

AV

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:

Thomas Hunkeler (Universität de Fribourg), Sophie Jaussi (Universität de Fribourg),
Joëlle Légeret (Universität de Lausanne)

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Universität de Fribourg, Département des langues et littératures,
Domaine 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), Corinne Fournier (Bern), Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt
(Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine Hennard Dutheil (Lausanne),
Edith Anna Kunz (Lausanne), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger
(Zürich), Oliver Lubrich (Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Martin Rueff
(Genève), Niccolò Scaffai (Lausanne), Michel Viegnes (Fribourg), Markus Winkler
(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: www.sagw.ch/sgavl.

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

46/2017

Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives, malentendus constructifs

herausgegeben von

Thomas Hunkeler

Sophie Jaussi

Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1249-2
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Thema

PRODUKTIVE FEHLER, KONSTRUKTIVE MISSVERSTÄNDNISSE / ERREURS PRODUCTIVES, MALENTENDUS CONSTRUCTIFS

Thomas Hunkeler	
Introduction	9
Yvette Sánchez	
Fälschungen als Systemfehler oder Faktor künstlerischer Produktivität?	14
Martine Hennard Dutheil de la Rochère	
Found in (Mis)translation, or the Magic of Foreign Words	31
Angela Daiana Langone	
Anciens malentendus et nouvelles erreurs productives dans la première expérience du théâtre arabe moderne	45
Oliver Kohns	
Weltliteratur und das Missverstehen des Romans. Orhan Pamuks „Masumiyet Müzesi“	61
Sophie Jaussi	
Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir	77
Vidya Ravi Allemann	
Translation and Its Failure in the Modern Postcolonial Short Story	89
Karl Werner Modler	
Variationen zum gläsernen Pantoffel	97
Dimitri Tokarev	
« Lost in Translation ». Les problèmes linguistiques et conceptuels aux séances du Studio franco-russe à Paris (1929-1931)	109
Stefanie Heine	
Fishy Etymologies. Sprachgeschichtliche Irrwege bei Charles Olson	131
Thomas Vercruyse	
De la productivité de l'erreur en contexte pédagogique. <i>kairos</i> , abduction et poétique du cours	145

Sandro Zanetti	
Im Kinderland der Mummerehlen und Bachstuben	157
Transgression : Grenzen überschreiten / Franchir les limites / Crossing borders	
Sophie Jaussi	
<i>Transgression</i> : Introduction à la 7 ^{ème} édition du programme doctoral CRUS en littérature générale et comparée	167
Valerie Hantzsche	
Individuelle Grenzerfahrung. Zum Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem aus der Perspektive der Interkulturellen Literaturwissenschaft	171
Lukas Gloor	
Robert Walsers Grenzwertigkeit. ‘Erzählen-als-Schreiben‘ in <i>Der Spaziergang</i>	179
Joëlle Légeret	
Le miroir intermédial. <i>Sneewittchen</i> des Grimm et <i>Blancanieves</i> de Pablo Berger en comparaison	187
Tea Jankovic	
The Brothers Karamazov as a Philosophical Proof. Wittgenstein Reading Dostoevsky	197
Varia	
Monika Kasper	
Im Geheimnis der Begegnung. Poetologische Konstellationen in Celans EINKANTER	209
Rezensionen – Comptes rendus – Reviews	225
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	238
Prospectus	
Band 47 (2018)	243

Thema

Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives, malentendus constructifs

Thomas Hunkeler

Introduction

Toute forme d'échange et de transfert littéraire, artistique ou culturel implique des erreurs et des malentendus. Longtemps considérés comme un mal inévitable, de tels phénomènes sont aujourd'hui au cœur d'une réflexion extrêmement riche et stimulante sur les mécanismes de la création et de la créativité. Consciemment ou inconsciemment, l'erreur et le malentendu sont en effet souvent à l'origine d'idées prometteuses et de réinterprétations novatrices. Dans cette perspective, l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) a décidé de consacrer son colloque annuel de 2015, sous la forme de deux journées d'études à Fribourg et à Zurich, à l'erreur et au malentendu dans toutes leurs variantes. A l'analyse, les erreurs de transmission, de transcription ou de traduction présentent autant de lieux où se donnent à lire, de façon exemplaire, les stratégies à l'œuvre dans l'interprétation, l'appropriation et l'actualisation des textes et des œuvres du passé. Dans ce contexte, on pense inévitablement aux malentendus ou *mélectures* chères à Harold Bloom, mais aussi à la notion freudienne de *lapsus*, qui ouvrent à chaque fois un espace de créativité propre. Mais de façon plus générale, les erreurs et les malentendus peuvent être considérés comme autant de moments constitutifs d'esthétiques de l'écart, de la variation ou de l'imperfection, voire du faux, qui n'ont pas attendu la modernité pour marquer l'histoire de l'art et de la littérature. A l'instar de Victor Hugo, qui dans sa célèbre préface de *Cromwell* avait fait l'éloge du laid en l'opposant à un beau unique et figé, on pourrait affirmer au sujet de l'erreur et du malentendu que *le vrai n'a qu'un type, et que le faux en a mille*, comme le montrent les diverses contributions à ce numéro.

Le présent volume s'ouvre sur l'article programmatique d'**Yvette Sánchez** (Saint-Gall), qui se penche ici sur le faux entendu comme *forgerie* ou *tromperie*, tel que l'ont pratiqué à tour de rôle Cervantès, Borges et Max Aub en rappelant les liens étroits que le faux entretient avec la notion de *fictionalisation*. Si la traduction fait depuis plusieurs années l'objet d'une attention accrue de la part des littéraires, **Martine Hennard Dutheil de la Rochère** (Lausanne) montre dans sa contribution que la poétique traductive d'Angela Carter accorde une place particulièrement riche aux fautes de traduction dans son travail de réécriture des contes de fées de Perrault. Dans une perspective similaire, **Angela Daiana Langone** (Cagliari) montre que l'émergence du théâtre arabe moderne est jalonnée non seulement de fautes de traduction, mais également d'autres malentendus lorsqu'il s'agit d'adapter les exemples occidentaux, en l'occurrence Molière, à un contexte culturel pour lequel le théâtre est synonyme non seulement de modernité, mais aussi d'émancipation ; un fait

que la contribution d'**Oliver Kohns** (Luxembourg) qui porte sur les enjeux de la modernisation dans la Turquie d'Orhan Pamuk vient illustrer à propos de son célèbre roman *Le Musée de l'innocence*, qui entretient lui aussi une relation marquée par des malentendus productifs avec la littérature occidentale. Que le contresens n'est pas seulement un moteur de la création, mais aussi un indicateur des aléas auxquels est soumis le savoir dès que l'écriture de création s'en saisit fait l'objet de la contribution de **Sophie Jaussi** (Fribourg), consacrée à l'écrivain contemporain Philippe Forest.

Les malentendus sont en effet susceptibles de devenir les instruments de l'expression d'une résistance à toute forme d'hégémonie, que ce soit de la langue ou du pouvoir : telle est la thèse que défend **Vidya Ravi Allemann** (Fribourg) à partir d'une lecture croisée de deux nouvellistes postcoloniales, à savoir Nadine Gordimer et Anita Desai. **Karl-Werner Modler** (Baden) montre dans sa contribution que ce sont souvent des détails d'apparence anodine, comme la pantoufle de verre de la *Cendrillon* de Perrault qui se mue sous la plume de Balzac en une pantoufle de *vair*, qui permettent d'observer le travail d'une logique de substitution qui marque le régime de la littérarité. Dans l'article de **Dimitri Tokarev** (Saint Pétersbourg), ce sont les contacts culturels entre Russes et Français dans les années 1930, en l'occurrence le travail du Studio franco-russe, qui témoignent de la productivité des malentendus lorsqu'il s'agit de réfléchir ensemble sur des notions apparemment aussi universelles que celles d'humanisme ou d'intellectualisme.

Le jeu avec des étymologies souvent fantaisistes et parfois même fausses est au centre de la contribution que **Stefanie Heine** (Zurich) consacre au poète américain Charles Olson et à sa production de *projective verse* qui est censée capter une langue en action qui crée de nouvelles significations. Que l'erreur peut même constituer un aspect essentiel de toute forme d'apprentissage, dans la mesure où il s'agit de transformer l'erreur en une occasion, pour l'enseignant, d'entrer dans la pensée de l'élève, est la thèse que défend **Thomas Vercruysse** (Genève) dans son article consacré au *kairos* en contexte pédagogique. Enfin, le dossier consacré à l'erreur productive se ferme avec la contribution de **Sandro Zanetti** (Zurich), qui évoque à partir de quelques exemples de Walter Benjamin et de Josef Guggenmos la créativité intrinsèque de l'acte d'entendre, puis de lire, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

Dans une seconde section, plus courte, le présent numéro de *Colloquium Helveticum* accueille, éditées par Sophie Jaussi, des contributions choisies des journées du programme doctoral suisse en littérature générale et comparée, qui ont eu lieu en novembre 2015. Ces contributions, présentées plus en détail en tête de la seconde section, sont dues à Valérie Hantzsche, Lukas Gloor, Joëlle Légeret et Tea Jankovic. La rubrique « Varia » accueille quant à elle un essai de Monika Kasper, consacré à l'un des derniers poèmes de Celan, *EINKANTER*, qui donne forme à la rencontre entre la peinture de Rembrandt et la poésie de Celan. Enfin, le *Colloquium Helveticum* accueille

désormais une section consacrée à de nouvelles parutions d'intérêt comparatiste. Cette dernière section, qui est appelée à se développer ces prochaines années, est dirigée par Joëlle Légeret.

Il nous reste à remercier de leur soutien, l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales, les Universités de Fribourg et de Zurich, ainsi que l'Institut d'Etudes Avancées de Nantes et le SEFRI qui ont permis d'inviter avec Dimitri Tokarev l'un des *fellows* de l'IEA. Que les membres du comité scientifique de l'ASLGC, qui se sont prêtés à la procédure du *peer review*, ainsi qu'Arnaud Wydler, soient ici très chaleureusement remerciés de leur coopération.

Yvette Sánchez

Fälschungen als Systemfehler oder Faktor künstlerischer Produktivität?

Experimentation with forgeries in art and literature as a deliberate renunciation of authenticity and originality was practiced long before postmodern times. The following article shows a network of literary forgers playing around with apocryphal constructs. It monitors a chain reaction from the pioneer Cervantes in his meta-fictional second part of *Don Quixote* to Jorge Luis Borges' „Pierre Menard“ rewriting one chapter of Cervantes' classic and Umberto Eco's postmodern construction of Borges' invented character Bustos Domecq ending up at Pablo Katchadjian's „Aleph gaining weight“. Radical appropriation between artistic resource and informal practice contributes to dismantled orthodoxy, subverted values, and attacked conventions. Plagiarism loses its harming effect; instead, authors celebrate different types of forgeries by simulation, bluff, lies, manipulation, or camouflage. Ultimately, by these artistic devices, they shed light on the affinity to processes of fictionalization itself.

Auftakt

Das Thema des Scheiterns und des produktiven Fehlers in der Literatur wurde von mir schon früher u. a. in Form von zwei Sammelbänden bearbeitet. Der eine über die Poetiken des Scheiterns (*Poéticas del fracaso*) entstand im spanischsprachigen Kontext, der andere trug den Titel *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*.¹ Der Einstieg in dieses Forschungsfeld erfolgte anlässlich meiner Antrittsvorlesung in St. Gallen unter dem Titel *Scheitern mit Zuschauern* – nach Hans Blumenbergs Geschichte der Schiffbruchmetaphern. Im Vortrag ging es um das Scheitern im literarischen Diskurs und als literarisches Motiv. Anstatt dieses Thema erneut aufzugreifen, möchte ich ein Versprechen einlösen. Die *Fälschung* als Fehler im System der Kunst und des Kunstmarkts sowie der Literatur wurde zwar damals in einem Zwischentitel im Band genannt, aber nicht wirklich abgehandelt.

Zwei weitere Impulse haben mich zu diesem Thema angeregt: Unlängst fragte mich jemand, ob wir denn sicher seien, dass die Plastik von Alberto

1 Yvette Sánchez/Felix Philipp Ingold (Hrsg.). *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*. Göttingen: Wallstein, 2008. – Yvette Sánchez/Roland Spiller (Hrsg.). *Poéticas del fracaso*. Frankfurter Studien zu Iberoromania und Frankophonie, Band 1. Tübingen: Gunter Narr/A. Francke, 2009.

Giacometti an der Universität St. Gallen nicht auch eine der zahlreich existierenden Fälschungen sei. Da *Die Stehende* (1963) als Teil der Kunst-am-Bau-Sammlung der HSG eine enge Zusammenarbeit und auch ein Vertrauensverhältnis zwischen Künstler und Architekt an Ort und Stelle erforderte, dürfen wir sicher sein, in keine Falle getappt zu sein. Giacometti ist zweifelsohne der meist gefälschte Schweizer Künstler. In Spanien trifft es Goya, Picasso oder Dalí, wobei Letzterer selber – deklariert – lustvoll Ideen klaut und Werke fälschte.

Der zweite Impuls stammt von Diana Grobe, Direktorin des Fälscher-museums Wien, die anlässlich ihres Vortrags an der Universität St. Gallen² genüsslich von den Tricks der Fälscher aus der Praxis erzählte. Fasziniert von der subversiven Kraft der Kunstfälscher enthüllte sie – frei von Moralin – die Geschichten, die sich zwischen Gesetzesbruch und einem genuinen Vergnügen am Betrug bewegen, der letztlich immer auch auf das System des Kunstmarktes abzielt.

Fälschungen à discrétion

Die geradezu schockierende Preisexplosion öffnet informellen Praktiken und kriminellen Energien Tür und Tor – nicht nur mit allerlei Typen von Fälschungen, sondern auch mit Geldwäscherei, Steuerbetrug und Zollfreilagern. Alleine im Genfer Zollfreilager, welches wiederholt als „grösstes Museum der Welt“ bezeichnet worden ist, lagern steuerbefreite Luxusgüter, darunter sehr viel Kunst, im Wert von rund 10 Milliarden Franken. Die Ware in den zehn Schweizer Zollfreilagern wird auf insgesamt 100 Milliarden Franken geschätzt. Dort werden beispielsweise echte und wohl auch gefälschte Picassos zu Hunderten oder drei Millionen Flaschen sehr teuren Weins diskret aufbewahrt.³ Die Besitzer dürfen ihre Schätze gar in eigens dafür eingerichteten Showrooms bei einem Aperitif auch ihren Freunden und potenziellen Käufern zeigen. Sammler und Händler oder Galeristen verkaufen dort ihre Kostbarkeiten, ja ganze Sammlungen. Nicht nur gefälschte Kunstwerke, auch Raub- und Fluchtkunst sind in den Zollfreilagern diskret untergebracht. Nach dem Prozess der Aufhebung des Schweizer Bankgeheimnisses hat sich hier eine substanzielle neue Nische des Verschweigens und der Steuerhinterziehung aufgetan.⁴ Der Schwarzhandel mit Kunst

2 Diana Grobe, Vortrag an der Universität St. Gallen, 10.11.2015.

3 Günter Heismann. „Zollfreilager Genf: Trutzburgen für Sammler“. *BILANZ* vom 28.1.2013. <http://www.bilanz.ch/unternehmen/zollfreilager-genf-trutzburgen-fuer-sammler> (abgerufen am 14.7.16).

