling nivelliert bei dieser Übernahme den Zeilenbruch von „ver-/bergn“. Vgl. Ebd. S. 435 u. 725.

49 Ebd. S. 729-730.

Der sprechende und histrionische „textus“ New Yorks erscheint verstummt: „aus-/geschlossen es sprechen“.⁵⁰ Während im Schriftbild „es“ noch auf die Ereignisse der Anschläge bezogen werden kann, erklingt in der Aussprache der Zeilen auch ein „ausgeschlossenes sprechen“. Diese prekäre Reibung eines erst im Klang der Gedichtzeile sich artikulierenden Verstummens markiert eine zentrale Thematik des Gedichts. Denn der Ort des Sprechens, der Mundraum selbst, ist getroffen. In *Manhattan Mundraum Zwei* werden die Ereignisse des 11. Septembers durch die medialen und vor allem visuellen Übertragungskanäle erfahren. War Kling für sein erstes Gedicht noch einer der flanierenden „augenzeugn“⁵¹ im Stadtgeschehen, so die Überschrift seines Notizbuchs in jener New Yorker Zeit, ist er nun aus der Ferne dem „loopen- den auge“⁵² der Kameras ausgeliefert, die in gleichermaßen endlosen Schleifen und heranzoomender Vergrößerung die Bilder „des Katastrophenfilm[s] aus Manhattan“⁵³, so Jean Baudrillard, zirkulieren lassen. Jener „*augn- zerrschrift*“⁵⁴ der Bilderwelt steht das sprachliche Verstummen und Interviewfragmente von Augenzeugen gegenüber: „zungen, die in schlünde sinken in erstickter/ schlucht“.⁵⁵ Es ist im Angesicht dieser leerlaufenden Bilder und Sprachen, dass die sprachliche Faktur des Gedichts sich als Versuch erweist, über Rückgriffe auf Vergangenes eine mögliche Darstellbarkeit des Gegenwärtigen zu erproben. Denn „der stumme finger [...] der sich / einzuschreiben weiß ins leise lack-zerkratzen, ins toden mehl, ach! in dies / totmehl hinein“⁵⁶ ist nicht bloß ein Schreiben in und mit dem Material der Katastrophe, sondern greift auf die Metaphorik des „weißen Mehls der Verheißung“⁵⁷ aus Paul Celans Gedicht *Spät und Tief* zurück. Und wenn es von den Opfern des 11. Septembers heißt, sie „siedelten in der luft“⁵⁸, so erinnert dies nicht zuletzt an Celans Formulierung vom „Grab in den Lüften“⁵⁹ aus der *Todesfuge*. Geschrieben wird in der Gegenwart der zerstäubten Gebäudeteile und in der Tradition lyrischer Bilderwelten zugleich.

50 Ebd. S. 727.

51 Thomas Kling. *Zur Leitcodierung. Manhattan Schreibszene*. Hg. Kerstin Stüssel/ Gabriele Wix. Göttingen: Wallstein, 2013. S. 6.

52 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 725.

53 Jean Baudrillard. *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen, 2002. S. 31, vgl. zum Problem des Bildes auch 29f. u. 70f.

54 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 726.

55 Ebd. S. 731.

56 Ebd. S. 729.

57 Paul Celan. „Spät und Tief“. *Gesammelte Werke*. Bd.1. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 35-36, hier S. 35.

58 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 728.

59 Paul Celan. „Todesfuge“. *Gesammelte Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 57). S. 39-42, hier S. 41.

Klings Bezugnahme auf Celan konzentriert sich dabei auf dessen poetische Verfahren.⁶⁰ Es ist etwa jene Bemerkung aus dem *Meridian*, Celans Büchner-Preisrede von 1960, in welcher dieser den Gedanken formuliert, dass ein Gedicht sich stets in einer Bezugnahme auf ein spezifisches Datum, ein im Wortsinn Gegebenes, befindet, die Kling in seinem Gedicht aktualisiert⁶¹:

ein kurzes mehl, dann, unterm profil, darin die zeugenvorschrift,
 der vorname, und der gelegentlich fotografierte wird ein engel
 genannt; ein luftsiedler; stylitinnen – wie hier steht. eine
 äugende
 (glimmende), eine geloopte schrift. in die passant ein helfer oder
 retter sogenannter augenzeuge nur so ebenhin, vorübergehend –
 laufstop eher – DAS DATUM eingegeben hat; auf autoheck die
 zahlenreihe: DAS GESCHICHTSBILD MANHATTANS TO-
 TER TRAKT⁶²

9/11 ist das Datum das hier zur Signatur eines neuen Geschichtsbilds wird: „das gegebene, / dies ist die signatur / von der geschichte“.⁶³ Auf einem losen Blatt notiert Kling in einer Vorstufe des Gedichts: „manhattan toter trakt / turm, türme / paniert gesichter / panik / die knickende stimme / des / 11.9.01“.⁶⁴ In der knickenden Stimme und der staubigen Schrift verfolgt Kling eine Artikulationsform, welche auf das Verstummen des „Mundraums“ zu reagieren vermag.

Entscheidend für die poetische Bezugnahme auf Celan ist aber auch dessen Einforderung von Präzision für das Gedicht. In seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker von 1958 bekundet Celan, dass gerade in einer Situation, in der „bei aller Vergegenwärtigung der Tradition“ die Lyrik nicht auf alte Formen zurückgreifen könne, eine neue Sprache gefunden werden müsse, für die Präzision zur entscheidenden Bedingung wird: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks um Präzision“.⁶⁵ Nicht trotz, sondern mit und in der Vieldeutigkeit des Gedichts soll Präzision erreicht und die Verbindungsmöglichkeit der Sprache gezielt genutzt werden. Ein Gedanke, der prominent von Peter Szondi in seiner Interpretation von Celans *Engführung* aufgenommen wurde.⁶⁶

60 Korte. Der Stylit auf der Säulenplattform (wie Anm. 39). S. 208.

61 Paul Celan: „Der Meridian“. *Gesammelte Werke*. Bd. 3 Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 187-202, hier S.196.

62 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 729.

63 Ebd. S. 726.

64 Kling. Zur Leitcodierung. Manhattan Schreibszenen (wie Anm. 51). S. 42-43.

65 Paul Celan „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)“. *Gesammelte Werke*. Bd.3 (wie Anm. 61). S. 167-173, hier S. 167.

66 „Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision“. Peter Szondi.

Doch wie nimmt Kling diese poetische Präzisionsforderung zwischen Geschichte, Schrift und Stimme wieder auf? *Manhattan Mundraum Zwei* scheint am Ende in eine stumme Gegenwart einzumünden: der polylingual fauchende Wind hat sich zu einem Seufzer verwandelt: „ach! vom hudson wehend / kommt der wind“.⁶⁷ Tatsächlich muss jedoch berücksichtigt werden, dass *Manhattan Mundraum Zwei* nicht als Ende, sondern als Auftakt für den gesamten Band *Sondagen* fungiert. In scharfem Schnitt zur Schlusszene des Mundraums folgt im daran anschließenden Gedicht *Die Geschafften* eine archäologische Ausgrabungsszene, die den Schauplatz in die Vulkaneifel verlegt. Beim Ausgraben entwickelt sich nicht nur „langsame staubluff“, sondern wird auch der Blick auf ein „gräberfeld“ frei samt „dust-bowl-scherben-/zeug“ sowie „irdenware worin / unerhellter, schräger urneninhalt, / also uhreninhalt / ruht“.⁶⁸ In der Wortreihe „unerhellter“, „urneninhalt“ und „uhreninhalt“ wird gleichsam aus dem Wortmaterial die zeitliche Substanz als Thema herausgeschält. Aber nicht zuletzt erklingt im Zuge dieser Grabungen ein „erstes geflüster“ und „das erheben / der ersten stimmen“ trägt sich zu, wenn aus den Furchen gefundener Schädel Tonspuren werden, die von einer Nadel abgenommen und verstärkt durch einen „sprachtrichter“ erklingen.⁶⁹ In der Ausgrabung der Geschichte wird erneut nach den Möglichkeiten der Stimme gesucht. Dies lässt erahnen, dass Klings *Sondagen* den Ort des Sprechens und der Stimme, des Gedichtklangs, nicht aufgeben, sondern aus dem Schreiben im Staub und in den Scherben der Vergangenheit heraus neu vermessen.

„Celan-Studien“. *Schriften*. Bd. 2. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 319-400, hier S. 389.

67 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 735.

68 Ebd. S. 735.

69 Ebd. S. 738f.; vgl. zur Bezugnahme dieser Passage auf Rilkes „Ur-Geräusch“, Norbert Hummelt. „Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings“. *Das Gellen der Tinte* (wie Anm. 11). S. 113-136, hier S. 124f.

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

L'exil en art et en philosophie

Fabien Pillet (Université McGill, Montréal)

Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz (éds.), *Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires*, Lausanne, Collection du CLE, 2018, 320 pages.

Les neuf contributions du volume *Création(s) en exil*, fruit d'un colloque organisé en 2013 à Lausanne, s'offrent comme autant d'invitations à (re)penser la question de l'exil ou, plus exactement, les questions des exils. Dus à des chercheur·euse·s en littérature, en cinéma et en philosophie, les articles de l'ouvrage reflètent des vues et des méthodes différentes et, dans le même temps, confirment la nécessité d'une telle diversité pour appréhender la question de l'exil. Car il n'y a pas un exil ni une discipline pour le penser, mais des exils [« l'exil ou, plutôt, les exils puisqu'il s'agit de déconstruire l'idée d'un caractère universel de l'exil en accentuant au contraire la singularité de chaque contexte et de chaque création. » (p. 15)], et une pluralité de manières d'analyser ceux-ci. *L'interdisciplinarité* est revendiquée. La collaboration-confrontation que celle-ci implique constitue d'ailleurs l'un des aspects intéressants de l'ouvrage.

Les contributions touchant à l'art littéraire sont principalement l'œuvre de chercheur·euse·s du CLE, soit le groupe de recherche en littératures comparées de l'Université de Lausanne. Elles en portent la trace à travers leur recours systématique à « la méthode de la comparaison différentielle et discursive développée par Ute Heidmann [...] » (p. 11). Nadège Coutaz l'applique par une étude de l'exil littéraire aux origines mythologiques. S'il est vrai que « comme la majorité des (r)écritures d'Antigone, [*La tumba de Antígona*] s'inscrit dans la <marge> » (p. 110), le texte de Zambrano offre toutefois, par rapport à ces dernières, une triple originalité selon Coutaz, à savoir : 1) une innovation sur le plan du genre – une (*re*)*configuration générique* selon la terminologie de la comparaison différentielle – par le choix de l'essai philosophico-poétique (p. 109), et aussi par 2) une représentation de la mort d'Antigone et enfin par 3) une hispanisation de cette figure recourant à des images et personnages issus de la littérature et de la politique espagnoles. Les différentes innovations de l'œuvre rendent possible à la fois une manière originale d'évoquer « un épisode traumatique de l'Histoire [...] » (p. 128) et la « réabilit[ation] de la force du rêve et de la fiction pour dépasser les apories du moment et penser l'utopie » (p. 131). L'article de Coutaz doit se lire en parallèle de celui de José Luis Mora García. Ce dernier lui fait en effet écho en s'intéressant aussi à Zambrano. Sans se référer explicitement à son texte sur Antigone, Mora García explique comment cette dernière a ressenti de la même façon que ce personnage mythologique l'injustice de l'exil et l'illégitimité de l'ordre politique installé par « les vainqueurs de la

guerre civile » (p. 69). Son article confirme aussi l'importance, la centralité d'Ortega y Gasset à cette période et, sur un autre registre, les difficultés de réception en Espagne des intellectuelles en exil.

La comparaison différentielle comme méthode ne permet pas uniquement de lire des récritures de mythes. Elle aide également à repenser la traduction. C'est ce qu'illustrent Myriam Olah et Loreto Núñez. L'article d'Olah aborde la traduction de Yannis Ritsos, soit un poète grec deux fois exilé. Si elle approche cette question en comparant le texte original à ses versions françaises, elle s'intéresse aussi et surtout à la traduction *intermédiaire* de Ritsos à travers une analyse du film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* (2013) d'Olivier Zuchuat. Olah fait ressortir l'importance du choix sociopolitique du grec démotique, « populaire », effectué par Ritsos face à la *katharévoussa* que souhaitaient implanter (et imposer à tous et toutes) les nationalistes (p. 203). Elle met fort bien en évidence l'originalité de Zuchuat pour rendre cela dans son film. Le réalisateur a choisi de recourir à une voix métallique pour les discours officiels de propagande et à une lecture incarnée et sensible des textes de Ritsos. Par cette analyse de la traduction intermédiaire, Olah nous indique aussi en creux les difficultés que représente cette spécificité du grec moderne d'avoir une double langue (démotique/populaire et *katharévoussa*) pour un traducteur français puisque cette distinction n'existe évidemment pas (p. 221). L'exil ici est un exil qui s'exprime aussi dans la langue. L'article de Núñez est, quant à lui, une étude plus classique dans la mesure où il demeure strictement littéraire. L'auteure examine les traductions française et allemande de *No pasó nada* (1979), un texte pour enfants de l'auteur chilien exilé Antonio Skármeta mettant en récit, précisément, l'exil. Comme elle le dit d'entrée de jeu, il s'agit de démontrer « qu'un texte et ses traductions ne sont pas identiques, qu'au contraire il s'agit de productions qui se distinguent les unes des autres » et qu'il faut aborder ceux-ci, en suivant Heidmann, « de façon non hiérarchique » (p. 161-162). Núñez passe ensuite à une authentique et convaincante étude de cas, insistant sur les différences entre les trois versions ou plus exactement les trois textes, mais aussi sur leurs différents paratextes éditoriaux et auctoriaux.

Les articles littéraires recourant à la comparaison différentielle illustrent comment cette méthode d'approche des textes constitue une alternative à certaines tendances prégnantes de la littérature comparée actuelle. En insistant sur l'irréductibilité des textes d'origine, le fait que les traductions – intermédiaires/intersémiotiques comme interlinguales – donnent des textes nouveaux et différents de ceux dont ils sont issus, les chercheuses s'opposent, sans forcément le formuler, à ce que l'on appelle la *World Literature*. L'exil pensé dans les langues (allemand, espagnol et français d'un côté, grec démotique face à *katharévoussa* de l'autre) met en lumière un point aveugle, une faiblesse des analyses de David Damrosch, une des figures de proue de la *World Literature*, voulant que la littérature puisse non seulement être traduite, mais même

gagner en traduction. Sur ce plan, il aurait été – et sera de manière certaine dans des analyses futures – intéressant de lier, s’agissant de la question de la traduction, la comparaison différentielle à d’autres recherches contemporaines alternatives à la *World Literature*. Je pense ici aux travaux de Gayatri Spivak sur la *planétarité*¹ et, plus encore, à ceux d’Ottmar Ette sur *l’écriture entre les mondes*. Une référence comparative aux analyses de ce dernier sur la littérature nationale cubaine produite en exil comme celles sur la traduction comme *mensonge* et *entremise* dans *ZwischenWeltenSchreiben*² complèterait de manière bénéfique, dans une comparaison méthodologique, les diverses analyses différentielles du volume.

Sans toutefois user directement de la comparaison différentielle, d’autres articles approchent également l’exil dans des œuvres littéraires. Ainsi, Olivier Wicky effectue ce qu’il appelle lui-même un « périple » (p. 286) autour de l’exil, de la prison et des manières d’affronter et de résister à ces situations. Périple est le bon mot, tant Wicky se montre éclectique sur le plan temporel (Sénèque, puis des auteurs du XX^e siècle) et spatial (Irlande, France, Vietnam, Russie). Cet éclectisme spatio-temporel lui donne la possibilité à la fois d’offrir des comparaisons originales entre les textes et, dans un même geste, de dévoiler, notamment, l’universalité de l’expérience carcérale. À ce titre, le parallèle dressé entre les textes de Soljenitsyne et de Bobby Sands sur le cauchemar ou l’importance de la nourriture est une authentique réussite. La conclusion de l’article apparaît comme plus décevante. Si Wicky voit l’universalité pressentie de certains codes et motifs dans les récits carcéraux confirmée, il oublie de s’intéresser à la différence de statut et d’intention des textes cités. Affirmer simplement que tous ont une « indéniable vocation didactique » (p. 305) semble insuffisant, et l’on peut légitimement se demander si le dernier poème de Desnos à Theresienstadt a véritablement le même statut et la même « fonction » que les écrits de Sands ou d’Hô Chi Minh. Quelques mots sur ce point n’auraient pas été superflus.

Le peuple juif possède une sensibilité historique particulière par rapport à l’exil. À travers notamment une analyse des mots *galouth* et *shillah* et de leur difficile traduction, Joëlle Marelli développe le lien entre, d’un côté, le vocabulaire exilique/diasporique lié à l’Histoire et la situation des Juifs et, de l’autre, l’hébreu comme langue. Cette contribution offre aussi une étude intermédiaire touchant un peu à la poésie, et surtout au cinéma. Marelli s’intéresse à la manière de mettre en images et en mots l’exil des Juifs qui arrivent en Israël. Malgré « la négation de l’exil par la culture sioniste israélienne » (p. 248), l’alya constitue, comme le met en lumière le documentaire *Ashkenaz* (2007) de Rachel Leah Jones, pour les Sépharades autant que pour les Ashkénazes, une forme d’exil. Et d’un exil paradoxal puisqu’il conduit vers,

1 Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University, 2003.

2 Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, Berlin, Kadmos, 2005.

ou se passe dans, ce qui se veut être son authentique chez-soi. Apparaissent ainsi en filigrane la singularité de la condition israélienne, et aussi les difficultés sémantiques de la langue hébraïque face à ce que nous appelons en français *exil*. On le voit à travers l'analyse d'une scène du film *Homage by Assassination* (1992) du Palestinien Elia Suleiman, dans laquelle est lue en voix *off* une lettre d'Ella Shohat, universitaire d'origine juive irakienne « mett[ant] en garde contre un usage non-réflexif des notions d'exil et de diaspora dans le nouveau contexte créé par le sionisme et sa réalisation » (p. 258). L'article d'Elena López Riera est également consacré au cinéma et à l'exil. L'auteure questionne la façon dont se formule l'imaginaire colonial dans le cinéma européen, et plus particulièrement portugais. De manière pertinente, López Riera fait ressortir l'importance de la voix *off* dans le film *A última vez que vi Macau* (2005). La singularité de celle-ci rend possible la confrontation d'une mémoire individuelle et de la mémoire collective des Portugais, des colons de Macao (p. 265). C'est là la matrice de tout le film. Comme dans le cas de Suleiman dans l'article de Marelli, on observe le potentiel esthétique et politique de la voix *off* au cinéma. Cependant, nourrie par un imaginaire colonial, cette voix *off* inscrit, nous dit López Riera, *A última vez que vi Macau* dans la lignée des films noirs hollywoodiens, évoquant aux spectateurs l'idée d'un « paradis perdu » (p. 267). Les théories postcoloniales auxquelles recourt l'auteure dans son analyse lui servent pour relever comment les arts littéraire et cinématographique retravaillent la mémoire coloniale, et les exils du colonialisme. À travers les articles de Marelli et de López Riera, le lecteur peut observer les thématiques et les théories communes entre les différents arts.