4 Monika Roth. „Geldwäscherei im Kunsthandel: die richtigen Fragen stellen“. *KUR – Kunst und Recht. Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik* 2,

nimmt, neben demjenigen mit Drogen und Waffen, eine zunehmend prominente Rolle ein.

Die genannten Superlative spiegeln sich durchaus auch in der Menge der auf dem Markt angebotenen Fälschungen. Möglicherweise sind zwischen 10 und 30 % aller Kunstwerke gefälscht. Der Sektor der Luxusprodukte hat mit ähnlichen Zahlen zu kämpfen. Kürzlich wurden Statistiken über die Einfuhr von gefälschten Waren in die EU veröffentlicht. Laut OECD-Bericht und dem Amt für geistiges Eigentum der EU handelt es sich dabei um 5 % gefälschter Premium-Produkte.⁵ Weil sich durch den Internet-Handel das Problem der illegalen Transaktionen verschärft, kann man auch hier von einem höheren Prozentsatz (von mindestens 10 %) ausgehen. 85 % der gefälschten Produkte stammen aus Asien, insbesondere aus China.⁶ Betroffen sind etwa folgende Industrien: Schuhe, Lederwaren, Kleidung, Uhren, Elektronik, Kosmetik, Parfümerie, Medizinaltechnik, Spielzeug und Software.

Andere klassische Fälschungsbereiche sind hinlänglich bekannt: Wahlzettel, Urkunden, Geld, wissenschaftliche Arbeiten, Antiquitäten, Reliquien. Wo viel Geld und Status auf dem Spiel stehen, wird am meisten betrogen. Man ist deshalb versucht zu behaupten, dass die literarische Kunst dieser Betrugsart etwas weniger ausgesetzt ist. Doch nicht nur der geringere monetäre Wert, sondern auch das gesteigerte Risiko der Enttarnung durch die vervielfältigte Distribution und Öffentlichkeit mindern die Versuchung zur Fälschung literarischer Texte.

Absage an die Originalität

In den westlichen Kulturen werden Authentizität und Originalität oft als eng miteinander verknüpfte Werte betrachtet. Der Glaube an Originalität der letzten beiden Jahrhunderte, von der Romantik bis zur Jahrtausendwende, erhält durch die massiv einsetzende Digitalisierung einen empfindlichen Dämpfer. Auch der Begriff der Authentizität, der sich laut Zygmunt Bauman in postmodernen Simulationen zusehends verflüssigt, wird instabil.⁷ Aber bereits im vergangenen Jahrhundert haben drei Theoretiker der Autorschaft,

2016. S. 35-40. – Monika Roth. *Wir betreten den Kunstmarkt. Geldwäscherei/ Zollfreilager – ein zu diskretes Geschäft? / Interessenkonflikte, Manipulationen und Preisabsprachen*. Zürich/St. Gallen: Dike Verlag, 2015.

5 „Los productos falsificados mueven 338.000 millones en todo el mundo“. *El País* vom 18.4.2016

6 Samuel Jaberg. „Chinesische Fälschungen in Topqualität“. *Swissinfo.ch* vom 5.7.2012. http://www.swissinfo.ch/ger/markenuhren_chinesische-faelschungen-in-topqualitaet/33023748 (abgerufen am 15.7.16).

7 Zygmunt Bauman/Keith Tester. *Conversations with Zygmunt Baumann*. Cambridge: Polity Press, 2001.

Roland Barthes, Michel Foucault und Guy Debords, das Verschwinden des Autors (bzw. der Autorität) propagiert, der im Sog intertextueller Polyphonien verschwand. *Der Tod des Autors* (1968), *Was ist ein Autor?* (1969) und *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) sind die einschlägigen Texte. Die Frage „Wer schreibt, wenn ich schreibe?“ behandelt Vincent Kaufmann in seinem Aufsatz über die situationistische Poetik und ihre Vision, ohne Autorschaft, Copyright oder geistiges Eigentum auszukommen.⁸

Die „Originalitätsverweigerung“⁹ der Künstler der Appropriation, die sich bereits Vorhandenes aneignen, es wiederholen, tragen auch dazu bei, es gerade bemessen an der Anzahl der Reproduktionen, aufzuwerten. Die Einmaligkeit und Vollendung eines Werks zu erlangen, wird durch die Digitalisierung erschwert, ist sogar illusorisch. Vielmehr werden die Wandelbarkeit und eine nie abgeschlossene Erweiterung durch Wiederholung und Nachahmung im Netz begünstigt.¹⁰ Der entsprechende juristische Forschungszweig arbeitet gegenwärtig intensiv an den erforderlichen Anpassungen im Urheberrecht.

In den Künsten wurde immer wieder mit Fälschung experimentiert, etwa nach dem Vorbild der Mimikry in der Natur. Nicht die Dichotomie, sondern die Dialektik zwischen „echt“ und „falsch“ genießt Anerkennung. Für die Gattung der Biographie denkt man in der Hispania unweigerlich an Max Aubs Roman *Jusep Torres Campalans*; in der Schreibweise (*écriture*) ist es Jorge Luis Borges' Erzählung „Pierre Menard, Autor des Quijote“. In der internationalen Malerei kommt einem sofort der Kunstfälscher Elmyr de Hory in den Sinn.¹¹ Literatur, Bildende Künste und Industrieprodukte greifen auf die Fälschung als kreatives – so suggestives wie subversives – Prinzip zurück. Bei den Kunstfälschern kommt allerdings eine kriminelle Absicht der unrechtmäßigen Bereicherung dazu. Auf der Gegenseite wird man nicht müde, die Bedeutung des geistigen Eigentums und den Wert des Authentischen zu beanspruchen. Die ganze Bandbreite entfaltet sich deutlich im Film *F for Fake* von Orson Welles, der ständig empirisch-dokumentarische mit erfundenen, für den Zuschauer kaum unterscheidbaren Sequenzen vermischt.

Das digitale Zeitalter bringt unterdessen neue Herausforderungen mit sich, die nicht nur die Praktiken der Produkte-Patentierung betreffen, son-

8 Der Wille, nicht nach Originalität streben zu wollen, erhält mit dem Web 2.0 neuen Aufwind. „Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt impliziert es.“ Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *Das Plagiat*, in: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft*, 4, 2014. S. 71.

9 Wolfgang Ullrich. „Originalitätsdämmerung. Der Kult ums Neue und sein mögliches Ende“. Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *op.cit.* S. 104.

10 *ibidem.* S. 108-109.

11 Bei den Produktfälschungen wecken die Louis Vuitton-Taschen weiterhin großes Interesse.

dern auch Piraterie und Plagiate von wissenschaftlichen Arbeiten. Diese Debatte im Zusammenhang mit Kunst zu thematisieren verspricht uns, zur Erforschung entsprechender dialektischer Spannungen zwischen Original und Fälschung zu gelangen. Die Fälschung offenbart sich in der Grauzone zwischen künstlerischer Ressource und illegaler Praxis, die immer wieder neue Dimensionen des problematischen Zusammenhangs zwischen Wahrheit und ihrer Verschleierung zum Vorschein bringt.

In der Literatur war das Thema schon immer präsent¹², neuzeitlich etwa seit *Ossians Gesängen* von James Macpherson (ab 1760), und ist im Falle des Plagiats mit dem World Wide Web und dem Cut-and-Paste-Prinzip heute wieder ganz oben auf die Forscheragenda gerückt. Genauso genießt das Thema in der Kunst Hochkonjunktur. Dabei werden immer wieder Typologien erstellt, die zur Klärung und Unterscheidung der Begriffsdefinitionen in Literatur und Kunst beitragen sollen:

- Plagiat (nicht als Zitat gekennzeichnete, rechtswidrige Übernahme fremder Texte und Ideen, kann auch legal nicht immer legitim erfolgen);
- Identfälschung (Kopie eines bestehenden Werks mit Hinweis, es sei das Original)¹³;
- Kopie (der gleiche Fall ohne den falschen, betrügerischen Hinweis);
- Falsifikat (im Stile eines Künstlers gemalt oder Schriftstellers geschrieben, mit dem Hinweis, es sei ein Original des Künstlers)¹⁴.

Die „Kongruenz von Werk und Autorschaft“¹⁵ wird vorausgesetzt:

-
- 12 Der Germanist und Plagiatsforscher Philipp Theisohn hat es in seiner Studie vorgeführt: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart, Alfred Kröner, 2009. Zwei weitere Quellen liefern ebenfalls einen geschichtlichen Abriss: K. Reulecke (Hg.): *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006; Martin Doll: *Fälschung und Fake: Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos, 2012.
 - 13 Nach schweizerischem Recht darf ein Bild erst 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers kopiert werden.
 - 14 Diana Grobe, *op.cit.*, unveröffentlichte Vortragsfolien. Die rechtlichen Implikationen werden in einer Master-Arbeit der Universität St. Gallen sehr informativ dargelegt. Andrea Giger. *Fälschungen in der bildenden Kunst*. https://aleph.unisg.ch/F/IQ7KEE4GR96I4P9JNHG113SF46MJMUFRCSGV2US-6HVIJXGC14B-21637?func=full-set-set&set_number=001382&set_entry=000005&format=999 (abgerufen am 16.7.16). Für den spanischen Kulturraum ist der Sammelband von Lluís Peñuelas i Reixach, Direktor der Stiftung Gala-Salvador-Dalí, höchst empfehlenswert: *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Ediciones Poligrafía y Funadació Gala-Salvador-Dalí, 2013.
 - 15 David Oels. „Die literarische Fälschung als kleine böse Schwester des Plagiats“. Christine Haug/Vincent Kaufmann (Hrsg.). *op.cit.* S. 56. Ganz auf das Plagiat in Literatur und Wissenschaft konzentrieren sich die Aufsätze in Dietmar

Literarische Fälschungen gelten gemeinhin als Gegensatz zum Plagiat, da dabei ein selbstverfasstes Werk als ein fremdes ausgegeben wird, während beim Plagiat die eigene Urheberschaft eines fremden Werks behauptet wird. Beide beschreiben jedoch eine Störung im Verhältnis von Autor und Werk.¹⁶

Historische Fälschungen

Aus einer ganzen Serie historischer Beispiele im spanischsprachigen Kulturraum, welche die Palette an Fälschungstypen mit schädlichen oder konstruktiven Effekten aufzeigen, seien drei der bekanntesten herausgegriffen: zwei aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, Jorge Luis Borges' „Pierre Menard“ von 1944 sowie Max Aubs *Jusep Torres Campalans* von 1958, und der zweite Teil von Cervantes' *Don Quijote* (1615).

Vor dem 19. Jahrhundert waren Imitation und Mimesis als kulturelle und poetische Modelle gang und gäbe und breit akzeptiert. Autorenrechte gab es nicht, was der Grund für Don Quijotes Tod am Schluss des zweiten Teils von Cervantes' Roman war. Der Autor kündigt dies bereits im Vorwort an:

Ich [übergebe] dir hier einen zweiten Teil des *Don Quijote* [...], der von derselben Meisterhand und aus demselben Stoff geschnitten ist wie der erste [...] und lasse Don Quijote sterben und begraben, damit keiner es mehr wage, ein falsches Zeugnis von ihm abzulegen [...].¹⁷

Cervantes nahm damit dem Plagiator Alonso Fernández de Avellaneda, aber auch sich selbst, die Grundlage für weitere Folgen bzw. Nachahmungen seines Protagonisten, die der Urheber nicht goutierte. Sein Nachahmer hatte Anfang des 17. Jahrhunderts keine gerichtlichen Folgen zu fürchten.¹⁸ Heute könnte man sein Vorgehen, die apokryphe Fortsetzung von 1614¹⁹, durchaus

Goltschnigg/Charlotte Grollegg-Edler/Patrizia Gruber (Hrsg.). *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013. Als besonders lesenswert für unsere Zwecke möchte ich den Aufsatz von Götz Pochat hervorheben: „Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura“. *ibidem*. S. 125-145.

16 David Oels. *op.cit.* S. 51.

17 Miguel de Cervantes Saavedra. *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Zwei Bände, übersetzt von Susanne Lange. München: Carl Hanser, 2008. Band 2, S. 10.

18 K. Kopp. „Zukunft des Urheberrechts: Warum Don Quijote noch leben könnte“ (Mai, 2011). <http://www.digitalrecht.net/2011/05/zukunft-des-urheberrechts-warum-don-quiote-noch-leben-konnte/> (abgerufen am 15.7.16).

19 Es war in jener Epoche durchaus üblich, apokryphe Fortsetzungen erfolgreicher Werke zu schreiben: So gab es welche von *El Lazarillo*, *La Celestina* oder *El Guzmán de Alfarache*.

als Plagiat oder Fälschung bezeichnen, Cervantes aber konnte sich nur mit dem Verfassen seines zweiten Teils schützen. Qualitativ liegt die Imitation deutlich unter dem Original. Avellanedas Figuren können Cervantes' Sancho und Don Quijote das Wasser nicht reichen. Die feine, subtile Ironie geht ihnen ab, sie erscheinen schematisch und stereotyp und folgen den konventionellen Figurentypen der Epoche.

Cervantes' fiktive Original-Figur selbst, Don Quijote, erfährt im zweiten Teil alles über das Plagiat und wehrt sich gegen die Fälschung seiner Person, indem er etwa seine Route ändert und nicht nach Zaragoza, wie sein gefälschtes Alter Ego, sondern nach Barcelona reist. Auch Sancho wird nicht müde, die Fälschung anzuprangern und ständig zu korrigieren. Damit wird Avellaneda meta-fiktional an den Pranger gestellt. In einem schönen Spiel autorreferenzieller Verwirrungen begegnet Don Quijote gar Figuren aus dem apokryphen Roman Avellanedas, die beteuern, dass sie den ersten Teil gelesen haben. Und in einer weiteren, unvergesslichen metaleptischen Pirouette muss Don Quijote gar in der Druckerei in Barcelona zuschauen, wie das Buch seines Nachahmers lektoriert wird, um danach in Druck zu gehen.²⁰ Die Metalepse kann als Verfälschung der Fiktionalitätsebenen umschrieben werden.