Les perspectives interdisciplinaires de *Création(s) en exil* ne touchent pas que la littérature et le cinéma, mais également la philosophie politique. Marie-Claire Caloz-Tschopp « [s]e propose de repenser l'exil et d'imaginer, de *penser le desexil depuis la violence de l'exil* tous deux insérés dans l'histoire » (p. 29-30). Un mot apparaît central ici et dans toute son analyse, à savoir le *desexil*. Créé, comme le rappelle Caloz-Tschopp, par le poète uruguayen Mario Benedetti, ce concept va notamment aider à sortir de la pensée « traditionnelle » de l'exil en l'élargissant : « L'exil est en effet devenu un fait globalisé qui ne se limite pas aux migrants ou aux réfugiés » (p. 46). Tout exclu vit une forme d'exil. La condition d'exilé est universelle. L'exil ainsi compris fait comprendre aussi la nécessité du *desexil* et de la dialectique *exil/desexil* mise en avant par Caloz-Tschopp. Le *desexil* devient un concept de combat, qui facilite la réaffirmation de l'individu en donnant à l'exil (et à l'exilé) « un autre statut que celui de la nostalgie, de la soumission au retour, de la fatalité du destin » (p. 53). Le *desexil* incarne une émancipation de « la violence du pouvoir » (p. 58) par la création. Dans son article, Valeria Wagner se propose précisément d'étudier la création *desexilique*. Elle le réalise à partir de différents auteurs latino-américains, et il s'agit chez eux systématiquement d'exils sans retour (p. 140). Wagner clarifie à ce propos les liens

qui se font et se défont entre les lieux comme entre les langues. Sur ce dernier point, elle explique de manière intéressante en quoi consiste l'exil dans sa propre langue, soit un exil intra-espagnol, car « les Hispano-Américains en Espagne » sont malgré tout, par leur accent, des étrangers (p. 151). Si le *desexil* apparaît comme un concept intéressant pour déplacer la pensée traditionnelle de l'exil en retournant quelque part sa violence de manière positive, il semble toutefois souffrir d'un certain déficit. Tout d'abord, comme cela est d'ailleurs mentionné dans l'introduction de l'ouvrage, il porte « une manière très large de penser l'exil [qui] peut susciter quelques réticences » (p. 19). Malgré ses efforts, Caloz-Tschopp ne parvient pas totalement à dissiper ces dernières dans son article. De plus, le concept manque aussi de clarté en ayant des usages différents. Wagner met d'ailleurs en évidence la différence entre l'usage qu'en fait Caloz-Tschopp et l'usage original de Benedetti du *desexilio* comme « processus de réadaptation des exilés sud-américains des années 80 lors de leurs retours aux pays d'origine » (p. 138).

Comme c'est souvent le cas s'agissant d'actes de colloque, *Création(s) en exil* propose un ensemble d'articles à la fois disparate et cohérent. Il apparaît disparate dans la mesure où les neuf contributions recouvrent un champ d'études allant d'Homère au cinéma portugais contemporain en passant par Sénèque, la philosophie politique, l'Amérique latine et Soljenitsyne. Mais il est d'une grande cohérence dans la mesure où la complexité de la question de l'exil comme la nécessité d'une approche interdisciplinaire pour le penser ne sont jamais perdues de vue. Sur le plan méthodologique, l'ensemble affiche aussi une intéressante confrontation entre philosophie et études littéraires ou cinématographiques, ainsi que, sur un plan plus strictement *comparatiste*, dans l'échange entre la méthode de la comparaison différentielle et discursive et d'autres approches des œuvres d'art littéraire ou cinématographique. Au final, ce volume offre un riche et roboratif ensemble d'analyses qui, n'en doutons pas, intéressera tout-e chercheur-euse et plus largement toute personne concerné-e par la problématique de l'exil, par ses dimensions politiques et esthétiques, et par leurs imbrications.

La question de la diversité des langues : lien fédérateur entre lecteurs jeunes et adultes

Jean-Michel Adam (Université de Lausanne)

Britta Benert et Rainier Grutman (éds.), *Langue(s) et littérature de jeunesse*, Zürich, Lit Verlag, coll. « Poétique polyglotte / Poethik polyglott », 2019, 312 pages.

Cet ouvrage collectif, publié dans la très intéressante collection *Poétique polyglotte / Poethik polyglott*, codirigée par Britta Benert (Université de Strasbourg), Rainier Grutman (Université d'Ottawa) et Ute Heidmann (Université de Lausanne), avec la collaboration de Karl Alfons Knauth (Université de Bochum), est d'un grand intérêt pour le comparatisme littéraire et la réflexion sur la diversité des langues et, plus spécifiquement, pour le domaine de la littérature de jeunesse. Il s'agit, comme les auteurs le précisent, du prolongement d'un atelier consacré à la littérature de jeunesse, animé par Britta Benert, qui s'est tenu dans le cadre du XXI^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC/ICLA), l'été 2016, à l'Université de Vienne.

Les études réunies (neuf sont écrites en français, trois en allemand et deux en anglais) portent sur un vaste corpus d'œuvres dans lesquelles une ou plusieurs langues constituent un enjeu littéraire en étant au premier plan du propos, de l'intrigue ou de l'identité des personnages. Britta Benert et Rainier Grutman se demandent fort justement si, dans le cadre d'une prise de conscience (méta)linguistique moderne, « la thématique des langues [peut] constituer un lien fédérateur entre lecteurs jeunes et adultes » (p. 16). Tous deux répondent positivement à cette interrogation, en organisant le volume en trois parties complémentaires. La première est centrée sur *l'apprentissage des langues comme apprentissage du monde*, la deuxième sur *le rapport entre langue(s) et identités*, et la troisième sur la question des *langues inventées*.

Le livre est traversé par la question des difficultés posées par la traduction de ces langues. Ainsi, dans *Harry Potter, la Parselmouth* des serpents, l'horrible *Mermish* des êtres aquatiques (*merpeople*), le *Gobbledegook* des gobelins et la langue des elfes de maison, mais aussi la traduction des accents des personnages, comme l'accent français de Madame Maxime et de Fleur Delacour, l'accent du sud-ouest de l'Angleterre de Hagrid, l'accent cockney de certains personnages de la saga. Il est aussi question de la langue des chevaux raisonnables, dans la quatrième partie des *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (épisode du « Voyage chez les Houyhnhnm »), ainsi que de la langue des gentils géants du *Big Friendly Giant* de Roald Dahl (dont Mateusz Chmurski étudie les traductions françaises, polonaises et tchèques), sans oublier l'ancrage dans la grammaire de l'anglais du poème *Jabberwocky*, dont Alice demande à

Humpty Dumpty de lui expliquer le sens, dans le très célèbre chapitre VI de *Through the looking-glass* de Lewis Carroll.

Les études portent sur des langues aussi diverses que l'anglais, l'allemand, le français, le néerlandais, le portugais, le russe, le polonais, le tchèque, le latin et le grec, mais aussi sur les jeux de mots plurilingues qui traversent certains noms étranges de personnages et de lieux, comme dans les aventures de Tintin où transparait, en filigrane, le dialecte flamant bruxellois (marollien) d'Hergé décrypté pour notre plus grand plaisir par Rainier Grutman.

Les auteurs étudiés sont certes les plus célèbres, ceux dont les œuvres sont devenues de grands classiques de la littérature de jeunesse et de la littérature tout court : Mark Twain et ses *Aventures de Huckleberry Finn*, Wilhelm Busch et son *Max & Moritz*, Hergé et J. K. Rowling, mais ces « classiques » sont abordés sous un angle original, particulièrement éclairant et instructif. Il est aussi question de Marie-Aude Murail, avec l'exemple de son très subtil *Hollandais sans peine* (étude de Britta Benert), de Pef et de son jubilatoire *Prince de Motordus*, du perroquet de Christian Morgenstern (*Der Papagei*). On le voit, le parcours est riche et le fait de placer la(les) langue(s) au centre des questionnements est aussi pertinent du point de vue littéraire que du point de vue de la réflexion sur le langage. En tenant compte de ses spécificités et de ses variations historiques et socio-culturelles, la littérature de jeunesse apparaît ainsi comme un révélateur du fait littéraire comme art du langage.

De grands genres du discours littéraire sont l'objet d'études approfondies aussi bien dans leurs variations diachroniques (de l'Antiquité à aujourd'hui) que dans la diversité des langues et cultures du monde entier : la *fable animale* dans l'article passionnant et très érudit de Karl Alfons Knauth, mais aussi les *abécédaires* – des plus anciens aux plus récents – dans l'étude de Danièle Henky qui démontre magistralement comment ces abécédaires sont certes des outils d'apprentissage d'une langue, mais tout autant des « lieux stratégiques de l'initiation à un ordre social ». Étude que prolonge l'article de Monika Schmitz-Emans (« Sprache und Sprachen, Buchstaben und Vokabeln in Bewegungsbüchern und Pop-ups ») qui, outre une relecture des textes de Walter Benjamin consacrés à la littérature de jeunesse, montre que l'écriture et l'alphabet nourrissent la création artistique depuis le Moyen Âge. Comme le disent les éditeurs de l'ouvrage dans leur présentation de cet article : « Le livre qui met artistiquement en scène lettres et mots crée un espace qui aide le lecteur à *entrer* dans le monde des lettres d'une ou de plusieurs langue(s) » (p. 3 ; italiques des éditeurs). Julia Bohnengel présente quant à elle le cas d'un très intéressant *calendrier plurilingue* de la maison d'édition allemande Arche proposant chaque mois, sur un même feuillet, un texte en langue étrangère (souvent un poème) et sa traduction allemande. Superbe expérience de l'altérité et sensibilisation au fil des jours à la diversité linguistique et culturelle. Les autres études touchent à des genres aussi différents que la *science-fiction*, la *féerie*, l'*autobiographie* et le *roman*, mais aussi le *livre-objet*, la *bande dessinée* et,

plus largement, à la question du « langage des images dans la littérature pour la jeunesse » (article de Biagio D'Angelo) et des « livres d'images » (article de Gerson Pomari). Cette relation entre texte et image(s) traverse les ouvrages narratifs et poétiques, les abécédaires, le livre-objet et, bien sûr, la bande dessinée, dont de grands classiques sont convoqués : de *Max & Moritz* de Wilhelm Buch et *Der Struwwelpeter* d'Heinrich Hoffmann (dans l'étude de Gerson Pomari), au *Sceptre d'Ottokar* et *L'Oreille cassée* d'Hergé, en passant par *Mr Wuffles* de David Weisner.

Une partie de cette publication est consacrée aux stratégies de contournement de la censure sous la contrainte de régimes totalitaires. Maria Teresa Cortez présente le cas de l'*História de Dona Redonda e da sua gente* de Virginia de Castro e Almeida. Paru en 1942, dans le contexte du régime fasciste de Salazar (1933-1974), ce livre raconte les rencontres par deux jeunes garçons (un Anglais et un Allemand qui séjournent au Portugal en pleine Seconde Guerre mondiale), d'un petit Portugais et d'une petite fille noire qui parle « une sorte de portugais », et surtout de Dona Redonda, auteure de contes de fées, et de Dona Maluka, Anglaise un peu folle qui refuse de grandir. *Maluca* veut dire *folle* en portugais et le « k » ajouté, absent de la langue portugaise, suffit à produire l'effet d'étrangeté, accentué par les superbes illustrations du dessinateur brésilien moderniste Tomás de Melo. Les stratégies de contournement de la censure stalinienne sont quant à elles examinées à partir du rôle du langage poétique dans la littérature russe pour enfants, entre 1917 et 1935. Elisabeth Kaess part du *Conte de ma mère* de Marina Tsvetaeva et remonte à Kornei Tchoukowski, « père fondateur », avec Samuel Marchak, de la « poésie russe enfantine », sans oublier les expérimentations linguistiques de Daniil Harms, la vingtaine de textes destinés aux enfants écrits par Vladimir Maïakovski et les albums-poèmes d'Ossip Mandelstam. Pour les futuristes russes, au premier rang desquels Khlebnikov dont Jakobson a beaucoup parlé, l'enfance était considérée comme une source de réflexion sur le langage et sur la poésie. Par ailleurs, la question très actuelle de la migration et de la langue de l'étranger est abordée par Emer O'Sullivan, grande spécialiste du domaine de la littérature de jeunesse. La sensibilisation des jeunes lecteurs à la diversité des langues, au plurilinguisme et aux interférences culturelles apparaît ainsi avec toute son importance socio-culturelle et ses enjeux démocratiques de critique des nationalismes et des totalitarismes.

La richesse informative de cet ouvrage et les qualités de l'édition de l'ensemble et des nombreuses illustrations sont telles qu'on ne peut qu'en recommander la lecture à tous les comparatistes soucieux du langage et des langues. On quitte ce livre avec le sentiment d'avoir appris tellement de choses que le linguiste qui signe cette note de lecture en est encore lui-même abasourdi et enthousiaste. On en sort surtout avec une envie de relire ces textes qu'on croyait connaître et d'en découvrir d'autres dont on regrette d'avoir ignoré l'existence jusqu'à maintenant.

Factualité et littérature

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Daniel Annen et Régine Battiston (éds.), *Les littératures suisses entre faits et fiction*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2019, 254 pages.

La factualité du récit littéraire

Introduction théorique¹

Si le gain cognitif retiré de la lecture des textes de fiction n'a jamais été vraiment remis en question (sinon par certains anti-cognitivistes ayant une conception étroite de la connaissance²), ce gain cognitif a cependant rarement été rapporté à la vérité factuelle, historique et scientifique, de ce qui est raconté : pour spécifier ce gain, d'autres aspects de la connaissance sont convoqués, telles que les composantes humaines, émotionnelles, morales, comportementales, conceptuelles, pratiques, etc.³

Les narrations littéraires contiennent-elles des éléments factuels et tendent-elles à consigner la façon dont « les choses se sont réellement passées »⁴, comme c'est le cas dans l'autobiographie ou l'Histoire ? Cette question n'a peut-être jamais été sérieusement posée avant le dernier tiers du XX^e siècle, car la valeur d'une fiction littéraire était jusque-là clairement évaluée indépendamment de son hypothétique factualité. Ni l'auteur, ni le lecteur, ni le critique littéraire ne semblent avoir fait du « est-ce que cela est bien arrivé » leur préoccupation principale : « Sur une histoire inventée, on

1 Cette introduction théorique ne figure pas dans l'ouvrage recensé et relève de la responsabilité de l'auteur du compte rendu.

2 Cf. par exemple Jerome Stolnitz, « On the Cognitive Triviality of Art », *British Journal of Aesthetics*, n° 32(3), 1992, p. 200 : « Artistic truths are preponderantly, distinctly banal. Compared to science, above all, but also to history, religion, and garden variety knowing, artistic truth is a sport, stunted, hardly to be compared » ; ou Gregory Currie, « Creativity and the Insight That Literature Brings », dans Elliot Samuel Paul et Scott Barry Kaufman (dir.), *The Philosophy of Creativity: New Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 51-52 : « Paradoxically, the sheer complexity of great narrative art, so often taken as a sign of cognitive richness and subtlety, may increase its power to spread ignorance and error ».

3 Cf. Berys Gaut, « Art and knowledge », dans Jerrold Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 437-439.

4 Leopold von Ranke, cité par Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, La Découverte, 1988, p. 53.

ne pose pas de question ».⁵ Que les romans et les récits mettent pourtant vraiment en scène des éléments puisés dans le monde réel (géographie, histoire, personnages authentiques, coutumes, etc.) ? Qu'à cela ne tienne, il n'en reste pas moins que « la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable »⁶ et que « le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait à la réalité se transform[ant] en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary* ».⁷

Le problème ne se pose pourtant plus de la même façon aujourd'hui : tout porte à croire que la factualité puisse désormais devenir un critère de littérarité à part entière et même jouer un rôle dans ce qui permet de définir une littérature comme étant une grande littérature. L'évolution de la façon dont les prix littéraires sont attribués le confirme : pour ne mentionner que le cas le plus flagrant, le prix Nobel de littérature 2015 a été décerné à la journaliste biélorusse Svetlana Aleksievitch, dont les récits n'ont pas été salués pour leur valeur esthétique, mais pour leur aptitude à transmettre des témoignages et décrire des « faits vrais » : la catastrophe de Tchernobyl, les conditions de vie sous le communisme, la guerre. Gérard Genette, dans *Fiction et diction* (1991), montre que de fait, le factuel a toujours existé dans le fictionnel et inversement, et que la frontière n'a jamais été étanche entre les deux régimes. L'époque contemporaine, cependant, se distingue par sa prise de conscience du phénomène, qu'elle exacerbe, valorise et va même jusqu'à transformer en besoin. La fiction (le roman, le conte, la nouvelle) et la non-fiction (l'autobiographie et l'histoire) empruntent l'une à l'autre de plus en plus de traits distinctifs, ce qui lui fait dire que « les genres peuvent fort bien changer de normes »⁸ – et ce sur quoi, dans *Fait et fiction* (2016), Françoise Lavocat renchérit que « c'est justement l'oscillation à la frontière entre fait et fiction qui est intéressante ».⁹

Objectif de l'ouvrage

C'est sur cette « oscillation intéressante » que se penche le livre édité par Régine Battiston et Daniel Annen : « Dans ce volume, les contributeurs souhaitent montrer la relation entre fictionnel et factuel dans les littératures suisses » (p. 5). Il s'agira donc d'être attentifs, dans l'ensemble de la littérature contemporaine suisse (romande, alémanique et italienne), à la porosité

5 Proverbe yiddish.

6 Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 299.

7 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 37.

8 *Ibid.*, p. 93.

9 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 56.

des frontières entre ces deux catégories, d'insister sur leur fluidité et de mettre en lumière « les différentes manières qu'ont inventées les écrivains pour jouer avec les faits de la vie réelle afin de produire de la fiction littéraire mettant en scène cette vie réelle » (*ibid.*).

Deux exemples extrêmes et opposés

Les extrêmes de ce balancement conscient entre factuel et fictionnel, tantôt ludique et assumé, tantôt hésitant et redouté, peuvent être représentés par l'œuvre de Dürrenmatt respectivement de Zschokke.

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) fait figure de paradigme d'une association maîtrisée entre le factuel et le fictionnel. Comme le montre Jacqueline Bel dans « Fictionnalité et factualité chez Friedrich Dürrenmatt », sa méthode d'écriture repose sur une combinaison délibérée des deux régimes : ses pièces de théâtre et ses récits prennent tous pour point de départ un élément factuel ; puis celui-ci, associé à la réflexion de l'écrivain, déclenche une production fictionnelle régie par la « panne » tragique et le grotesque, qui sont ses outils privilégiés pour dévoiler des vérités universelles et donner une valeur d'exemplarité à ses intrigues et à ses personnages : « Je confronte le monde tel que je le vis à un monde opposé tel que je le pense ».¹⁰

L'autre extrême est représenté par l'écriture de Matthias Zschokke (*1954) ; chez lui, comme l'atteste l'analyse de Daniel Rothenbühler dans « Subversion communicative – L'irruption du factuel dans la prose de Matthias Zschokke », le factuel et le fictionnel sont indémêlables. Dans ses récits, ils se parasitent l'un l'autre non pas pour produire un effet de sens, mais au contraire, pour les faire sombrer dans un chaos formel et sémantique que les structures discursives établies sont impuissantes à récupérer. L'esthétique du grotesque de Dürrenmatt, qui ouvre la porte sur l'universel, laisse chez Zschokke place à une esthétique du trou et de l'anarchie. Toutes les deux disent certes le chaos du monde, mais la première le fait en le figurant et en s'efforçant par là même de le maîtriser, la seconde en le mimant formellement par le refus d'un discours généralisant et cohérent.