Ein ganz anderer Typ literarischer Fälschung ohne juristische Folgen oder aufgebrachte Autoren schuf in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der spanische Schriftsteller Max Aub in seinem mexikanischen Exil. Vielmehr schrieb er als künstlerisches Experiment die absolut glaubhafte Biographie eines erfundenen Avantgarde-Künstlers, Josep Torres Campalans. Aub präsentiert ihn als Mitbegründer des Kubismus, der während des 2. Weltkriegs nach Mexiko flüchtete. Inbegriffen in dieser gefälschten Biographie in Romanform sind unter dem Titel *Tramas* Zeichnungen, Vignetten und Gemälde des fiktiven Malers, in den 50er-Jahren von Max Aub selber erstellt, datiert mit 1913 und gezeichnet mit Torres Campalans. Selbst die Angaben zu den Materialien Öl/Leinwand sind gefälscht. Es handelt sich u. a. um technisch schlechte Nachahmungen z. B. von Jean Arps Werken. Das heißt, Aub ist vielmehr Epigone und nicht Torres Campalans Vorläufer der Abstrakte.²¹

Der Roman enthält ein Werkverzeichnis des Künstlers mit Illustrationen und Fotos, zusammengestellt durch „H. R. Town“ für eine geplante Ausstellung 1942 in der Tate Gallery. Unter dem Bildmaterial im Roman findet sich beispielsweise auch eine Fotomontage, die Torres Campalans neben Picasso

20 Auf der meta-fiktionalen Ebene praktizierte Cervantes im ersten Teil seines Meisterwerks die Herausgeberfiktion (mit dem aufgefundenen Manuskript von Cide Hamete Benengeli), aber die hatte er selbst inszeniert.

21 Zu einem vertiefenden Studium des Werks sei auf Albrecht Buschmanns Buch hingewiesen: *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

zeigt. Die gefälschte Biographie ist derart glaubhaft gestaltet, dass man den Roman in Bibliotheken noch heute in der Abteilung der Kunstkataloge und Künstlerbiographien eingereiht finden kann.

Die konstruierte Künstlerbiographie als Typ der Fälschung taucht im 20. Jahrhundert wiederholt auf.²² Es sei hier nur an die Erfindung des australischen Lyrikers Ern Malley, 1943, durch James McAuley und Harold Stewart erinnert. Die Gedichtsammlung *The Darkening Ecliptic* zitiert wild kombinierte Einfälle, Wörter, Phrasen aus verschiedenen Lexika absichtlich falsch:

We opened books at random, choosing a word or phrase haphazardly. We made lists of these and wove them in nonsensical sentences. We misquoted and made false allusions. We deliberately perpetrated bad verse, and selected awkward rhymes from a Ripman's Rhyming Dictionary.²³

Nach einem ähnlichen Schema erfand Wolfgang Hildesheimer seinen *Marbot* (1981).²⁴ Auch Hildesheimer macht den Leser glauben, dass er wissenschaftlich, verlässlich, ja akribisch recherchiert hat über den Kunstpsychologen Sir Andrew Marbot, dessen Darstellung authentisch wirkt.

Der Schriftsteller Peter Carey transferiert, angeregt durch die Ern Malley Story, den Prozess gefälschten Dichterlebens auf die fiktive Ebene seines Romans *My life as a fake* (2004).²⁵ Ein Dichter, Christopher Chubb, erfindet einen anderen Dichter, Bob McCorkle, der lebendig wird – wieder eine Metalepse – und seinen Schöpfer umbringen will. Am Schluss sterben beide, der Phantomdichter durch Krankheit und dessen Urheber durch Mord.

22 Philipp Theisohn, *op.cit.*, ordnet die literarischen Fälschungen verschiedenen Kategorien zu: neben den erfundenen Schriftstellern, die Fälschung in der Literatur (Günter Grass, *Die Rättin*, 1986, über den authentischen Fälscher Lothar Malskat der mittelalterlichen Wandmalereien in der Lübecker Marienkirche; Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 1955) und die Literatur als Fälschung (mit Pia Peras *Diario di Lo* von 1995, in der Nabokovs *Lolita* aus der Perspektive des Mädchens nacherzählt wird; oder mit Italo Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore* von 1979, in der ein Übersetzer, der zugleich Agent, Intrigant und Fälscher ist das Durcheinander eines fragmentarischen und abgebrochenen Plots verursacht). Vgl. auch die ausführliche Studie von Koen Brams (Hrsg.), *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*. Frankfurt a. M.: Die Andere Bibliothek/Eichborn, 2003.

23 Zitiert in: Cameron Lowe. „Text and Paratext: Ern Malley and the Function of the Author“. *Cordite Poetry Review*, 1.12.2010. <http://cordite.org.au/scholarly/text-and-paratext-ern-malley-and-the-function-of-the-author/#fn-12888-5> (abgerufen am 15.7.16). Michael Heyward. *The Ern Malley affair*. London: Faber and Faber, 1993.

24 Wolfgang Hildesheimer. *Marbot*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

25 Peter Carey. *My life as a fake*. London: Faber & Faber, 2003.

Auch Jorge Luis Borges hat 1944 seinen Literaten erfunden, Pierre Menard, und verkündete mit ihm, lange vor Roland Barthes (1968), den Tod des Autors, dessen Platz vom Leser eingenommen wird. Borges' Erzählung ist weniger eine Hommage an Cervantes' *Don Quijote*, als eine Untergrabung der Begriffe des Originals und des Autors. Menard schreibt seine eigene Lektüre des *Quijote* auf, die zwar zu einer wörtlichen Abschrift wird, aber deren Bedeutung so ganz verschieden ausfällt, weil der Text sich mit jeder Epoche und kulturellen Tradition neu konstruiert. Es gibt so viele *Quijotes* wie es Leserinnen und Leser gibt. Das schlussendlich exakt kongruent ausgefallene Zitat rührt von Menards Willen her, Cervantes nicht zu kopieren bzw. mechanisch zu transkribieren, „nicht einen anderen *Quijote* [zu] verfassen, was leicht ist –, sondern den *Quijote*.“²⁶

Fälschungen seit der Postmoderne

Borges ebnete der Postmoderne den Weg, wie auch Umberto Eco mehrfach deutlich machte. Eco seinerseits kreierte den fiktiven Fall rund um Bustos Domecq und führte damit das Streben nach origineller Exklusivität eines Kunstwerks *ad absurdum*: „Die gängige Vorstellung von ‚Fälschung‘ setzt ein ‚echtes‘ Original voraus, mit dem man die Fälschung vergleichen müsste. Es ist aber deutlich geworden, dass alle Kriterien, mittels derer man feststellen kann, ob etwas eine Fälschung eines Originals ist, mit denen zusammenfallen, die es erlauben, festzustellen, ob das Original echt ist. Also kann das Original nicht zum Aufdecken von Fälschungen verwendet werden, es sei denn, man akzeptiert blind, dass das, was als Original präsentiert wird, auch unzweifelhaft das Original ist (aber das würde allen philologischen Grundsätzen widersprechen).“²⁷

Zweifel an der Echtheit des Originals können bei Fälschungen zweiten Grades gleich übersprungen werden. Gewisse Kunstfälschungen erlangen einen derartigen Kultstatus, dass sie wieder gefälscht werden und somit das Original umgehen oder sich von ihm noch deutlicher absetzen. Das Fälschermuseum Wien stellt solche Meta-Fälschungen aus.²⁸

26 Jorge Luis Borges. *Sämtliche Erzählungen. Das Aleph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht*. Verlag: München, Carl Hanser, 1970. S. 165.

27 Umberto Eco. „Nachahmungen und Fälschungen“. *Die Grenzen der Interpretation*. München: dtv, 1999. S. 253.

28 Birger B. Briddat beschreibt Fälschungen als mittlerweile „normalen Bestandteil des Kunstmarktes“, die auch nach der Entlarvung nicht unbedingt entwertet werden. Birger B. Briddat. „Kunstmärkte, Expertise, Fälschungen und Deutungsmacht: über die *post-mortem*-Produktivität von Kunstmärkten“. *Economics of persuasion. Ökonomie zwischen Markt, Kommunikation und Überredung*. Marburg: Metropolis-Verlag, 2015. S. 287.

Wie so oft, rekurriert Umberto Eco auf Jorge Luis Borges, der 1942 zusammen mit Adolfo Bioy Casares eine Kunstfigur namens Bustos Domecq erfunden hatte. Das Pseudonym setzte sich zusammen aus den Nachnamen des Urgroßvaters mütterlicherseits von Borges (Bustos) und Bioys Großmutter väterlicherseits (Domecq). Auf Basis dieser Figur spinnt Eco im unten ausführlich zitierten Text ein ganzes – deklariert imaginiertes – Netz von Fälschern und webt darin alle großen Namen der künstlerischen Apokryphe²⁹ und Heteronyme ein, von Pessoa bis Dalí, und spickt es obendrein mit frei erfundenen Werken. Borges hat zwar nie einen Essay mit dem Titel „El Omega de Pablo“ geschrieben, seine Kunstfigur Domecq aber ist echt. Rückdatierungen, Diebstähle, Kopien, zum Verschwinden gebrachte oder aufgetauchte, apokryphe Originale, ausradierte Identitäten und Kopien von Fälschungen sind Teil dieser schwindelerregenden Kette der Postmoderne. Diese betrachtet die Unterscheidung in Original und Fälschung weniger verkrampft und erachtet sie eher als zweitrangig. Immerhin impliziert das Plagiat eine gewisse Bewunderung gegenüber dem Original. Nun überlassen wir Umberto Ecos Fälscherreigen das Feld:

1921 behauptet Picasso, ein Portrait von Honorio Bustos Domeq [sic.] gemalt zu haben. Fernando Pessoa schreibt, er habe das Bild gesehen, und lobt es als das größte Meisterwerk von allen, die Picasso je gemalt hat. Viele Kritiker suchen nach dem Bild, aber Picasso sagt, es sei gestohlen worden.

1945 erklärt Salvador Dalí, er habe dieses Bild in Perpignan wiederentdeckt. Picasso erkennt es offiziell als sein Originalwerk an. Es wird an das Museum of Modern Art als ‚Pablo Picasso, Porträt des Bustos Domeq‘ verkauft.

1950 schreibt Jorge Luis Borges einen Aufsatz (‚El Omega de Pablo‘), in dem er feststellt:

1. Picasso und Pessoa haben gelogen, weil niemand 1921 ein Portrait von Domeq gemalt hat.
2. Es war in jedem Fall unmöglich, 1921 einen Domeq zu portraituren, weil diese Figur in den vierziger Jahren von Borges und Bioy Casares erfunden worden ist.
3. Picasso hat das Bild 1945 gemalt und auf 1921 rückdatiert.
4. Dalí hat das Bild gestohlen und (perfekt) kopiert. Unmittelbar danach hat er das Original vernichtet.
5. Offensichtlich hat Picasso 1945 seinen eigenen Frühstil perfekt imitiert, und Dalís Kopie war ununterscheidbar vom Original. Sowohl Picasso wie Dalí haben Farben und Leinwand aus dem Jahr 1921 verwendet.

29 Ursprünglich unechte Teile der Bibel, die aber dem Original ähneln.

6. Folglich ist das in New York ausgestellte Bild die bewusste Fälschung einer bewussten Fälschung durch den Autor einer geschichtlichen Fälschung.

1986 wird ein unbekannter Text Raymond Queneaus gefunden, der behauptet:

1. Bustos Domeq hat es tatsächlich gegeben, er heißt aber in Wahrheit Schmidt. Alice Toklas hat ihn 1921 maliziöserweise Braque als Domeq vorgestellt, und Braque porträtierte ihn (gutgläubig) unter diesem Namen, wobei er (in Täuschungsabsicht) Picassos Stil imitierte.

2. Domeq-Schmidt starb bei der Bombardierung Dresdens, wobei alle seine Personalpapiere verloren gingen.

3. Dalí hat das Portrait tatsächlich 1945 entdeckt und es kopiert. Später zerstörte er das Original. Eine Woche später fertigte Picasso eine Kopie von Dalís Kopie an; später wurde Dalís Kopie zerstört. Das ans MOMA verkaufte Bild ist eine von Picasso gemalte Fälschung, die eine von Dalí gemalte Fälschung imitiert, die ihrerseits eine von Braque gemalte Fälschung imitiert.

4. Er (Queneau) hat das alles vom Entdecker der Hitler-Tagebücher erfahren.³⁰

Die lange glaubhafte Abfolge wird zum Schluss mit den gefälschten Hitler-Tagebüchern unzweifelhaft aufgelöst bzw. aufgedeckt. In kompakter Form und mit ganz großen Namen der Literatur und Kunst illustriert das von Eco entworfene Konstrukt die Infragestellung des Begriffsgegensatzes von Originalität und Fälschung, die mit der Postmoderne einen Höhepunkt erreichte. Die Grenzen zwischen Schummeln, Schwindeln und handfestem Betrug werden fließend.

Die Kunst der Täuschung, des Vortäuschens, des Fingierens, der Simulation, der Camouflage, der Lüge, der Manipulation von Zeichen in reproduzierten, imitierten Objekten mit oder ohne vorhandenem Original verweisen immer auch auf das Prinzip der Fiktionalität der Literatur, mit der paradoxerweise Wahrheiten ausgedrückt werden können. Fiktion und Fälschung liegen nah beieinander und zeigen das breite Spektrum zwischen der spielerischen, unbedenklichen, auch künstlerisch aufgeladenen Fälschung, etwa im Apokryph und Heteronym, und der juristisch strafbaren Handlung, etwa im Plagiat. Joaquín Álvarez Barrientos klammert in seiner Geschichte literarischer Fälschungen im hispanischen Sprachraum³¹ den Fall des Plagiats aus und konzentriert sich auf die künstlerischen Fälschungen, spricht denn auch vorwiegend vom Apokryph, dem er gar den Status einer Gattung verleiht.³²

30 Umberto Eco. *op.cit.* S. 251-252.

31 Joaquín Álvarez Barrientos. *El crimen der la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: ABADA, 2014.

32 *ibidem*, S. 11.