L'écriture de soi

L'introspection, la confession, ou encore l'analyse de sa mémoire et de son imagination, sont consubstantielles à la littérature suisse dès ses débuts, tendance sans doute imputable à l'impact exercé par la Réforme sur l'ensemble

¹⁰ Friedrich Dürrenmatt, *Dramaturgie des Labyrinths*, cité par Jacqueline Bel, p. 80.

du monde helvétique.¹¹ Le premier récit autobiographique moderne a d'ailleurs été écrit par un Genevois, le Jean-Jacques Rousseau des *Confessions*. Cette tradition se poursuit à l'époque contemporaine, comme l'atteste l'importance prise par la problématique du « comment se raconter » dans une grande partie des œuvres discutées dans ce volume. Comment se raconter depuis que, selon une formulation de Sylviane Dupuis, « la troublante ambiguïté du vrai et faux, de la sincérité et de l'invention », est « devenue évidente aux XX^e et XXI^e siècles pour les lecteurs de la modernité » (p. 228) ? Comment oser même se raconter depuis qu'il a été affirmé que l'auteur est mort¹² ? L'autobiographie, genre rangé du côté du factuel, devient suspecte, et si les écrivains suisses la pratiquent encore, ils ne le font plus de manière naïve, mais en greffant sur elle des commentaires « metabiographiques »¹³ visant puissamment à relativiser sa factualité narcissique.

Autobiographie et metabiographie

Emily Eder, dans « La fonction des faits réels dans l'autobiographie d'Urs Widmer », analyse le cas de *Reise am Rande des Universums* (2003). Dans cette autobiographie qui est aussi son dernier ouvrage, Urs Widmer (1938-2014) note d'emblée qu'aucun écrivain sain d'esprit n'écrit d'autobiographie et que de toute façon, ce terme ne signifie pas grand-chose puisque tout acte de se souvenir est un acte d'invention – que ces souvenirs soient personnels ou collectifs. Selon Eder, même la tentative de Widmer de placer à la fin de chaque chapitre des faits réels historiques pour équilibrer par une factualité pure les défaillances de la mémoire personnelle, est vouée à l'échec. À défaut d'une fiabilité des faits rapportés, Widmer tente au moins de nous convaincre de sa sincérité en s'appuyant sur diverses stratégies narratives, telle que celle de prendre le lecteur à témoin dans les processus de remémoration et d'écriture.

Catherine Safonoff (*1939), dans son autobiographie intitulée *La distance de fuite* (2017), réfléchit également sur le rapport entre l'expérience vécue et l'écriture. Daniel Maggetti, dans « Je n'ai pas écrit pour la justice et la police. *La distance de fuite* de Catherine Safonoff », relève qu'un leitmotiv traverse cet ouvrage, à savoir la conviction que « s'il est une chose que l'on possède, sans doute la seule, c'est une histoire personnelle » (p. 98). Mais il souligne

11 Cf. par exemple Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1966, *passim*.

12 Je renvoie ici bien sûr à l'essai de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », publié d'abord en 1968 dans la revue *Manteia*, puis repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-71.

13 Terme non utilisé par les auteurs des articles du volume.

également la prise de conscience de l'autrice : plus on s'efforce de transposer fidèlement ce qui a vraiment eu lieu, plus se produit une déperdition de profondeur et d'intensité des événements racontés. Safonoff en vient même à constater que ses autres ouvrages sans prétentions ouvertement autobiographiques (tout en étant lourds de biographèmes), en disent plus sur elle-même et sur sa vie que ce dernier livre, qui se voulait pourtant strictement factuel.

L'autofiction

La plupart des écrivains suisses, cependant, renoncent à l'autobiographie au sens strict, c'est-à-dire que même en recourant à un « je » narratif qui présente de fortes ressemblances avec l'auteur, ils ne posent plus l'équivalence auteur-narrateur-personnage, et ils participent à l'instar d'autres écrivains européens à l'élaboration du nouveau genre de l'autofiction, définie par Serge Dobrovsky comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (cf. Battiston p. 6 et Maffi p. 23-24) – à savoir comme un genre où les deux catégories du factuel et du fictionnel peuvent librement et consciemment être brouillées. Pour reprendre une expression de Dorrit Cohn, « le pacte autobiographique est enchâssé dans un pacte fictionnel ».¹⁴

Ilma Rakusa (*1946), dans son autofiction *La Mer encore* (*Mehr Meer*, 2009), mime le mouvement fluide de va-et-vient du factuel au fictionnel et du fictionnel au factuel à de multiples niveaux, comme le montre Stéphane Maffi dans « *Le double Je* d'Ilma Rakusa dans le récit *La Mer encore* ». Cela est vrai au niveau de l'indication du genre, pour lequel elle invente un néologisme : « passages de la mémoire » (*Erinnerungspassagen*) ; au niveau des événements narrés, en particulier des dialogues rapportés, qui renvoient à des « faits historiques » mais sont ensuite reconstruits à l'aide de « phrases trop complexes pour paraître authentiques » (p. 31) ; au niveau des deux photos qui illustrent la quatrième de couverture du livre : une photo de fillette qui correspond au personnage, une photo de femme adulte correspondant à la narratrice exprimant ses souvenirs, et « les deux images prises ensemble se rapport[a]nt à l'auteure physique » (p. 33) ; au niveau du péri-texte, lui-même extrait du récit, et qui abonde en termes explorant les passages et les frontières : *Unterwegskind*, *übersetzen* (traduire) et *über-setzen* (passer d'une rive à l'autre).

Dans son étude « De la recherche de l'identité à l'écriture de soi : Max Frisch et l'autofiction », Régine Battiston fait remarquer que l'œuvre entière de Max Frisch (1911-1991) peut être placée sous le signe de l'écriture de soi. Frisch, un adepte de l'existentialisme qui préconise de choisir son destin plutôt que de le subir, ne cesse pourtant de tomber et retomber dans une

¹⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

manière de compulsion de répétition : la thématique de l'échec du couple, vécue au niveau personnel, est répétée, reprise et infiniment variée sur le plan de son écriture romanesque. Dans *Montauk* (1975), une œuvre à mi-chemin entre l'autofiction et l'autobiographie, racontée tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, il devient clair que de ce point de vue, toute tentative de distinguer le fictionnel et le factuel est par avance vouée à l'échec.

Le cas des deux frères Yves Laplace (1958) et Benoît Damon (1960), examiné par Sylviane Dupuis dans « Yves Laplace, *La Réfutation*, Benoît Dumont, *Le Cœur pincé* : deux récits autobiographiques en miroir », est exemplaire en ce qui concerne l'invasion du factuel par le fictionnel. Chacun des deux écrivains rédige (presque) au même moment une œuvre écrite à la première personne à partir d'un fait de base identique : en 1994, leur père perd l'usage de la parole et de la mémoire. L'un écrit un roman familial, *La Réfutation* (1996), l'autre un journal en alternance avec des histoires d'enfance, *Le Cœur pincé* (1997). La comparaison entre ces deux œuvres aboutit à un résultat surprenant : leurs différences dans la forme aussi bien que dans le fond trahissent une incompatibilité fondamentale et indiquent bien la part importante jouée dans la narration par la construction et la fictionnalisation du factuel.

Pour décrire la façon dont le factuel et le fictionnel se mêlent dans les autofictions de Gertrud Leutenegger (*1948), Daniel Annen, dans « Gertrud Leutenegger : entre absence et présence, entre perte et amour », emprunte au philosophe allemand Walter Benjamin son concept d'« image dialectique » : dans ou sur le réel des récits de Leutenegger vient régulièrement se nicher respectivement se superposer une image onirique ou psychique, passée ou future. C'est dire que chez l'écrivaine schwytoise, un même substrat factuel peut libérer des allusions qui dépassent cette factuelité et ouvrent à d'autres dimensions, et que la succession diachronique du factuel est remplacée par la simultanéité synchronique des lieux et des événements. Cette perception pluridimensionnelle de la réalité¹⁵ aurait pour fonction, selon Annen, de donner accès à « des gisements de sens que la modernité refoule en rationalisant, en catégorisant le monde et en séparant les êtres humains » (p. 217).

15 Si le terme de fantastique n'est pas utilisé par Annen, ce type de perception palimpsestique décrit par Walter Benjamin a été défini par Corinne Fournier Kiss comme un élément clé du fantastique moderne, dont la fonction serait « de se ressaisir, de manière si fugitive et si partielle soit-elle, de l'*Erfahrung* sérieusement mise à mal » dans la vie moderne « au profit de l'*Erlebnis* ». Cf. Corinne Fournier Kiss, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007 (quatrième de couverture).

L'écriture engagée

Les littératures suisses sont cependant également traversées par d'autres orientations que l'introspection, et elles développent notamment, à partir de la Deuxième Guerre, une tendance qui va même à rebours de celle de l'écrivain qui fait de sa vie un cas littéraire. Voici comment Lukas Bärfuss la définit dans son entretien avec Régine Battiston au début du volume : « Il faut chercher l'Autre, faire une hypothèse, où est l'Autre – où est le Je, le Tu et le Toi » (p. 20). Cette recherche de l'Autre passe souvent par l'écoute de la parole des marginaux et des grands oubliés de l'Histoire.

Littérature et immigration

Deux essais du volume sont consacrés à l'analyse des figurations littéraires de l'immigration italienne, telle qu'elle a eu cours sur le territoire suisse dans la deuxième moitié du XX^e siècle et dans les conditions d'une pratique helvétique xénophobe (incarquée par le politicien James Schwarzenbach).