Ein literarischer Meisterfälscher in Spanien ist zweifelsohne Enrique Vila-Matas, der seine Leserschaft lustvoll auf falsche Fährten führt. Er spielt auf der Klaviatur der apokryphen Figuren, Räume und Zeiten, das heißt der künstlerisch experimentellen, produktiven Seite der Fälschung. Gegenüber liegt die weniger kreative Seite des absichtlichen oder unbeabsichtigten Epigontums, der betrügerischen Imitation eines angenommenen Originals, welche die Gegner des Open Access und Bewahrer des geistigen Eigentums auf den Plan rufen würden.

Das Apokryph bei Enrique Vila-Matas zeigt sich deutlich im Roman, der mich am meisten mit dem Autor verbindet, *Doktor Pasavento*.³³ Der Ich-Erzähler, der unbedingt verschwinden will, möchte Leser und auch andere Figuren irreführen, indem er mehrere falsche Spuren legt. Heteronyme, Doppelgänger, eine verdrehte Kartographie, erratische Spaziergänge, Strategien der Tarnung und der räumlichen Simulation unterstützen die Auflösung der Grenzen und der Wirklichkeit. In der zeitlichen Dimension trägt der Anachronismus das seine dazu bei. Das Ich in *Doktor Pasavento* kultiviert die Spaltung, indem es beispielsweise einen Artikel liest, als wäre es nicht sein Text, sondern der eines anderen.³⁴ Die Identifikation mit verschiedenen Autoren läuft auf Hochtouren „Ich war Tabucchis Schatten“ oder „Ich stamme aus einem Buch von Álvaro Mutis.“³⁵

Indem er zwischen apokryphen und realen Orts- oder Personennamen hin und her pendelt, ähnlich dem simulierten Aufbau des interaktiven, virtuellen Baukastens *Second Life*, trägt der Erzähler auch zur Anonymität des Heteronyms und schlussendlich zur Auflösung der essentialistischen Identität bei. „Wir sind uns selber zu ähnlich“ und „Ich wollte viele Personen und aus vielen Orten gleichzeitig sein.“³⁶ Unbestimmte, zufällige Reiseabenteuer verlaufen sprunghaft in unregelmäßigen Kurven und labyrinthischen Verzweigungen, die sich der palimpsestische Pasavento teilweise aus den Internet-Suchmaschinen zusammenstellt.

Das Thema der Fälschung erscheint ständig in Vila-Matas' Werk, latent, aber zuweilen auch explizit, etwa im Essay über die ganz erfundenen oder semi-apokryphen Interviews.³⁷ Dort ist die Rede von der Kunst, Persönlichkeiten, die nicht interviewt werden wollen, dennoch zu befragen, ganz einfach indem die Gespräche frei erfunden werden nach Truman Capotes

33 Enrique Vila-Matas. *Doktor Pasavento*. Roman. Zürich: Nagel & Kimche, 2007 [*Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005].

34 Enrique Vila-Matas. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral, 2010. S. 27.

35 Enrique Vila-Matas. *Recuerdos inventados*. Cuentos. Barcelona: Anagrama, 1994. S. 10 und 13 (Übersetzung durch die Verfasserin).

36 Enrique Vila-Matas. „Señas de identidad“. *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994. S. 186 (Übersetzung durch die Verfasserin).

37 Enrique Vila-Matas. *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. S. 170-172.

Vorbild. Dieser hatte vermeintlich Marlon Brando interviewt, wie es auch der Ich-Erzähler bei Vila-Matas durchaus glaubhaft vorgibt: er möchte Marlon Brando und Patricia Highsmith direkt befragt haben.

Echte Fälschungen

Die gefälschten Interviews führen uns zum italienischen Autor Tommaso Debenedetti, der solche tatsächlich im Akkord erfand, bis einer der Interviewten, Philip Roth, ihm auf die Schliche kam. Debenedetti wiederum ist ein Bewunderer des krassesten und lautstärksten Betrügers der italienischen Literatur der letzten Jahre: Der Ingenieur, Schriftsteller, Essayist und Herausgeber von Udine, Fabio Filipuzzi, schrieb 2006-2010 sechs ganze Romane und Essays ungekürzt ab.³⁸

Der Plagiator von echtem Schrot und Korn kopierte in seiner 90-seitigen Novelle *La parola smarrita* vollumfänglich die italienische Übersetzung von Peter Handkes *Nachmittag eines Schriftstellers*, mit Ausnahme der ersten Sätze und einiger Namen. Nicht ohne Humor verwandelte Filipuzzi Alaska in Siberia oder Mosca in Londra. Wie Auktionäre von gefälschten Kunstwerken, beteuerten die Herausgeber, nichts von alledem bemerkt zu haben. Im Roman *La donna di velluto* (2009) vermischte Filipuzzi in einem erstaunlichen Cut-and-Paste-Verfahren Textfragmente verschiedener Autoren, etwa in einem eklektischen Potpourri aus Passagen von Paul Auster und Christopher Isherwood³⁹ sowie aus Schreiblaboraten von tieferem literarischem Niveau einiger Celebrities. Der zwanghafte Fälscher publizierte auch wortwörtlich abgeschriebene Aufsätze aus der Philosophie, der Ästhetik und der Architektur.

Die bewundernden Worte des Interview-Fälschers Debenedetti für Filipuzzi unterstreichen, dass Fälscher sich oft als Systemopfer darstellen und sich so ihrer Schuldgefühle zu entledigen versuchen.

Er ist ein wahres Genie, ein wirklicher Meister der Lüge. Er hat mich entthront. Wir pflegen verschiedene Künste. Ich erfinde, er kuppert ab. So viel und so gut zu kopieren wie er, ist eine Form von Kunst. Ich würde ihn gerne treffen und ihm ein vierhändiges Buch vorschlagen. Fälschungen eines Autors! [...] Wie ich bereits erklärte, als ich gejagt wurde, zeigt dies einmal mehr, dass das italienische Verlagswesen eine Welt bar jeder Wahrheit ist, in der alles

38 Miguel Mora. „El refinado ingeniero que fusilaba novelas“. *El País* vom 26. September 2010, online: http://elpais.com/diario/2010/09/26/domingo/1285473158_850215.html (abgerufen am 2.7.16).

39 Wie in den bildenden Künsten, ist das parasitäre Schreiben in der Literatur einfacher zu handhaben, wenn das Original von berühmten Schriftstellern stammt. Je origineller der Stil, desto öfter werden Werke kopiert.

erlaubt ist. Wie ist es möglich, dass bisher kein Kritiker oder Journalist dies je bemerkt hat?⁴⁰

Im Gegensatz zum Fall Filipuzzi mit einem authentischen Plagiat, weisen Enrique Vila-Matas' apokryphe Kreationen einen künstlerischen Wert auf. Er verwandelt die vermeintliche Dichotomie zwischen Wirklichkeit und Fiktion in eine Dialektik, eine ambivalente Mischung von „wahr“ und „falsch“, anhand derer beide Seiten der Medaille chiasmisch aufgezeigt werden: „Falso verdadero o verdadero falso?“ lautet der Titel des vierten Kapitels des Interviews, das André Gabastou mit Vila-Matas geführt hat, und das dem vor gut dreißig Jahren publizierten Buch *Impostura* [„Betrügerei“] (1984) gewidmet ist.⁴¹

Die Mechanismen der Autofiktion als Verfahren literarischer Selbstdarstellung folgen derselben Dialektik oder Ambivalenz von Realität und Fiktion oder von Wahrheit und Schwindelei.⁴²

Die Appropriation

Für den Fall von Vila-Matas ist der Appropriationismus aus den visuellen Künsten in seinen literarischen Ausformungen alleine schon wegen dem Dada-Jubiläumsjahr erwähnenswert. Die Aneignung von Alltags- oder Kunstobjekten in einem zufälligen Schaffensprozess, der Normen der jeweiligen Gegenwartskunst ablehnt, schließt Marcel Duchamps Readymades oder Jean Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara y Francis Picabia mit ein. Ihre Plagiate werden in der Folge der kubistischen Avantgarde als Kunst ausgewiesen.

Zur Jahrhunderthälfte folgte die US-amerikanische Pop-Art mit Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Liechtenstein oder Andy Warhol. In den 1980er und 90er sticht die radikalste Appropriationistin heraus, Sherrie Levine, die in ihren Arbeiten ganze Kunstwerke zitiert und damit den die Herrschaft der Originalität und entsprechende Machtbeziehungen hinterfragt. Richard Prince fotografierte Reklamebilder (z.B. Marlboro) und spielte auf die Idee des Spektakels an. Damien Hirst oder Jeff Koons können ebenfalls in diese Gruppe eingereiht werden. Sie alle, Warhol inbegriffen, sahen sich früher oder später einem in den USA sehr restriktiv gehandhabten Gesetz der Autorenrechte gegenüber. Diese hingen vom Grad der

40 Miguel Mora, *op.cit.* (Übersetzung aus dem Spanischen durch die Verfasserin).

41 In: *Fuera de aquí*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. S. 41-49.

42 Vgl. Enrique Vila-Matas. *Y Pasavento ya no estaba*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. S. 111. Die Autorenrechte beschäftigen ihn auch, wenn er etwa feststellt, dass im Buch der Bücher, in der Bibel, keine „intellektuellen Diebstähle“ erfolgen. (*Recuerdos inventados*. S. 175, Übersetzung der Verfasserin).

Umwandlung der Appropriation anstelle der einfachen Substitution oder Verdoppelung des Originals ab. Entsteht ein neues Werk, wenn ein anderer Künstler zitiert wird? Verändert das neue Werk das Original? Wie weit geht die Aneignung, wie weit die Abweichung? Schriftsteller nehmen bereits vorhandene Stile und Formen anderer in Besitz, wenn sie lesen, und arrangieren das gesammelte Material neu, wenn sie schreiben. Vila-Maras kann als ein produktiver Leser-Sammler⁴³ und Appropriationist identifiziert werden.

Das Pastiche

Die kontinuierliche Debatte lässt sich am Text des argentinischen Schriftstellers Pablo Katchadjian *El Aleph Engordado* [„Das gemästete Aleph“] (2009) bestens aufzeigen. In Pierre Menards Réécriture eines Kapitels des *Don Quijote*, Wort für Wort und Komma für Komma, legte Borges selbst den Grundstein zu Katchadjians spielerischem Experiment. Seine Réécriture der Erzählung „El Aleph“, die ebenfalls zum Klassiker der hispanischen Literatur avanciert ist und sich in diesem Sinne dem Quijote annähert, fügt dem ursprünglichen Text von rund 4000 Wörtern weitere 5600 hinzu. Den ‚gemästeten‘ Text veröffentlicht Katchadjian in einer bescheidenen Auflage von 300 Exemplaren in einem unabhängigen Verlag.

Borges' Witwe, María Kodama, strengte im Jahr 2011 eine Klage gegen Katchadjian an und bekam im Juni 2015 recht: Gegen den Autor wurde formell Anklage erhoben wegen Betrugs an geistigem Eigentum, was ihm theoretisch sechs Jahre Gefängnis einbringen könnte. Eine Verurteilung wäre vollkommen absurd und hätte nichts zu tun mit der literarischen Integrität, wenn man die von Borges selbst kultivierte Poetik in Betracht zieht: die Meta-Literatur, die obsessive Haltung gegenüber der Vermehrung und Fortpflanzung sowie gegenüber den Klassikern; weiter die Fälschung selbst, apokryphe Zitate, gefälschte Verweise. Borges sah mit dem „Aleph“ gar das Internet voraus – die Probleme des geistigen Eigentums inbegriffen.⁴⁴ Ich wette, dass der Meister der Persiflage dem Unterfangen Katchadjians mit Humor begegnet wäre, ohne durch das Pastiche im ‚aufgeblasenen Aleph‘ Schaden zu nehmen. Dieses bewegt sich zwischen dem Recycling und der parodistischen Nachahmung des Werks eines Autors des Kanon – ausgeführt mit dem erhabenen Charme der Fälschung und nicht als Werk eines Plagiators, dem es an Originalität mangelt. Borges selbst fälschte sich, indem er im Geheimen nachträgliche Änderungen in sein lyrisches Frühwerk

43 Vgl. Yvette Sánchez. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

44 Die Kurzgeschichte „El Aleph“ wurde unzählige Male im Internet kopiert, legal und illegal. Vgl. Fernando Sdrigotti. „Re-Working Borges is a legitimate experiment, not a crime“. *The Guardian* vom 25.6.15.

einschleuste. Er wollte die frühen Texte seiner späteren Poetik anpassen und sich so von seinen Jugendsünden freisprechen, ohne dass es jemand bemerken sollte.

Das literarische Pastiche als eine Sonderform der – oft ironischen, komischen – *Réécriture* imitiert offen, wobei das Lesepublikum das Zitat nicht unbedingt erkennt. Die parodistische oder satirische Nachahmung geht meist auch mit einem besonderen Respekt gegenüber der Vorlage einher.

Mit fremden Federn geschmückt

Eine Anpassung an seine musikalischen Fähigkeiten nahm der Geiger Fritz Kreisler (1875-1962) vor. Entsprechend der Herausgeberfiktion in der Literatur, beteuerte er, Partituren von Vivaldi und Couperin in verschiedenen Klöstern und Bibliotheken Frankreichs und Italiens gefunden zu haben, die er meisterlich interpretierte. Kurz vor seinem Tod gestand er, dass es sich um Eigenkompositionen handelte, die er sich auf den Leib geschrieben hatte, um mit seinem ureigenen Geigenspiel brillieren zu können – bei Zuhilfenahme großer Namen von Komponisten.⁴⁵

Künstlerische Täuschungsmanöver

Fälschungen und Fakes befinden sich in einer gegenseitigen Abhängigkeit von den Kategorien des Echten und der Wahrheit. Der ästhetische und emotionale Genuss eines gefälschten Kunstwerks ist in der Regel der gleiche, wie bei einem echten Kunstwerk und wird oft erst gestört mit der Aufdeckung des Schwindels. Das Falsche untergräbt Werte, greift Konventionen sowie die Realität an und demontiert das Orthodoxe. Simulation und literarische Fiktion nehmen sich ähnliche Aufgaben vor. Diese beiden Konzepte befinden sich unter einer Serie verwandter Kategorien, um die Bettina Menke das zentrale Gegensatzpaar ergänzt: „Mit den Fälschungen werden ebenso wie die genannten Gegenbegriffe (Original, Echtheit, Authentizität, Urheberschaft) auch ein ganzes Feld von benachbarten Begriffen eröffnet: Nachahmung, Nachstellung, Mimikry, Kopie, Plagiat, Fake, Fiktion, Erfindung, Täuschung, Simulation, Simulakrum usw.“⁴⁶

In der Ära der Simulation in der virtuellen Welt hat das Paradigma der Kopie und des Falschen Hochkonjunktur. Fälscher erlangen Berühmtheit und werden als Kult-Künstler vermehrt ausgestellt.

⁴⁵ Joaquín Álvarez Barrientos. *op.cit.* S. 18.

⁴⁶ Bettina Menke. Kursbeschreibung zum Seminar „Fälschungen“, Sommersemester 2015, Universität Erfurt. https://www.uni-erfurt.de/.../Menke/SoSe2015/Faelschungen_Ank_u_Programm_5 (abgerufen am 20.7.16).

In der Literatur liefert im Rahmen verschiedener intertextueller Verfahren der Paratext wichtige Informationen zur Kategorie eines Werks. Dabei muss er in der Steuerung der Rezeption nicht unbedingt klärend wirken bzw. als Schlüssel Zweifel auflösen, sondern er kann im Gegenteil die Verfahren der Fälschung zusätzlich stützen.

Gerade diese paratextuelle Ambivalenz unterstreicht die Schwierigkeit, die im Titel gestellte Frage zufriedenstellend zu beantworten. Der Rückgriff auf den Systemfehler entlastet die Fälscher und lockert die ethisch-moralische Verantwortung, mindert aber auch den Einfluss und die Entscheidungsfreiheit (*liberum arbitrium*) ihres Tuns. Die subversive Kraft künstlerischer Täuschungsmanöver dagegen ist selten kriminell und vermag weit mehr: Erwartungshaltungen und Originalitätssucht zu entlarven, Hör- und Sehgewohnheiten zu unterlaufen sowie Geistesgegenwart und humorvolle Einsichten zu fördern.

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

Found in (Mis)translation, or the Magic of Foreign Words

Cet article examine le rôle souvent occulté et pourtant essentiel de la traduction comme source d'innovation et de créativité dans l'histoire littéraire et la théorie. Il s'appuie sur plusieurs exemples allant du fameux épisode de la création d'Ève à partir de la «côte d'Adam» dans la Bible de Jérôme, basée sur la traduction fautive du mot hébreu «qaran» en latin et reflétant le biais patriarcal de Jérôme, à la traduction, tronquée du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1946) par le zoologiste retraité Howard M. Parshley qui allait néanmoins inspirer des études marquantes de la seconde vague féministe américaine telles que *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan et *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett. L'exemple le plus développé retrace l'interaction productive de la traduction et de la réécriture dans la fiction d'Angela Carter, de *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977) jusqu'à ses célèbres «stories about fairy stories» recueillies dans *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) et *American Ghosts and Old World Wonders* (1992). Je propose de lire les variations de Carter sur «Aschenputtel» dans «Ashputtel or The Mother's Ghost» comme un correctif à sa traduction de la morale de «Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre» de Perrault. La poétique traductive (*translational poetics*) de Carter démontre ainsi l'impact crucial de la traduction – y compris des erreurs – sur la démarche de l'écrivain, qui associe la (re)lecture créative inhérente à l'activité de traduction au travail de (ré)écriture jusqu'à en faire la matrice à partir de laquelle elle a élaboré son œuvre singulière.

“La traduction actualise l'étonnant potentiel théorique qui gît au croisement du langage et de la littérature”

(*Traduire-écrire: Cultures, poétiques, anthropologie*, 2014, 20)

Productive mistakes and constructive misunderstandings are bound to engage anyone working at the intersection of Comparative Literature and Translation Studies today. The gradual recognition of the central role of translation and its contribution to literary history in the circulation, adaptation, transmission and reworking of ideas, texts and genres fosters an open dialogue between the disciplines in the aftermath of the “translational turn” heralded by Susan Bassnett in *Comparative Literature: A Critical Introduction* (1993).¹ Furthermore, the emergence of new writing informed by

1 Since the 1990s, Translation Studies has moved comparative textual analysis beyond the linguistic paradigm of equivalence to engage with issues of history, culture, ideology, ethics and poetics (Bassnett & Lefevere 1990, Lefevere 1992a/b, Bassnett 1998,...). Conversely, translation is currently redefining the contours and methods of Comparative Literature (see Bassnett 1993, Apter 2006 and 2013,

multilingual, mobile, migrant identities suggests that fluid, relational, and dynamic models are required to account for literary production across – but also within – national boundaries.

To be sure, translators are painfully alert to the dangers of misinterpretation in an age of ever more rapid exchanges taking place in a globalised context marked by international conflicts, ideological warfare and socio-cultural tensions, and keenly aware of their central role as mediators and facilitators. Reconsidering translation mistakes and misunderstandings is certainly no endorsement of *laissez-faire*, incompetence, or lack of professional or intellectual integrity, but a recognition of the complexities of communication as a negotiation of differences across languages, cultures and world-views, and of the in-between space of translation as a productive space.² Moreover, literary translation is a necessarily re-creative discursive practice and transformative process that not only questions the assumption of unmediated communication and the myth of equivalence, but also reveals the hidden translational dimension of works that were produced as a result of more or less deliberate ‘misreadings’. As Samuel Beckett proclaimed in *Worstward Ho* (1983), first written in French as *Cap au pire* (1982): “All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” (*Samuel Beckett, Poems, Short Fiction, Criticism* 471). Beckett’s famous motto is embedded in a prose that twists, mocks and turns Charles Kingsley’s jingoistic novel of empire *Westward Ho!* (1855) on its head, starting with its borrowed title. Mispronouncing, mishearing, and misunderstanding can be seen as Beckett’s diagnosis of the terminal condition of European literature in the late twentieth century, but his wry ruminations about the inevitability of failure, couched in terse, ironic, stumbling prose, also capture our endless fascination for mistakes, errors, and misunderstandings as a tale-spinning species. Because they capture something about the elusive nature of language and the

Bermann 2009 and 2014, Coste 2016, Dominguez and Ning 2016 among others), as the 2016 ACLA conference at Harvard amply confirmed. My own approach is indebted to Bassnett in particular: instead of ontologizing language difference through a focus on untranslatables in order to expose a history of ‘mistranslation,’ ‘translation failure,’ and ‘misfired speech-acts,’ to quote Emily Apter in *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013), I favour a dialogical model that brings to light the dynamic, mutually transformative dimension of translation as a central and ongoing force in literary history, and refuses to sacralize the source text (see Hennard Dutheil 2013 and 2016). Rather than a discourse of negativity and inevitable loss, I prefer to believe, after Salman Rushdie, that “... we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained” (Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, 17). I am indebted to Didier Coste for his useful comments on an earlier draft of this article.

2 See Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* (1994) in particular.

productivity of language differences, they in turn inspire further responses and become the impetus for giving old texts new relevance and directions (for better or for worse) in translation.

Rather than offering a typology of ‘mistranslations’, this article suggests that each case study raises specific questions about translation as a subjective practice shaped by its context of production and reception. The first examples outlined below call for an investigation of the translator’s agency and creative response, but also of the historical, cultural, ideological and material conditions under which the task was carried out, given that translation involves a degree of manipulation and repurposing for a new audience to the point of becoming a ‘rewriting’ (Lefevere 1992a). Furthermore, ‘mistranslations’ shed light on the translator’s project and intentions (political, polemical, poetical), or the constraints (personal, editorial, ideological) under which the task was carried out. In the most fully developed example below, it is interesting to observe that plain semantic errors (transliterations and faux-amis) can also produce new networks of significance, associations and resonances. Due to the affective echoes and sensory materiality of literature as overdetermined language (a ‘forme-sens’ to borrow Meschonnic’s phrase), such errors yield unsuspected aesthetic and semantic benefits, and thus activate new possibilities for re-creation. Generally, these examples shed light on a history of extremely variable translational practices that are also genre-dependent. Because it actualizes the potentialities of a shared cultural script in the act of re-enunciation, the fairy tale as a cross-cultural and transformative genre par excellence allowed Angela Carter to develop the translational poetics that characterizes her fiction.

Productive mistakes, from spare ribs to male chauvinist pigs

One of the most famous errors in the history of translation was made by Jerome, the patron saint of translators, who learned Hebrew so that he could translate the Old Testament into Latin from the original text, instead of resorting to the Greek version (the Septuagint) that had been used so far. The resulting Latin version, which became the basis for hundreds of subsequent translations, contained a translation choice that would have important implications in the history of Western art and culture. When Moses comes down from Mount Sinai his head has ‘radiance’ or, in Hebrew, ‘qaran’ (קָרַן). But because Hebrew is notoriously written without vowels, St. Jerome read ‘qaran’ (radiating with light) as ‘keren’ – that is, ‘horned.’ This unique occurrence of a verb derived from a noun has been rationalized away as a symbol of power in ancient semitic cultures (horned rams), or as reflecting the pressure of the image of the “horns of the sun” in Aramaic. From this culturally and ideologically loaded choice came centuries of paintings and sculptures

of Moses wearing horns, including Michelangelo's famous statue. Another example from the Hebraic to the Christian Bible is Jerome's mistranslation of 'tsela' (צֶלַע) in *Genesis* 2:21, when Eve is said to be created from Adam's 'rib' (as represented in Michelangelo's painting of the fashioning of Eve in the Sistine Chapel), and not 'at his side,' as the Hebrew text suggests, with serious implications for the place of women in the new religion. In the Old Testament, the word is used to refer to the ridge of a hill (2 Samuel 16:13), the side chambers of a temple (1 Kings 6:5, 6), and the supporting beam of a building or a door (1 Kings 6:15, 16), but never to a human rib. Jerome's translation choice in this crucial scene is therefore quite surprising, considering that his translation *iuxta Hebraeos* is otherwise characterized by its literalism, and thus draws attention to the gender bias of the translator's interpretation and rendering of the passage in Latin.³

Another creative (mis)reading gave rise to a new literary genre. When the Italian astronomer Giovanni V. Schiaparelli began mapping the planet Mars in 1877, he described the lines he could see on the surface of the planet with the Italian word 'canali' (channels), which the translator conveyed as 'water canals' (man-made canals), probably because the word fired his imagination.⁴ This translation choice in turn gave rise to a theory about intelligent creatures living on Mars. Subsequently, books were published with illustrations showing artificial structures built by these remarkable engineers from outer space. Trained as a science teacher and under the probable influence of Percival Lowell's *Mars* (1895), which elaborates on this theory, H. G. Wells' *The War of the Worlds* (1897) describes the invasion of the Earth by Martians in search of nourishment when the resources have gone scarce on the red planet. It is noteworthy that the novel in turn became the inspiration for a veritable sci-fi subgenre in fiction, comic books and film.

Productive misreadings also characterize the reception of literary theories when they begin to travel across languages, socio-historical contexts and intellectual traditions, in turn generating new approaches and perspectives. Margaret A. Simons has shown how the reception of 'French feminist theory' in Anglo-American academic circles started on the wrong foot with the error-riddled and truncated translation of Simone de Beauvoir's *Le deuxième sexe* (1949). Prompted by his publisher, the translator Howard Parshley, a professor of zoology at Smith College, deleted half of the chapter on the history of feminism, cut entire passages, and altogether removed the names of dozens of women mentioned by Beauvoir, besides mistranslating key

3 I am grateful to the theologian Yolande Boinnard for taking the time to discuss these examples with me. The question of the gender politics of Jerome's translation (and of biblical commentaries generally) began to be raised in the aftermath of the feminist movement and is still hotly debated today.

4 <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/lunar-bat-men-the-planet-vulcan-and-martian-canals-76074171/?c=y%3Fno-ist>.

concepts borrowed from existential philosophy (such as *identification* for *aliénation*) due to his ignorance of the movement. The reception of ‘French feminism’ subsequently led to a number of misunderstandings humorously encapsulated in the following question: “Is *phallogocentrique* the translation of ‘male chauvinist pig’?” (Simon, *Gender in Translation*, 88). As Nicole Ward-Jouve aptly summarizes, “the translation process implies untold selections, omissions, [and] enlargements, that have as much to do with the translating culture, its needs and projections, as they have with the writing that is being translated” (Jouve 1991: 91, quoted by Simon 88).⁵ The faulty translation would notably inspire Betty Friedan’s *The Feminist Mystique* (1963) and Kate Millet’s *Sexual Politics* (1970).

The idea that everything changes in translation, to deliberately ‘misread’ the title of a recent book by Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything* (2013), is gaining traction in translation theory, the publishing industry and the media. Literary translators are achieving greater visibility today: many stress the artistic nature of their activity, and some have earned fame and recognition like Gregory Rabassa, Lia Wyler, Ann Goldstein and André Marcowicz. The 2016 Man Booker International Prize was awarded to both the author and translator of *The Vegetarian* (Han Kang and Deborah Smith, respectively), partly as a result of Marina Warner’s eloquent plea in favour of world literature in translation the previous year.⁶ Susan Bassnett thus considers the literary translator as “a creative artist mediating between cultures and languages” (Bassnett, 2014: 10), and reconceptualizes translation away from the binary and hierarchical model of culturally valued source vs. debased and derivative copy, to stress the re-creative dimension of this activity and its positive impact on the receiving culture. The new paradigm disputes the idea of hallowed original text pitted against inferior copy in order to rethink their relationship as a dynamic, differential, and open-ended process of continuous reinvention. Translated texts are therefore considered as literary productions in their own right whose differences from the source are not only inevitable but also meaningful and potentially productive. To quote Bassnett:

it is absurd to see translation as anything other than a creative literary activity, for translators are all the time engaging with the texts first as readers and then as rewriters, as recreators of that text in another language [...]. Translation was a means not only of acquiring more information about other writers and their work, but also of discovering new ways of writing. (*The Translator as Writer*, 2006, 174)

5 Another case in point is the afterlife of Bakhtin’s writings in (mis)translation. See Karine Zbinden and Irene Weber Henking’s edited issue *La Quadrature du Cercle Bakhtine : traductions, influences et remises en contexte* (2005).

6 <http://themanbookerprize.com/international/news/vegetarian-wins-man-booker-international-prize-2016>.