Tania Collani, dans « L'immigration en fiction : portrait helvétique des Italiens en barbares », insiste sur l'importance des histoires avec « petit h » qui s'écrivent à partir de l'Histoire avec un « grand H », car elles donnent à entendre des gémissements non entendus, des paroles gelées par la misère de la discrimination, des revendications écartées parce que provenant de « barbares ». Les histoires individuelles d'immigrés italiens venus travailler en Suisse, telles qu'elles sont présentées par exemple dans *La Vermine* (1970) d'Anne Cunéo (1936-2015), *Liquidia* (2017) d'Anna Felder (*1937) ou *L'Italienne* (1998) de Sylviane Roche (*1949) et Marie-Rose De Donno (*1950), relèvent certes d'une littérature qui fictionnalise la grande Histoire, mais en même temps, elles visent à « amplifier le fait historique par des expédients rhétoriques » (p. 153), le plus flagrant étant celui d'une voix narrative faisant appel au procédé de la « choralité ».

Maiser (2017), roman en vers de Fabiano Alborghetti (*1970), a été écrit sur la base d'un témoignage (celui de Chiara, l'épouse de l'écrivain) sur la vie d'un émigré italien désormais décédé (Maiser, le père de Chiara). L'étude de Martina Della Costa, « Alborghetti et le partage de la mémoire – *Maiser* : une <histoire commune>, une <histoire d'ensemble> » insiste sur la difficulté du travail du poète qui, en accueillant un témoignage rapporté et donc déjà entaché de fiction, s'engage à explorer, s'appropriier et reconstituer une mémoire individuelle (celle de Maiser) et collective (celle d'une communauté d'immigrés italiens), de même qu'à reconstruire l'oralité d'un langage qui n'est plus. Le « je » est bien là, mais il n'existe qu'en fonction de l'écoute et de la restitution de plusieurs autres voix, en friction constante les unes avec les autres, parce que luttant tantôt contre l'oubli du factuel de la vie d'un

individu ou du factuel d'une communauté, tantôt contre la fiction qu'implique toute narration orale et écrite.

Le roman policier

Si, selon Sylvie Jeanneret dans « Fictionnalité et factualité dans le roman policier de Suisse romande : Joël Dicker, Joseph Incardona, Sébastien Meier », tout roman policier repose par définition sur un brouillage du factuel et du fictionnel, le roman policier suisse contemporain se caractériserait en outre par une forme d'engagement : tout en continuant à tirer parti des nombreuses stratégies « fictives » habituelles pour maintenir le suspense et susciter l'empathie du lecteur (focalisations multiples, behaviorisme, temporalité éclatée), il s'appuie encore sur certains événements authentiques ayant terni l'image de notre pays, stimulant par là même l'éveil critique du lecteur. Cette prise en charge d'une réflexion et d'une critique sociale ou politique ne sombre cependant pas nécessairement dans la tragédie, mais témoigne au contraire de la capacité d'hybridation du polar suisse à plusieurs niveaux : son hybridation entre le factuel et le fictionnel se voit souvent doublée par une hybridation entre le tragique (du point de vue historique, politique ou social) et le grotesque ou le théâtral (ostentation des éléments de montage du récit, etc.).

Le roman policier *Le Royaume de Matto* (*Matto regiert*, 1936) de Friedrich Glauser (1896-1938) est une autofiction avant la lettre : l'enquête, qui se déroule dans la clinique psychiatrique de Randlingen, parle à mots couverts des multiples internements de l'auteur dans la clinique de Münsingen, et le fictionnel et le factuel s'imbriquent de manière complexe selon le principe d'une double mise en abyme, pourrait-on dire. L'écriture de la folie, parce qu'elle pousse au dépassement du monde réel et à la création de mondes imaginaires, est envisagée par Hubert Thüring dans « La folie dans la littérature : *Le Royaume de Matto* de Friedrich Glauser, lu avec et contre Michel Foucault », comme pouvant servir de figuration du récit littéraire, basé sur le même glissement entre le factuel et le fictionnel. Ce glissement subit un redoublement dans la trame de ce roman policier, où la folie tente d'être saisie factuellement – d'une part par l'institution disciplinaire (qui considère la folie comme maladie clairement délimitable et pouvant être traitée), d'autre part par le détective (pour qui le crime a laissé des traces qu'il s'agit d'interpréter). Mais dans ce roman, les indices concrets censés conduire à des diagnostics et à des résolutions d'énigmes ne parviennent pas à être maintenus dans le factuel et chutent invariablement dans le fictionnel.

Bilan

Les douze analyses ici réunies offrent un bon tour d'horizon de l'évolution contemporaine des littératures suisses et témoignent de la visibilité qu'elles méritent, de par l'actualité des problématiques abordées, au sein des littératures européennes, voire mondiales. Une petite réserve pourrait être émise quant à l'effet d'ensemble du volume : il manque une solide assise théorique commune pour lancer la discussion. La définition du factuel n'étant pas rigoureusement posée au départ, elle varie légèrement selon les textes. Strictement parlant, le factuel est bien appréhendé comme désignant des faits réels, mais parfois, ce concept devient interchangeable avec ceux de vérité ou de sincérité, parfois encore il est assimilé à un souci réaliste de rendre des détails (un « effet de réel » plutôt qu'un « fait réel »). Le factuel, la vérité, la sincérité, le réalisme : tous ces termes sont très proches et vont souvent de pair les uns avec les autres, mais ils ne sont pas nécessairement synonymes. Cette observation n'enlève cependant rien au grand plaisir éprouvé par la lectrice à traverser, parallèlement aux frontières linguistiques et culturelles helvétiques, les « frontières du récit ».

The Persian Whitman
 Greybeard Sufi with something American in his Pocket
 Philip Gerard (Université de Lausanne)

Behnam M. Fomeshi, *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*, Leiden, Leiden University Press, 2019, 200p.

Walt Whitman was never comfortable with the idea of finishing the sprawling poem that occupied him for four decades. “I announce an end,” he declares in the final section of *Leaves of Grass*, “that shall lightly and joyfully meet its translation¹.” Since that announcement, Whitman’s poem has been the object of countless translations, shaping the development of modern poetry across the Americas, Europe, Asia and the Middle East. In his eclectic, eye-opening monograph, Behnam M. Fomeshi focuses on one such history of translation, examining the circumstances and tracing the effects of Whitman’s reception in twentieth-century Iran. With conceptual tools drawn from new historicism and contemporary reception theory, Fomeshi presents several scenes from the life of the poet he calls “the Persian Whitman.” The Persian Whitman is a notional construct that Fomeshi invents to narrate this multivalent history of reception: an expatriated poet who changes his attitude and attire as modern Persian society transitions through periods of nationalism, quietism, and dissidence and as Persian poets reappraise, renew, and reject traditional poetic forms and subject matter. Fomeshi’s argument, thoroughly compelling if not strikingly original, is that the Persian Whitman emerges as the “outcome of a dialogue [...] between the Persian culture and the American poet” (p. 9). This dialogue, sustained now for nearly a century, is polyvocal, ironic, and often self-contradictory. Thus, Fomeshi notes that when he first crossed the border in 1922, “the Persian Whitman was a conventional Iranian modernist, not meddling with religion” (p. 168). Not so today. In the Islamic Republic, “the Persian Whitman is a modern poet-prophet” (p. 138). Fomeshi’s task is less to reconcile such divergences than to contextualize them. In this respect, *The Persian Whitman* does more than track the changes in Iran’s relationship to Western literature and American culture over the course of the twentieth century; it sketches the course of modern Persian poetry. The complexity of this history amply vindicates Fomeshi’s claim that the cultural landscape of modern Iran is anything but black and white. Even after 1979, modern Persian poetry “contains multitudes”, including multiple versions of Walt Whitman.

1 Walt Whitman. *Leaves of Grass: The Complete 2855 and 1891-92 Editions*. New York: Library of America, 2011. P. 610.

Fomeshi's argument unfolds over nine chapters that move through the history Whitman's Persian reception in loose chronological order. Fomeshi does not claim to provide an exhaustive account of Whitman's presence in Iran, and even readers unfamiliar with modern Persian poetry will likely sense the omissions. Cyrus Parham's 1960 translation, for example—the first book-length translation of Whitman into Persian—is curiously marginalized, and there is no discussion of Whitman's place in Iranian anthologies of English-language poetry. That said, Fomeshi's selectivity gives him the freedom to sample the wide variety of Iranian discourses that have laid claim to Whitman's name, image, or poetry. In this spirit, *The Persian Whitman* pairs the analysis of translations with the layered histories of what Fomeshi calls Whitman's "creative," "critical," and "political" receptions. Fomeshi's text moves deftly between the close reading of poems, the biographies of poets, the summery of political events, as well as discussions of various peritexts (book covers, prefaces, tables of contents) and epitexts (reviews, interviews, images). This sensitivity to Whitman's multiple Persian lives produces *The Persian Whitman's* particular critical traction and allows its author to lay out the subtle and not so subtle ways in which poets, translators, and critics have used Whitman alternately to contest or to shore up the authority of domestic literary movements and institutions. This is particularly the case after the Revolution, when "Occidentosis" is declared a threat to the Islamic Republic, and the image of "Walt Whitman, American, one of the roughs" is exchanged for the serene, non-threatening countenance of a Persian mystic.² The outfit, however, is often misleading. Although the beard and beatitude evoke a long-standing tradition of court poets, the Whitman of contemporary Iran does not toe the official line. "The laughing philosopher", Fomeshi remarks, "has something American in his hand, hidden in the pockets of his Persian costume, ready to be offered to the Persian audience" (p. 160).

Fomeshi notes in the introduction to *The Persian Whitman* that the subsequent chapters can be profitably read in any order. This is a virtue of his text, which, at the cost of some repetition, permits the reader to enter and exit where they please. The first three chapters are devoted to Whitman's American contexts, to the editorial history of *Leaves of Grass*, and to the key features of its poetics. The discussion focuses on topics that become important for Whitman's Persian reception: democracy, modernization, nationalism, free verse, etc. This principle of selection unfortunately precludes meaningful treatments of Whitman's use of homoerotic imagery, his complex views on slavery, or his defense of gender equality. Although selective, these three chapters cover familiar terrain, and readers acquainted with the scholarship of David Reynolds or Gay Wilson Allens may safely jump ahead to the more groundbreaking work of the chapters that follow.