Countless writers have indeed placed the activity of translation at the heart of their creative process, either by translating their own writings (Vladimir Nabokov, James Joyce, Samuel Beckett, Vassilis Alexakis, Nancy Huston,...), or by translating other texts that fed into their own work (Rabindranath Tagore, Charles Baudelaire, J. L. Borges, Ezra Pound, Hu Shi, Ngugi wa Thiongo, Italo Calvino, Angela Carter, Seamus Heaney, Don Paterson, Haruki Murakami,...).⁷ Moreover, due to increased mobility and migration, many authors today live, work and write in several locations, languages and cultures, and their literary output reflects a fluid linguistic and cultural identity whereby translation is experienced not as a temporary activity but as the very condition for living and being in the world (Ariel Dorfman, Agota Kristof, Kazim Ali, Tawada Yōko, Jhumpa Lahiri,...). Translational literature as a transnational phenomenon allows texts, ideas and human beings to circulate, but also to be re-imagined anew in the process in an ever-changing and mutually transformative fashion. To quote the poet, editor, writer and translator Kazim Ali:

The trick of translation is that the act of it transforms everyone:
the original text, the new language, the author, and the translator all.
("Carrying Words Through Time" in *The Art of Empathy: Celebrating Literature in Translation*, 2014: 72)⁸

Angela Carter's fairy-tale retellings found in (mis)translation

My last example focuses on the British author Angela Carter (1940-1992), who is best known for *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), a collection of innovative fairy-tale retellings that revived the genre for adult readers, and inspired the vogue for dark revisionings of Little Red Riding Hood, Snow White and Beauty and the Beast in literature, film and other media. What has long been overlooked, however, is the role of translation in Carter's fashioning of her unique, baroque, multi-layered, and densely intertextual style, and her use of her own translation errors as points of departure for some of her most memorable takes on the familiar stories.⁹

7 See, for example, Isabelle de Courtivon ed., *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity* (2003) and Christine Lombez, *La Seconde Profondeur* (2016).

8 <https://www.arts.gov/sites/default/files/The%20Art%20of%20Empathy%20Translation.pdf>

9 This section is based on Martine Hennard Dutheil de la Rochère, *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics* (2013). On the interplay of translation and rewriting in Carter's fiction, see also *Angela Carter traductrice – Angela Carter en traduction* (2014); "From the Bloody Chamber to the Cabinet

Carter was a South Londoner at heart, but she had a keen interest in foreign languages and cultures. She travelled far and wide during her life and lived in Japan, Australia and the United States. Throughout her career Carter engaged with the work of foreign authors, traditions and movements from a critical, creative and woman-centred perspective as a writer, editor, translator and cultural critic, and encapsulated her literary project in a memorable image:

Reading is just as creative an activity as writing, and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode.

("Notes from the Front Line," 37)¹⁰

Commissioned by the innovative British publisher Victor Gollancz, Carter's translation of Charles Perrault's *Histoires ou contes du temps passé* (1697) came out with illustrations by Martin Ware in *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977). It was praised by the Perrault scholar Jacques Barchilon and positively reviewed in several newspapers as a fresh take on the familiar stories. As Carter explains in "The Better to Eat you With" (1976), her purpose was to recover a pre-romantic, rationalist French tradition compatible with her pedagogical aims and feminist standpoint. In the same essay, she praises Perrault's "fables of the politics of experience" (452) because they carry a pragmatic message of worldly instruction that children can learn from: "Cut the crap about richly nurturing the imagination," she says, "This world is all that is to the point" (*Shaking a Leg*, 452). Carter also argues that Perrault's cautionary morals (which are often cut in editions for children) teach children to "cope with the world before [they learn to] interpret it" (*Shaking a Leg*, 452-3), and so her translation project was to revive the tradition of the fairy tale as a carrier of practical advice, useful knowledge and earthy wisdom about how to live in the world, ward off its dangers and make the best of opportunities.

Accordingly, Carter modernised the language, the setting, and the message of Perrault's tales for modern-day children. Although the translation generally remains close to the text, Carter subtly infuses the morals with new meaning: thus, Perrault's gendered address condemning female curiosity in

de Curiosités: Angela Carter's Curious Alices through the Looking-Glass of Languages" (2016), and "Angela Carter's *objets trouvés* in Translation: from Baudelaire to *Black Venus*" (2017).

10 This reverses the message of *Mark* 2:22 in King James Bible (Cambridge ed.): "And no man putteth new wine into old bottles: else the new wine doth burst the bottles, and the wine is spilled, and the bottles will be marred: but new wine must be put into new bottles."

“La Barbe bleue” is removed in favour of a pragmatic caution against marrying for money. But Carter also made a few translation mistakes that were probably not intended: in “Little Red Riding Hood,” for example, the word “*ruelle*” is (mis)translated as “street” in the moral. Whereas, in Perrault’s time, “*ruelle*” referred to the place behind the bed, which signals that Perrault’s “*loups doucereux*” are libertines haunting the bedchambers of the ladies, the modern translation sets the tale in a modern urban environment that attenuates the sexual innuendo. In contrapuntal fashion, sexual politics would become the main focus of Carter’s retellings in “The Bloody Chamber” and “The Company of Wolves”. Because every reader is a potential author who can tease out new meanings in old texts, (mis)translation thus gave Carter an occasion to re-imagine the familiar stories anew for an adult audience.

From Charles Perrault’s “Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre” (1697) to Angela Carter’s “Cinderella: or, The Little Glass Slipper” (1977) and “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” (1993)

Charles Perrault’s “Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre” in *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (1697) mocks the bitter competition to win a prince’s heart, and the obsession with fashion at the court of Louis XIV. In contrast to Disney’s 1950 Cinderella movie and widespread ideas about the tale today, Perrault’s moral explicitly distances itself from the conventional praise of female beauty, and stresses the role of good manners and instruction instead. To quote the first Moralité:

*La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l’admirer jamais on ne se lasse;
Mais ce qu’on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor.
C’est ce qu’à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l’instruisant,
Tant et si bien qu’elle en fit une Reine:
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)*

It may surprise readers of fairy tales that Perrault’s first moral values “*bonne grâce*” over and above beauty. Antoine Furetière’s dictionary (1690) defines *bonne grâce* as affability, amiability, and kindness. In the courtly context of Perrault’s tale, *grâce* denotes a pleasing attitude, appearance, dress or conversation, in conformity with good taste and polite manners (the example given is “*faire un conte de bonne grâce*”). The meaning of *bonne grâce* also extends to the positive effect these qualities may have on a prince or a king. According

to the *Dictionnaire de l'Académie française* (1694): “On dit, *Estre en grace auprès du Prince, ou de quelque personne puissante*, pour dire, Y estre en consideration, en estime. *Bonnes-graces*, se dit dans le mesme sens. *Il est dans les bonnes-graces du Roy. Il a perdu les bonnes-graces du Prince.*” Associated with the appearance, attitude and behavior of court ladies, *bonne grâce* is therefore a strong marker of power and influence at court. Perrault may even ironically allude to his own fall from grace (*disgrâce*) at the court of Louis XIV after the death of his protector Colbert, and so speaking from experience. In the fairy tale, it is the proper training of the girl and the aristocratic connections of her fairy godmother that ensure the fairy-tale heroine’s success and royal marriage, even more than her natural qualities. These can only shine with the help of an influential patron, as the second (disenchanted and disenchanting) moral makes clear.

Translating from a late twentieth-century perspective coloured by her feminist sensibility, Carter picks on the idea of education, behaviour and personality to challenge the beauty myth associated with the fairy tale, and praises natural *charm* as the new locus of magic. In keeping with modern expectations and Carter’s own values, the new moral focuses on true love (“to win a heart”) over social advancement and a royal marriage, and Perrault’s wry humor is turned into a more child-friendly, optimistic, and pragmatic advice to young girls:

Moral

Beauty is a fine thing in a woman; it will always be admired. But charm is beyond price and worth more, in the long run. When her godmother *dressed* Cinderella up and told her how to behave at the ball, she instructed her in charm. Lovely ladies, this gift is worth more than a fancy hairdo; to win a heart, to reach a happy ending, charm is the true gift of the fairies. Without it, one can achieve nothing; with it, everything. (*The Fairy Tales of Charles Perrault*, 95-6, italics mine)

Perrault stresses the role of experienced and well-connected women in the making of a princess. Because she has been trained (“*dressée*”) to catch the prince’s attention, Cinderella gets a royal marriage as her “prize” with the help of her godmother. But Carter (mis)translates “*dresser*” as “dressed,” a calque that probably owes something to the thematic focus on clothing and fashion in the tale, let alone its reception in illustrated editions and Disney’s influential fairy-tale film.

When she rewrote the tale in “Ashputtle or The Mother’s Ghost” (anthologized in the posthumous collection *American Ghosts and Old World Wonders*, 1993), however, Carter offered a corrective to her translation: she activates the meaning of the word “*dresser*” as the brutal training of an animal to obey. This time, the story of Cinderella (or, rather, Ashputtle, after Grimm’s

much darker and bloodier folk tale) becomes an occasion to reflect on the social, cultural and economic constraints placed on women under patriarchy. In her preparatory notes, Carter observes: “Ashputtle has no name; she is her mother’s daughter and that is all” (Carter Papers, British Library). Because marrying a daughter well is their only ambition, ruthless mothers shape generations of Cinderellas to fulfil their wishes: the stepmother “is prepared to cripple her daughters” (*American Ghosts and Old World Wonders*, 115) to fool the prince into marrying them, and so cuts their heel and toe, while the heroine’s mother (who returns as a bird in Grimm) “peck[s] her ears” at the ball “to make her dance vivaciously, so that the prince would see her, so that the prince would love her, so that he would follow her...” (115), and cruelly blinds the stepsisters on the heroine’s wedding day. “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost,” then, captures the darker implications of the tale as a bitter reflection on how economic dependency and subservience determine a girl’s life, shaping behaviour, education and expectations, and fostering conflict among women from one generation to the next. The shift from “Cinderella: *or*, The Little Glass Slipper” to “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” then arguably hinges on a word, *dresser*, whose meaning slips (pun intended) from dress, fashion and romance to the condition and conditioning of women in a patriarchal system.

“Ashputtle *or* The Mother’s Ghost”: Puns and Pumpkins

How did “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” come into being? As the bottle metaphor suggests, literary creation involves a constant mixing, brewing and decanting process. Accordingly, Carter combined Perrault and Grimm in her rewriting through a cross-linguistic pun, when she connected the godmother’s changing the pumpkin into a golden coach in Perrault with Ashputtle’s near-orphan state in Grimm. In her notes for “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost,” Carter indicates that the original version of her own story (its ‘seed’, as it were) was based on a pun. On a page entitled “Eating Mamma,” she pauses on the episode of the pumpkin transformed into a stage coach in Perrault’s text, which she quotes in French: “Va dans le jardin et apporte-moi une citrouille. Cendrillon alla aussitot (sic) cueillir la plus belle qu’elle peut (sic) trouver”. She then establishes a connection between Cinderella’s lack of family (or “kin”) with the magic pumpkin, and she starts dreaming over the word:

The godmother asks the girl to fetch a pumpkin; poor orphan Cinderella, out she goes to fetch the only fruit that never wants for family because its “kin” go everywhere with it, as suffix, as indelible second syllable although this point is lost in French, of course. (British Library, Carter Papers, Add MS 88899/1/39)

The pumpkin/kin pun becomes a key creative device, through associations of ideas that link Perrault and Grimm (the pumpkin and the absent kins so sorely missed by the heroine), their conflation or union generating the idea of pregnancy, mothering and reproduction central to the rewriting. Carter thus locates magic in language, which becomes especially productive in translation. This draws attention to the mutability of the genre, and to cross-linguistic and cross-cultural translation as a central modality of fairy-tale transformation.

“Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” retells the story of Cinderella three times in markedly different forms and styles, but it always places as its focus the figure of the dead mother borrowed from Grimm. A mother comes back to persecute and/or to help her daughter find a suitable husband, in both cases dictating her fate and imposing her will, though the possibility of liberation from pre-written scripts is raised at the end. The same applies to literary creation as it unfolds in the interplay of repetition and difference and so, Carter suggests, must involve transformation, departure and re-invention if it is to ‘live on’ in the interplay of translation and rewriting.

When Carter decided to include “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” in *American Ghosts and Old Wonders*, the story took on a poignant resonance due to the double meaning of the mother’s ‘will.’ Condemned by lung cancer, Carter meditates on her role as a literary mother returning in ghostly fashion through the magic of writing. She stages herself as a maternal figure taking leave of her reader-daughter(s), and invites us to use the gifts she has bestowed on us in order to tell our own story. In the last, enigmatic retelling, a mother asks her daughter to step inside her coffin. The girl refuses at first, but the mother insists:

‘I stepped into *my* mother’s coffin when I was your age.’

The girl stepped into the coffin although she thought it would be the death of her. It turned into a coach and horses. The horses stamped, eager to be gone.

‘Go and seek your fortune, darling.’ (*American Ghosts*, 119-120)

Once again, the genesis of the tale gives a clue to the creative process. In the typewritten draft kept in the Carter Papers, Carter scribbled at the top of the page: “escape the same fate.” The story of Cinderella, then, takes new and unexpected turns in Carter’s fiction, from the pregnant belly of the pumpkin to the coffin that turns into a coach, from cooking and eating to breeding and dying; from Cinderella to Ashputtle, from dresses to ashes, dust to dust.

Where fairy tales are concerned, then, there is no such a thing as an ‘original’ text, especially given how modern rewriters like Carter conceive of them, and this complicates the binary opposition of original text vs. translation that has long prevailed in Western culture. As Lorna Sage put it: “There’s no core, or point of origin, or ur-story ‘underneath,’ just a continuous interweaving

of texts” (“Angela Carter: The Fairy Tale,” 74), and this becomes particularly obvious in the interplay of translation and rewriting. Carter herself remarked that she was interested in recovering a sense of collective creation in her last completed project, *The Virago Book of Fairy Tales*:

Ours is a highly individualised culture, with a great faith in the work of art as a unique one-off, and the artist as an original, godlike and inspired creator of unique one-offs.

But fairy tales are not like that, nor are their makers. Who first invented meat-balls? In what country? Is there a definitive recipe for potato soup? Think in terms of the domestic arts. “This is how I make potato soup.”

(*The Virago Book of Fairy Tales*, 1990: x)

The potato soup analogy thus invites us to rethink translation away from limiting ideas of authorship, authority and origin that tend to obscure the creativity of (mis)translation as a condition for literary innovation.