2 Cf. Whitman, *Leaves of Grass* (as note 18). P. 50.

Chapter 4 moves from nineteenth-century America to early twentieth-century Iran, where, in 1922, the critic Mīrzā Yūsif Khān I'tisām Mulk Ashṭiyānī publishes a partial translation of “The Song of the Broad Axe” in his journal *Bahar*. Associated with the Constitutional Revolution (1906-1911), *Bahar* was a major organ for the dissemination of Enlightenment ideas in translation as well as a forum for a new, democratic discourse modelled on Western and above all French precedents. I'tisāmī's translation at once partakes in the era's progressive spirit and reveals that spirit's limitations. Thus, whereas “The Song of the Broad Axe” becomes an important source for the *topos* of the modern city in Persian poetry, other elements of Whitman's poem do not translate. Citizenship, for example, posed problems for the fledgling constitutional movement, as did Whitman's Quaker-infused religiosity and progressive attitudes on gender. Indeed, Fomeshi's discussion of self-censorship in I'tisāmī's translation reveals how poetry's much-debated “untranslatability” is far more complex a phenomenon than formalists would have us believe. In the Persian context, untranslatability is at once historically situated and ethically and politically implicated, forcing us to consider not only what *can* be translated but also what *may* or *ought to* be translated.

Chapter 5 turns to Whitman's contribution to the emergence of poetic modernism in Iran and particularly to his significance for the poet Nīmā Yūshij, who pioneered Persian New Poetry in the 1930s and 1940s. Fomeshi observes that Nīmā cited Whitman's free verse to defend his own departures from classical meters and verse forms. Indeed, for Fomeshi, when Nīmā applauds Whitman for developing a “poetry free from the manacle of meter and rhyme” (quoted on p. 95), Nīmā is in fact praising his own innovations—an argument that moves Fomeshi to claim that “Whitman was a *nom de plume* for Nīmā himself” (p. 97). Of course, given that only one translation of Whitman's verse existed in Persian at the time, Nīmā nominated himself spokesperson for a nearly silent poet. Nonetheless, his association with Whitman stuck, such that Nīmā's New Poetry became what Haun Saussy would call Whitman's Persian “sponsor”, the principal mediator of his Iranian reception.³ Or, in Fomeshi's words, “Persian-speaking people tend to look at Whitman through Nīmā or the other way around” (p. 115).

Chapters 6, 7, and 8, pursue Whitman's subsequent reception along three other axes, examining how Whitman's imagery fused with the traditional *topoi* of Iranian poetry, how his example figured in the leftist intellectual milieu of the 1940s and 1950s, and how, after the Revolution, his image was inducted into an iconographic tradition of poet-mystics. Chapter 6 presents Whitman's “The Noiseless Patient Spider” as an intertext informing Parvīn I'tisāmī's revision of the *munāzīrah* genre in her 1941 poem “God's Weaver.”

³ See Haun Saussy, *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out*. New York: Oxford University Press, 2017.

In a fascinating if somewhat speculative reading, Fomeshi argues that Parvīn, Iran's first major woman poet, "cross bred" the spiders of traditional Persian poetry with the industrious insect of Whitman's poem to produce a feminine image of the poet-weaver without precedent in Persian literature. The seventh and next chapter leaves the literary bestiary for the heady political milieu of postwar Iran. It focuses on the intellectual Ihsān Tabarī. Tabarī cemented the connection between Nīmā and Whitman, defending the former and translating the latter for the pages of the leftist journal *Nāmi-yi Mardum*, and thereby establishing a political reading of both poets in Iran. Chapter 8 leaps from the mid-century reception ahead to post-Revolutionary Iran and the politics of Whitman's image within Islamic Republic. Somewhat like the myth of the "good gray poet" that Whitman cultivated late in life to offset the image of the confrontational, open-shirted tough of his youth, after the Iranian Revolution, Whitman's relationship to Nīmā's politically engaged, oppositional poetry was suppressed and his affinities with the apolitical, mystical tradition of Sipihrī and Rūmī emphasized. Fomeshi's argument focuses on the public image put forward by two book covers from the 2010s; sadly, there is no extended discussion of how Whitman's evocation of the "greybeard sufi, [...] in the teeming Persian rose-garden" from his late poem "A Persian Lesson" already anticipates this appropriation.⁴ Nonetheless, the short tour through the history of representations of the "laughing philosopher" is well executed and sets the stage for *The Persian Whitman's* important, final turn.

Fomeshi devotes chapter 9 to Persian Whitman's post-2009 avatars. These pages are the most sophisticated and rewarding analyses in the monograph, and Fomeshi uses them to introduce complexities only hinted at before. As Fomeshi notes early on, one of the paradoxes of Whitman's Iranian reception is that despite the institutionalization of anti-Western discourse in 1979, "Whitman is even more strongly present in this post-Revolutionary period than in the previous period" (p. 6). According to Fomeshi, Persian Whitman's surprising vitality is explained by his ability to contain contradictions. More specifically, by wrapping their translations in the familiar iconography of the non-threatening "laughing philosopher", Whitman's contemporary translators have been able to insinuate a dissenting, democratic, and anti-dogmatic discourse between the covers and in the margins of their editions. Emblematic of this layering of discourses is the back cover of Farid Ghadami's 2010 translation, which features an excerpt from "Song of the Open Road". Typically, Persian texts are justified on the right margin. The quoted verses from Ghadami's translation – verses celebrating freedom of movement and independence of thought, lines that break from the Islamic Republic's "official line" – are pointedly justified on the *left*.

4 Cf. Whitman. *Leaves of Grass* (as note 18). P. 650.

As instructive as such introductions to the competing cultural and political discourses of contemporary Iran are, they also point to *The Persian Whitman's* two greatest shortcomings. The first of these – all the more baffling given his commitment to careful historicization – is Fomeshi's tendency *not* to introduce the secondary sources from which he quotes. The reader must consult the endnotes to learn whose biography of Whitman, whose assessment of Western democracy, or whose summary of the Iranian Writers' Congress they are reading. The cumulative effect of such neglect is a dehistoricization that runs counter to *The Persian Whitman's* stated aims. The study's second weakness lies in its refusal to follow the discourses it studies beyond the boundaries of modern Iran. While this reader certainly sympathizes with Fomeshi's intention to follow Persian Whitman beyond the walls of American Studies, he regrets that there was not more attention to Whitman's engagement with the contested frontiers of his own nation and his profound sensitivity to the violence that such borders both provoke and contain. Of the American Civil War, Whitman once wrote, "my book and the war are one."⁵ Whitman's nationalism matured into a deep commitment to the Union cause that resonates uncannily with the civil conflicts that once again threaten to undo the American Republic. Although Fomeshi situates Whitman's democratic poetry in relation to the politics of Iran's "Green Revolution", he fails to reflect on Whitman's ongoing relevance in the country of his birth. At stake here is not the repatriation of the Whitman to his "native" land but the fresh perspective that Whitman's *Persian* reception casts on his *American* legacy. If Fomeshi delivers on his promise to offer us a *Persian* Whitman, his book has yet to realize the *globalization* of American literature evoked in his introduction. And yet, it is to Fomeshi's credit that his compelling monograph leaves no doubt about how promising the study of *global* Whitman would be. Fomeshi shows us that the global Whitman is a multitudinous Whitman, a poet whose contradictions necessitate a profoundly comparative approach. In the end, this is not an *other* Whitman. In the end, it is the Whitman who promised to "lightfully and joyfully meet [his] translation." It is *Vält Vitman*, "greybeard sufi" with an American broad axe under his robe, a kaleidoscope, "a kosmos."

5 Cf. Whitman. *Leaves of Grass* (as note 18). P. 168.

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS

Britta Benert a fait des études aux universités de Strasbourg, Fribourg en Brisgau (1990-1992), Toulouse le Mirail (1992-1994) et de Paris 3 (1994-1999). Thèse en littérature générale et comparée en 1999, habilitation en 2013. Depuis 2003, maître de conférences à l'INSPE/Université de Strasbourg, titulaire d'une HDR. Dernières publications : « Nancy Huston und Marica Bodrožić, zwei Autorinnen der Migration ? Überlegungen zu ihrer Rezeption in Deutschland und Frankreich », in : H. W. Giessen, C. Rink (Hg.), *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Berlin, J. B. Metzler, 2020, p. 165-175 ; *Lou Andreas-Salomé : Zwischenwege in der Moderne/Sur les chemins de traverse de la modernité*, collectif co-dirigé avec R. Weiershausen, MedienEdition Welsch, Taching, 2019, 353p. ; *Langue(s) et littérature de jeunesse*, collectif co-dirigé avec R. Grutman, LIT-Verlag, Munster/Berlin, coll. « poethik polyglott », 2019, 301p.

Maître assistante en Littératures comparées, **Nadège Coutaz** travaille au sein du Groupe de recherche international CLE (*Comparer les littératures en langues européennes*) à l'Université de Lausanne. En 2017, elle a soutenu une thèse intitulée « *La tumba de Antígona* de María Zambrano et *Antígona* d'Henry Bauchau en comparaison : enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politiques », menée sous la direction conjointe des Professeures Ute Heidmann et Sophie Klimis. Elle dispense des enseignements consacrés aux réécritures contemporaines des mythes, aux écritures en exil et à la littérature de jeunesse. Elle est l'auteure d'articles portant sur les réécritures des mythes, notamment sous la plume d'Henry Bauchau dans la *Revue Internationale* qui lui est consacrée, ainsi que sur les adaptations littéraires pour la jeunesse. En collaboration avec d'autres membres du CLE, elle a édité un collectif en 2013 intitulé *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses* et un second, sorti en 2017, nommé *Créations en exil, perspectives interdisciplinaires*.

François Demont est doctorant à l'Université de Lausanne. Il prépare une thèse en littérature française sur la misologie (« méfiance envers le langage ») au XX^e siècle, alliant une perspective sociologique et historique à une approche stylistique. Auteur de plusieurs articles et conférences, co-auteur d'un ouvrage collectif *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (xix^e-xxi^e siècles)* (Archipel, 2018), ses recherches s'articulent autour de l'imaginaire de la langue, du langage et de la littérature dans une perspective historique, stylistique et théorique. Il est actuellement boursier du Fonds national suisse de la recherche et effectue un séjour de recherche à l'Université Paris-Sorbonne.

Emily Eder arbeitet als Doktorandin und Dozentin im Bereich der neuen deutschsprachigen Literaturwissenschaft an der Universität de Fribourg/

CH und außerdem als Koordinatorin für das nationale Doktoratsprogramm Komparatistik (*swissuniversities*). In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Familienromanen von Christoph Geiser, Thomas Hürlimann und Urs Widmer im erinnerungskulturellen Kontext. Neben Schweizer Gegenwartsliteratur zählen vor allem auch Literatur und Migration, Mehrsprachigkeit sowie Vergleichende Literaturwissenschaft zu ihren Forschungsschwerpunkten. Erste Publikationen liegen zur Autobiographie von Urs Widmer (2019), zu Familienromanen mit Migrationsthematik von Melinda Nadj Abonji und Meral Kureyshi (2018) und in Co-Autorschaft mit Ralph Müller zu den Familienromanen von Thomas Hürlimann (2017) vor.

Philippe Forget, agrégé d'allemand, était Professeur de Chaire Supérieure (CPGE, Paris). Il a aussi enseigné à l'École Normale Supérieure, la Sorbonne, la Sorbonne Nouvelle et à la Washington State University Seattle (professeur invité). Ses recherches et publications portent sur la théorie du texte et de l'interprétation, l'historiographie littéraire et la traductologie. Traducteur et interprète de Goethe, Eichendorff, E. T. A. Hoffmann, Schnitzler et Nizon, initiateur et organisateur de la première rencontre entre Gadamer et Derrida (1981), auteur des articles consacrés au romantisme allemand pour le *Dictionnaire du Romantisme* (CNRS Éditions, 2012). Derniers ouvrages : *Labeur, conscience et vérité : Alfred Leroux (1855-1921)*. *Archiviste et historien protestant* (PULIM, 2017), *Joseph Roth, l'exil à Paris* (en collab. avec Stéphane Pesnel, PURH, 2017). Derniers articles : « Grenzen und Möglichkeiten der (paepckeschen) Hermeneutik » (2020), « Bouffons Philistins – Philistin Bouffon » (2020).

Ute Heidmann est titulaire de la chaire en Littératures comparées de l'Université de Lausanne depuis 2001, après des postes aux Universités de Neuchâtel, Fribourg, l'Université et l'Institut européen de Genève. Fondatrice et directrice de l'unité de recherche internationale CLE (Comparer les littératures en langues européennes) qui dispense un programme de spécialisation de Master en *Langues et Littératures européennes comparées* et édite la Collection du CLE. Professeure invitée dans plusieurs universités et institutions italiennes, allemandes, brésiliennes, espagnoles et françaises (Paris IV Sorbonne et EHESS), co-éditrice de la collection *poethik polyglot* au LITVerlag. Principaux domaines de recherche et d'enseignement : Théories des littératures ; Épistémologie de la comparaison ; Analyse comparative de pratiques et formes génériques (dont récits de voyage, contes, écriture de soi, poèmes) ; Théories et pratiques du plurilinguisme et du traduire ; Théories et pratiques de l'iconotextualité ; (Re)configuration des mythes gréco-romains, Enfance et littératures. Pour les publications, voir le site du CLE www.unil.ch/lleuc et page Unisciences de l'UNIL.

K. Alfons Knauth (geb. 1941) ist seit 1977 Professor für Romanische Philologie an der Ruhr-Universität Bochum (em. 2006) und war Gastprofessor und Vortragender an Universitäten in aller Welt. 1981 gründete er die Zeitschrift *Dichtungsring*. Seit 2007 war er Koordinator der ICLA-Forschungsgruppe *Mapping Multilingualism in World Literature*. Seine Lehr- und Forschungstätigkeit umfasst die Literaturen und Kulturen der europäischen und amerikanischen Romania, mit Schwerpunkten im Bereich transkultureller Prozesse und literarischer Mehrsprachigkeit, der Didaktik kreativen Schreibens, der Interpretations- und Imaginationstheorie. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *Invarianz und Variabilität literarischer Texte* (1981), *Literaturlabor* (1986), *Translatio Studii and Cross-Cultural Movements* (ed. 2010) und die von ihm konzipierten Bände *Translation & Multilingual Literature* (2011), *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique* (2014), *Migrancy & Multilingualism in World Literature* (2016) sowie *Figures of Transcontinental Multilingualism* (2018), welche die von ihm begründete wissenschaftliche Reihe *poethik polyglott* initiierten.

Lucas Knierzinger ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Universität Basel. Seit 2017 arbeitet er dort im SNF-Sinergia-Projekt „Medien der Genauigkeit“ an einer Dissertation zu dokumentarischen Formaten nach 1900 mit Fokus auf Bertolt Brecht, Peter Weiss und Heiner Müller. 2019 war er zu Gast an der Columbia University, New York. Besondere Forschungsinteressen sind das Verhältnis von Arbeit und Ästhetik, Medien und Kulturtechniken des Schreibens sowie Fragen der Materialität und Archivordnungen.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris, **Marie Kondrat** prépare un doctorat à l'Université de Genève en cotutelle avec l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Sa thèse, consacrée à la notion de hors-champ, propose d'articuler la théorie littéraire avec l'esthétique du cinéma et la pensée contemporaine de l'image. Elle enseigne au Programme de littérature comparée de l'UNIGE. Depuis 2018, elle y co-organise le séminaire *Pourquoi comparer ?* conçu comme un espace de discussion interdépartemental autour des problèmes méthodologiques posés par le comparatisme. Membre du comité de rédaction de la revue de littérature générale et comparée *TRANS-*. Dernière publication : « A-t-on besoin des concepts intersémiotiques ? », dans *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier à aujourd'hui*, Königshausen & Neumann, 2020.

Joëlle Légeret a étudié les littératures française et allemande, l'histoire et les sciences des religions, ainsi que la littérature comparée aux universités de Lausanne et de Bâle en Suisse. Elle termine une thèse de doctorat sous la direction de la Prof. Ute Heidmann intitulée « Des contes < purement

allemands > ? La germanisation des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* ». Elle travaille actuellement au Centre interdisciplinaire d'étude des littératures (CIEL) de l'Université de Lausanne comme collaboratrice scientifique, ainsi qu'à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, en tant que bibliothécaire scientifique, responsable du fonds de linguistique et de langues modernes. Membre élue du comité scientifique de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) depuis 2016, elle dirige la section des comptes rendus et lectures critiques de *Colloquium Helveticum*.

Après ses études de Master en Français Moderne et Études Slaves à l'Université de Lausanne (UNIL), **Margarita Makarova** a poursuivi son parcours au sein de la Section de langues et civilisations slaves et de l'Asie du Sud de la même Université en tant qu'assistante-doctorante. Son sujet de thèse actuel porte sur le bilinguisme littéraire, principalement russe-français, et le concept de l'interférence.

Maître assistante polyglotte en Littératures comparées à l'Université de Lausanne, **Myriam Olah** y a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et Sándor Weöres*, qui est actuellement en cours de publication. Elle a codirigé avec Loreto Núñez et Nadège Coutaz le volume *Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires*, édité en 2018. Elle poursuit une recherche postdoctorale sur la langue d'enfance dans la langue d'écriture d'auteurs plurilingues qui ont choisi le français pour la composition de leurs œuvres. Elle est particulièrement impliquée dans la recherche et l'enseignement de l'approche plurilingue en Littératures comparées et au CLE et exerce parallèlement une activité de traductrice.

PROSPECTUS

Band 50 (2021)

Zur Aktualität von Spittellers Texten.
Komparatistische Perspektiven

Quelle actualité pour Carl Spitteler ?
Perspectives comparatistes

New Perspectives on the Works of Carl Spitteler.
A Comparative Approach

Band 50 (2021) der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Zur Aktualität von Spittellers Texten. Komparatistische Perspektiven“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter <https://sagw.ch/sgavl/>.

Le volume 50 (2021) de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « Quelle actualité pour Carl Spitteler ? Perspectives comparatistes ». Pour des renseignements sur les activités de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC, voir <https://sagw.ch/fr/sgavl/>.

Volume 50 (2021) of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic „New perspectives on the Works of Carl Spitteler. A Comparative Approach”. For further information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society, see <https://sagw.ch/sgavl/>.

Wenn verschiedene Sprachen, Literaturen und Kulturen in mehrsprachigen Räumen und Situationen und in intertextuellen Dialogen miteinander in Beziehung treten, entsteht ein kreatives Potential, das der karibische Schriftsteller Patrick Chamoiseau als *actif relationnel* bezeichnet: « La communauté est désormais dans l'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes ». Wie lässt sich diese Idee für die literarische Komparatistik fruchtbar machen, zu deren Aufgaben es gehört, die komplexen Beziehungen zwischen verschiedenen Sprachen, Literaturen und Kulturen zu untersuchen? Mit welchen sprachlichen und poetischen Verfahren wird es in der literarischen Praxis mobilisiert, mit welchen Methoden kann man ihm auf analytischer und theoretischer Ebene gerecht werden? Im vorliegenden Band wird die Kreativität und Komplexität dieses Relationspotentials an einem breiten Spektrum von Sprachen und literarischen Werken aus aller Welt aufgezeigt.