Works cited

- Ali, Kazim. “Carrying Words Through Time” in *The Art of Empathy: Celebrating Literature in Translation*. Ed. Don Ball. Washington: National Endowment for the Arts, 2014. P. 70-72. <https://www.arts.gov/sites/default/files/The%20Art%20of%20Empathy%20Translation.pdf>
- Apter, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- *Against World Literature: On the Poetics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London & New York: Routledge [New Accents], 2014 (1980).
- *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- “The Translation Turn in Cultural Studies.” *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Ed. S. Bassnett and A. Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. P. 123-140.
- “Writing and Translating.” *The Translator as Writer*. Ed. Susan Bassnett & Peter Bush. London & New York: Continuum, 2006. P. 173-183.
- Bassnett, Susan/Lefevere, André (eds.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
- Beckett, Samuel. “Worstward Ho.” *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*. Introduction by J. M. Coetzee. New York: Grove Press, 2006. P. 471-485.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bermann, Sandra, “Translation as Relation and Glissant’s Work,” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16.3, 2014: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2516>

- “Working in the *And Zone*: Comparative Literature and Translation.” *Comparative Literature*, 61.4, 2009: 433-46.
- Bernadet, Arnaud and Payen de la Garanderie, Philippe. *Traduire-écrire: Cultures, poétiques, anthropologie*. Lyon: ENS Editions [Signes], 2014.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Victor Gollancz, 1979.
- *American Ghosts and Old World Wonders*. London: Vintage, 1994 (1993).
- “The Better to Eat You With.” (1976) *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*. London: Vintage, 1998. P. 451-455.
- “Notes from the Frontline.” (1983) *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*. London: Vintage, 1998. P. 36-43.
- (ed). *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago, 1990.
- (trans. and foreword). *The Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Victor Gollancz, 1977.
- Coste, Didier. “Du mensonge traductif.” *Atelier de Traduction*, n° 24/2015. P. 45-59. https://www.academia.edu/9321601/Du_mensonge_traductif
- “Restes, restes, et restes, ou la négativité productive du traduire” (2016, draft/borrador/brouillon) Last consulted 5 January 2017: https://www.academia.edu/29525445/Restes_restes_et_restes_ou_la_ne_gativite_productive_du_traduire
- Courtivon, Isabelle de (ed). *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*. London: Palgrave Macmillan, 2003.
- Dominguez, César and Wang Ning, “Comparative Literature and Translation: A Cross-Cultural and Interdisciplinary Perspective.” *Border Crossings: Translation Studies and Other Disciplines*. Yves Gambier and Luc van Doorslaer, eds. Amsterdam: John Benjamins, 2016. P. 287-308.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter’s Translational Poetics*, Detroit: Wayne State UP, 2013.
- “La magie des mots étrangers: lire, traduire et réécrire (chez) Angela Carter.” *Angela Carter traductrice—Angela Carter en traduction*. Ed. Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Lausanne: CTL – Centre de Traduction Littéraire [Cahiers du CTL. Théorie no 56], 2014. P. 11-27.
- & Weber Henking, Irene (eds.). “Preface”, *La traduction comme création / Translation and Creativity*. Lausanne: CTL – Centre de Traduction Littéraire [Cahiers du CTL. Théorie no 57], 2016. P. 11-35.
- “From the Bloody Chamber to the *Cabinet de Curiosités*: Angela Carter’s Curious Alices Through the Looking-Glass of Languages” in *Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 30, No. 2 (2016). P. 284-308.
- “Angela Carter’s *objets trouvés* in Translation: from Baudelaire to *Black Venus*” in Marie Mulvey-Roberts, ed. *The Arts of Angela Carter: A Cabinet of Curiosities*, Manchester: Manchester University Press, forthcoming 2017.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992a.
- Lefevre, André. *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. London: Routledge, 1992b.

- Lombez, Christine. *La Seconde Profondeur: La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, coll. Tractologiques, 2016.
- Meschonnic, Henri. *Pour la Poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- Perrault, Charles. *Contes*. Ed. Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard [Folio Classique], 1981.
- *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Translated by Angela Carter with illustrations by Martin Ware. London: Victor Gollancz, 1977.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta, 1991.
- Sage, Lorna. “Angela Carter: The Fairy Tale.” *Angela Carter and the Fairy Tale*. Ed. Danielle Roemer and Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State University Press, 2001. P. 65-82.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.
- Stolls, Amy, Eleanor Billington, and Mohamed Sheriff, eds. *The Art of Empathy: Celebrating Literature in Translation*, Washington: National Endowment for the Arts, 2014. <https://www.arts.gov/sites/default/files/The%20Art%20of%20Empathy%20Translation.pdf>
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge, 2008 (1995).
- *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. New York: Routledge, 2013.
- Von Flotow, Luise (ed.). *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011.
- Washam, Eric, “Lunar Bat-men, the Planet Vulcan, and Martian Canals: Five of Science History’s Most Bizarre Cosmic Delusions” in *Smithsonian Magazine*, December 2010. Last consulted 8 September 2016: <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/lunar-bat-men-the-planet-vulcan-and-martian-canals-76074171/>
- Zbinden, Karine and Irene Weber Henking (eds.). *La Quadrature du Cercle Bakhtine: traductions, influences et remises en contexte*. Lausanne: Centre de Traduction Littéraire [Cahiers du CTL. Théorie no 45], 2005.

Angela Daiana Langone

Anciens malentendus et nouvelles erreurs productives dans la première expérience du théâtre arabe moderne

The erroneous translation of Aristotle's *Poetics* by the famous Andalusī philosopher Averroes seems to be one of the fundamental reasons why an autochthon Arab theater appeared quite late, namely after the Napoleonic campaign of 1798 in Egypt which started an extensive process of acculturation between the Arab countries and the West. Our contribution will explore the first theatrical experience in the Arab world, that of the Lebanese Mārūn Naqqāš (1817-1855): as every initial experiment, his attempt is inevitably voted to errors and misunderstandings. The analysis of errors will allow us to reflect on the new readings and interpretations of Western theatrical heritage made by the first Arabic drama.

*Je préfère l'infidélité du mot pour le mot
à la fidélité de la pierre pour la pierre*

Adonis

Introduction

Comme le rappelle l'écrivain palestinien Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā (1926-1994), l'histoire entre les Arabes et l'Occident est longue et complexe et, comme toute histoire complexe qui se respecte, elle comporte un grand nombre de conflits ainsi que beaucoup d'amour et de haine¹ : il s'agit, par conséquent, d'une histoire de malentendus susceptibles d'illustrer l'âpreté de la friction qui existe au sein de l'altérité. Au XIX^e siècle, les Arabes ont commencé à se tourner vers l'Europe parce qu'ils désiraient rattraper sa modernité et qu'ils espéraient trouver le talisman qui leur permettrait d'accéder aux secrets du savoir et du progrès de l'Occident, sans pour autant mettre en danger leurs propres traditions et leur manière de vivre.² L'Occident, qui apprécia cette attitude, était – pour reprendre encore une fois les mots de Ġabrā – plutôt intéressé à établir des colonies, des marchés et des sphères d'influences.³

1 « A long and complicated story and like a good complicated story it has plenty of conflict in it, and plenty of love and hate ». Cf. Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *Journal of Arabic Literature*, 2, 1971, p. 76.

2 Nous avons repris la métaphore du talisman de Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982, p. 41.

3 « Interested in colonies, markets, and spheres of influence ». Cf. Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *op. cit.*, p. 76.

Tandis que dans le monde arabe les Européens, pour des raisons stratégiques et économiques, étaient en train de se substituer aux Ottomans, les Arabes, eux, redécouvraient l'idée de nation, non seulement à travers leur passé glorieux, mais également et surtout à travers l'histoire moderne des nations occidentales. Les idéaux de la Révolution Française, le libéralisme et la démocratie parlementaire de l'Angleterre, l'unification de l'Italie et de l'Allemagne étaient tous des exemples à suivre. Pour mieux comprendre l'équivalence « Europe-modernité » perçue par les Arabes de l'époque et leur fort désir de rattraper le progrès occidental, on pourrait citer l'écrivain libanais Amīn al-Riḥānī (1876-1940) qui avait affirmé qu'il aurait aimé faire le troc de la poésie de l'Orient pour les techniques de l'Occident.⁴ Pour s'emparer de ces techniques, le monde arabe entame, durant la période de la *Nahḍa*⁵, une vaste opération de traduction du patrimoine européen⁶ et notamment français.⁷

Le cas analysé

En ce qui concerne la littérature, traduire les chefs-d'œuvre européens signifiait essentiellement introduire des genres littéraires qu'à l'origine le monde arabe ne connaissait pas, tels que le roman, la nouvelle et le théâtre.

4 Cité dans Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *op. cit.*, p. 76.

5 Le terme qui signifie littéralement « renaissance, réveil » désigne un mouvement graduel de renaissance sociale, politique et littéraire, dont le début remonte conventionnellement à l'année 1798, suite à la campagne napoléonienne en Egypte. Sur la littérature arabe à l'époque de la *Nahḍa*, voir, entre autres : Boutros Hallaq et Heidi Toelle (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Arles, Actes Sud, 2007, t. I ; Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Roma, Carocci, 2007.

6 Il s'agit en fait du deuxième grand mouvement de traduction dans le monde arabe, le premier remontant à la période abbasside et plus particulièrement à l'institution du *Bayt al-Hikma* (Maison de la Sagesse), fondée par le calife al-Ma'mūn (786-833), qui s'occupait de la traduction des ouvrages grecs. Voir, à ce propos : Dimitri Gutas, *Pensée grecque, culture arabe. Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive : IIe-IVe/VIIIe-Xe siècles*, Paris, Editions Flammarion, Aubier, 2005.

7 Pour une vue d'ensemble du matériel traduit pendant la première phase de la *Nahḍa*, voir en particulier Ibrahim Abu-Lughod, *The Arab Rediscovery of Europe. A Study in Cultural Encounters*, London, Saqi, 2011, p. 60-75 ; Maria Avino, « The Encounter between the West and the Arab world in the age of *Nahḍah* (Renaissance). The translation movement in the Arab literary reviews », dans C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (éds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 211-222.

Le présent travail se concentre en particulier sur l'importation du théâtre et notamment sur l'expérience du précurseur de cet art, le libanais Mārūn ibn Ilyās ibn Miḥā'il Naqqāš (1817-1855). En 1847, il écrit la première pièce en langue arabe, *al-Baḥīl* (L'Avare), dont le titre évoque le rôle considérable joué par Molière dans la naissance d'un théâtre autochtone.⁸ Bien évidemment, Molière ne surgit pas sur une terre complètement vierge : la littérature arabe est extrêmement riche et a produit ses propres formes de spectacle généralement qualifiées de pré- ou para-théâtrales.⁹ Mārūn Naqqāš ne se limite pas à adapter une pièce occidentale, il essaie parallèlement de récupérer le patrimoine littéraire très vaste et multiple de la littérature arabe classique. Ses choix textuels sont essentiellement le produit d'une négociation entre le *'iḥyā'* et l'*iqtibās*, deux procédés indiquant respectivement la « vivification » du patrimoine arabo-musulman et l'« adaptation » du répertoire européen.

Naqqāš est bien conscient d'être un novateur et d'introduire pour la première fois dans le monde arabe un art jusqu'alors inconnu. Afin que son public puisse l'accueillir et pour éviter le choc et l'échec, il a besoin de contrebalancer l'effet de nouveauté en puisant le plus possible dans des arguments connus, dans un patrimoine partagé et dans la tradition arabe classique.

Or, tout transfert culturel – c'est-à-dire tout passage d'un objet culturel (tant de textes transposés ou traduits, que d'objets matériels) d'un contexte à un autre¹⁰ – sous-entend une transformation profonde du sens liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil et peut impliquer un certain nombre d'erreurs, de malentendus, de mélectures : c'est particulièrement le cas dans ce qui va être présenté s'agissant de la création de la première pièce arabe. C'est sur ces aspects que cette contribution se concentrera dans les lignes suivantes.

8 Pour une réflexion sur le succès de Molière dans le monde arabe, nous renvoyons à Angela Daiana Langone, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlin, De Gruyter, 2016.

9 « The idea that there is no theater outside the building is another logocentric fallacy that implies a sort of privileging of certain performances (say, tragedy, Opera...) at the expense of other folk performing traditions ». Cf. Khalid Amine, *Moroccan Theater between East and West*, Tétouan, Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 2000, p.17.

10 Pour une définition de « transfert culturel », nous renvoyons à : Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013, in <https://rsl.revue.org/219> [date de dernière consultation: 09/12/2016] ; Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales Esc*, 4, 1987, p. 969-992.

L'angoisse de l'erreur

Heureusement, pour mieux comprendre le contexte où la pièce *al-Bahīl* (L'Avare) a été conçue, nous disposons d'une *Muqaddima* (Préface) au recueil d'*Arzat Lubnān* (Le Cèdre du Liban), le recueil de trois pièces qui contient *al-Bahīl*, publié à titre posthume en 1869 par le poète et avocat Niqūlā Naqqāš (1825-1894), frère de Mārūn.

À lire la *Muqaddima*, véritable essai théorique sur le théâtre, Mārūn Naqqāš semble parfaitement conscient des risques que représentent l'erreur et le malentendu. Pour ce premier dramaturge, l'angoisse de l'erreur – pour paraphraser le titre d'un célèbre essai de Harold Bloom¹¹ – concerne essentiellement deux domaines fondamentaux, à savoir la mise en scène de la pièce et le registre de la langue employée.

La mise en scène

Mārūn Naqqāš s'attribue explicitement la responsabilité de toute erreur, en l'expliquant par son inexpérience dans le domaine théâtral et en demandant aux spectateurs de le corriger. La *Muqaddima* nous transmet ses propres mots¹² :

Il faut au contraire attribuer tous les défauts à mon ignorance parce que j'ai entrepris un domaine nouveau et j'ai monté un cheval que je ne connaissais pas. Malgré cela, j'espère que les spectateurs me signaleront ce qui est exagéré et qu'ils m'indiqueront ensuite les fautes commises, parce que cet art est une mer qui déborde et une sphère qui tourne. Quant aux acteurs qui sont avec moi pour former cette expression incisive, qui m'ont aidé pour ce travail et m'ont soutenu pour réaliser l'espoir en ne cessant de répéter encore et encore, alors qu'ils n'ont jamais vu auparavant un art comme celui-ci, il est possible qu'ils tombent dans quelques difficultés et s'affligent pour quelques erreurs remarquées par celui qui lit les détails des vérités répandues. Mais les acteurs sont justifiés parce qu'il s'agit de leur première expérience, parce qu'ils n'ont pas eu de guide et surtout parce qu'ils ont manqué de lieux adéquats, de costumes et d'équipements convenables. Malgré cela, l'espoir est resté intact.

11 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

12 Les traductions des extraits de la préface à *Arzat Lubnān* et de la pièce *al-Bahīl* présents dans cet article sont les miennes.

Malheureusement, on ne dispose d'aucune information sur la réception des pièces de Mārūn Naqqāš parmi ses contemporains, exception faite pour la relation de voyage du diplomate écossais David Urquhart (1805-1877).¹³

Le 13 janvier 1850, Urquhart assiste à une pièce de Mārūn Naqqāš, *Abū Ḥasan al-Muğaffal aw Riwāyat Hārūn ar-Rašīd* (Abou Hasan le Simplet ou Pièce d'Haroun Rachid), écrite en 1849-1850, et converse ensuite avec lui. Il note ce dialogue dans le second volume de sa relation de voyage, dans un chapitre intitulé « An Interlude, an Arab Theatre ».

The piece, for the opening of the first Arab theatre, was written by the son of one of the members of the Megilis : – was to be acted by the family, which was a large one, in their house in the suburbs. They were Maronites and their name Maron. It was curious to find the cognomen of Virgil in this attempt to renovate the Arab muse. The subject announced was « Aroun el Raschid and Jaffer » ; the piece was said to be composed in the high Arab style, and interspersed with poetry, which was to be sung [...] The room was strewed with roses, lights blazed in all directions ; we were overpowered with expressions of gratitude, and served with hot sherbet of cinnamon. They had seen in Europe footlights and prompter's box, and fancied it an essential point of theatricals to stick them on where they were not required [...] As regards the women, that is the boys dressed up as such, with perfect success. As there were no women on the stage, so were there none in the court, and not even at the windows which opened on the stage [...] The acting was awkward, the singing abominable ; but the piece was evidently managed with considerable art.¹⁴

L'accueil réservé à la pièce traduit une forte tension provoquée par la rencontre de deux cultures différentes. D'ailleurs, comme l'affirme Franco La Cecla, « le culture sono incommensurabili. Le si può mettere accanto, ma non coincidono, né 'combaciano'. Da qui l'instinguibilità dei malintesi ». ¹⁵

Le premier point qu'il est intéressant d'observer concerne le nom du dramaturge libanais. Le diplomate écossais confond le prénom du dramaturge avec le nom de famille lorsqu'il écrit « their name Maron », et affirme ensuite qu'il est étrange de trouver le *cognomen* de Virgile dans l'effort de renouveler la 'muse arabe'. Pour lui, le nom de famille est donc Mārūn (« Maron ») et, à cet égard, il fait référence à la littérature latine qui lui est familière, en

13 Sur l'importance de ce document en tant que source pour la biographie de Mārūn Naqqāš, voir Angela Daiana Langone, « Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo », *Itinerari*, 2/3, 2010, p. 201-220.

14 David Urquhart, *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, London, Thomas Cautley Newby, 1860, t. II, p. 178-180.

15 « Les cultures sont incommensurables. On peut les mettre les unes à côté des autres, mais elles ne coïncident pas et ne correspondent pas entre elles. D'où une source inépuisable de malentendus. » Cf. : Franco La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 2009, p. 8.

citant le poète Virgile dont le *cognomen* était justement Maro – une erreur que l'on serait tenté d'interpréter comme un effort de translation proximisante.¹⁶ Ensuite, le diplomate remarque avoir été accablé de remerciements. Cela lui semble assez étrange, peut-être parce qu'il est plutôt habitué aux édifices européens, tandis que les deux premières pièces arabes ont été jouées dans l'habitation de Mārūn Naqqāš à Beyrouth¹⁷ : encore de nos jours, les Arabes sont renommés pour leur accueil chaleureux dans leur maison et les premiers lieux théâtraux demeurent des maisons avec leurs règles et normes.

L'abondance de lumière et le foisonnement de trous de souffleur sont des éléments qui surprennent Urquhart qui ressent leur emploi comme démesuré et non justifié. Cependant, aux yeux de Mārūn Naqqāš, ces mêmes éléments représentent la nouveauté et symbolisent la modernité. L'usage répété qu'il en fait correspond à une volonté de s'approprier les techniques du théâtre.

Enfin, le jugement négatif prononcé par Urquhart (« The acting was awkward, the singing abominable ») est évidemment le résultat de la comparaison avec la tradition théâtrale européenne et se base sur le fait qu'il ne connaît que très peu la langue arabe.

La question de la langue

Le second souci de la famille Naqqāš concerne la langue employée sur scène. Dans la préface, Niqūlā consacre une large partie de son propos à la question de la langue et essaie de justifier les choix opérés par son frère dans ses trois pièces :

Le dramaturge Mārūn Naqqāš n'a pas été irréprochable dans l'usage de la langue arabe dans la pièce qui suit, mais il a seulement attiré l'attention sur le contenu. Il a rappelé cela dans la pièce *al-Ḥasūd as-Saliṭ* où il a dit qu'il n'a pas pris soin de la langue arabe dans la pièce *al-Baḥīl*. Nous vous prions d'observer

16 D'ailleurs, les noms et les prénoms restent même de nos jours des éléments étranges à corriger selon les usages locaux. En Italie, par exemple, un homme dont le prénom est Ahmed, se voit « corrigé » en Amedeo, un Moustapha peut se transformer en Stefano, etc. dans la tentative d'intégrer l'autre et de cacher, dans une certaine mesure, l'extranéité. L'erreur naît de par la nécessité de retrouver des repères dans notre univers culturel. Comme Philippe Hamon l'affirme, « serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu ou déjà dit), par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture ». Cf. Philippe Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, 14, 1974, p. 120.

17 C'est seulement en 1851, en effet, que le dramaturge libanais arrive à réaliser son rêve : bâtir une salle de théâtre à côté de son habitation, où il représente la pièce *al-Ḥasūd as-Saliṭ* (L'envieux impertinent).

ce fait dès le début et d'excuser le dramaturge parce qu'il s'agit de sa première pièce. L'absence de soin pour la langue dans certains discours ne signifie pas une carence de connaissance de la part du dramaturge mais il s'agit probablement de donner une impulsion aux autres écrivains dans cet art. S'il n'était pas ainsi, je n'aurais jamais osé composer la pièce aš-Šayḥ al-Ġāhil, *pleine de fautes de grammaire*, parce que je l'avais écrite avant d'amasser toutes les informations sur les règles de la langue arabe. Et ceux qui en doutent doivent reprendre la pièce al-Ḥasūd as-Salīṭ où ils pourront constater la maîtrise de la part du dramaturge de la langue arabe et de ses règles.

Par conséquent, l'angoisse de l'erreur concerne essentiellement l'emploi de la *fushḥā*, c'est-à-dire de la « langue arabe classique ». Niqūlā Naqqāš admet que le langage employé par son frère dans *al-Baḥīl* n'est pas soigné et raffiné en comparaison avec celui de sa dernière pièce *al-Ḥasūd as-Salīṭ*. Il tient à préciser que Mārūn maîtrise très bien la langue arabe classique mais qu'il ne veut pas faire étalage de son érudition pour ne pas gêner les éventuels dramaturges en herbe et que son objectif est d'inciter quiconque à aborder ce nouvel art.

Son angoisse des fautes peut s'expliquer par le souci de se différencier de la littérature de la *āmma* (du « peuple », opposé de la *ḥāṣṣa*, l'« élite ») qui comprenait des ouvrages tels les *siyar* (sg. *sīra*, litt. « biographie »). Parmi les traits caractéristiques des *siyar* qui leur ont valu l'opprobre de la *ḥāṣṣa*, il y a justement la langue, dont les écarts avec la norme de l'arabe littéral classique sont évidents. En tant que matière littéraire des conteurs populaires, ces *siyar* sont des romans populaires transmis par des conteurs professionnels (*ḥakawātī*) et leur pratique, relevant de l'oralité mixte, consistait à théâtraliser la lecture d'un support écrit, en l'agrémentant de commentaires ou d'explications. Il s'agissait par conséquent d'une de ces formes de spectacle autochtones généralement appelées 'para-théâtrales' (*aškāl mā qabla masraḥiyya*).

Cette angoisse de l'erreur linguistique peut s'expliquer par la tentative d'insérer cette première expérience de théâtre dans le cadre de la littérature de la *ḥāṣṣa*. Il n'est dès lors pas étonnant de lire, dans la préface de Naqqāš, un appel à un auteur classique tel qu'al-Ġāḥiẓ (776-868)¹⁸, plutôt qu'à la littérature populaire, par exemple, d'une *sīrat Baybars*¹⁹. D'ailleurs, Qarrād –

18 L'un des plus grands prosateurs abbassides est al-Ġāḥiẓ, *laqab* de 'Amr ibn Baḥr, auteur, entre autres, du *Kitāb al-Ḥayawān* (Livre des Animaux), recueil encyclopédique sur les animaux, avec des informations scientifiques mais également populaires et traditionnelles ; du *Kitāb al-bayān wa-t-tabayīn* (Le livre de l'éloquence et de l'exposition), une anthologie de poésie et de prose oratoire rédigée pour démontrer la supériorité des Arabes sur les autres peuples ; du *Kitāb al-Buḥalā'* (Livre des Avars).

19 Roman populaire qui raconte les exploits du sultan mameluk Baybars qui régna sur la Syrie et l'Égypte de 1260 jusqu'à sa mort en 1277. Les manuscrits du roman qui s'évalent du XVI^e siècle au milieu du XX^e siècle, se répartissent en

protagoniste de la pièce, l'Harpagon libanais – est en effet, d'une part, l'avare qui veut se marier avec la jeune Hind, mais, d'autre part, il représente également l'ancienne façon de jouer les spectacles dans le monde arabe. Qarrād, dont le nom signifie 'celui qui fait jouer les singes' dans les places publiques, est une forme de spectacle para-théâtral du passé qui serait, selon la vision de Naqqāš, dépassée par le théâtre à l'italienne.

La littérature cultivée classique s'exprimant en général en arabe littéraire et non pas en arabe dialectal, Niqūlā Naqqāš se voit dans l'obligation d'ajouter, dans *Arzat Lubnān*, une note finale concernant la langue de la pièce pour éclaircir le choix de son frère Mārūn qui, à côté de la *fushā*, se sert de l'arabe libanais.

La postface de Niqūlā Naqqāš s'adresse principalement au lecteur non libanais, en ces termes :

Probablement la nature du discours et le langage d'Umm Rīša resteront obscurs à ceux qui ne sont pas libanais, c'est pourquoi il faut écrire une note à ce propos pour avertir notre cher lecteur que le dialecte de ce discours est employé par le peuple commun dans certaines localités du Liban et que la servante citée plus haut a commencé à parler comme si elle faisait partie du peuple. Pour cette raison, le dramaturge a jugé nécessaire de la faire parler selon son appartenance. Tous ceux qui connaissent les habitudes linguistiques de ces gens s'amuse et rient beaucoup toutes les fois où ils entendent parler Umm Rīša et aussi lorsqu'ils entendent 'Īsā déguisé parler selon les dialectes des Egyptiens et Ġālī et Nādir parler comme des Turcs qui ne connaissent que très peu l'arabe.

La fiction du malentendu

Composée pour la plus grande partie en arabe littéraire (avec des écarts de la norme éparpillés dans le texte), *al-Baḥīl* ne contient qu'un seul personnage qui s'exprime dans le dialecte de l'auteur, la servante Umm Rīša. Toutefois, à partir du quatrième acte, d'autres personnages qui se déguisent en responsables et dignitaires turcs, parlent dans un mélange d'arabe égyptien et de langue turque.

Les dialogues entre les faux dignitaires turcs provenant d'Égypte et le protagoniste, Qarrād (L'Harpagon libanais), ne peuvent qu'être sujets à des malentendus. Ces malentendus nous permettent de réfléchir sur au moins deux aspects. La rencontre avec l'autre (le théâtre occidental) signifie

trois groupes : ceux d'Alep, de Damas et du Caire. Cf. Angela Daiana Langone, « Elementi medio-arabi nel nucleo egiziano della *Sirat Baybars* », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 6/1, 2015, p. 37-50.

l'introduction de techniques particulières telles que l'aparté, par exemple, puis le *quiproquo* qui nous intéresse ici davantage.²⁰

Plusieurs exemples tirés de l'hypertexte restituent le malentendu, avec un usage ludique et subversif, où la surdité se mêle à la stupidité²¹ :

Qarrād à part : Il entend seulement quand on murmure et pas lorsqu'on crie
(*Qarrād s'adresse à Ġālī en murmurant*).

Ġālī à Qarrād : Hausse le ton de ta voix !

Qarrād à Ġālī : J'ai une affaire avec une fille.

Ġālī à Qarrād : Parle-moi du fond de ton cœur.

Qarrād à Ġālī : Dans le fond de mon cœur il n'y a pas de canon.

Qarrād à part : Mon Dieu, il n'entend rien.

Ġālī à Qarrād : Qu'est-ce que cela signifie mon Dieu?

Qarrād à Ġālī : J'ai dit que Dieu puisse vous donner une longue vie !

Ġālī à Qarrād : Parle plus fort, je n'ai rien entendu.

Qarrād à Ġālī : La chose est passée, j'en ai marre.

(*Qarrād voudrait sortir mais Ġālī le bloque*).

Ġālī à Qarrād : Raconte !

Qarrād à Ġālī : Aidez-moi un peu pour le discours.

Ġālī à Qarrād : Je n'ai pas entendu, parle plus fort !

Qarrād à part : Parle plus fort ! Maudit soit ton père !

(*Qarrād prononce cette phrase en dansant*).²²

L'autre aspect concerne la signification de ces phénomènes, c'est-à-dire la portée de ces malentendus volontaires basés sur un tel artifice linguistique : faire parler aux dignitaires turcs un arabe écorché, en les ridiculisant et en les dissociant du peuple libanais et arabe, ne serait-il pas le signe d'une profonde critique politique de la part de l'auteur ?

Pour mieux comprendre cet aspect, il convient d'esquisser en quelques points l'histoire de la région. A l'époque de Mārūn Naqqāš, la Grande Syrie est, de par sa position géographique, un pays stratégique où se concentrent les intérêts des puissances européennes. La France veut y créer un état

20 Dans la littérature arabe classique, en particulier, c'est plutôt le contraire : l'écriture arabe du fait qu'elle ne transcrit pas les voyelles, est susceptible de malentendus. C'est pour cette raison que les grands poèmes classiques et – surtout – le Coran, ont été vocalisés pour éviter toute ambiguïté. Dans la littérature populaire, par contre, les erreurs et les malentendus sont plus fréquents mais ne sont jamais systématisés comme pour l'art théâtral.

21 Un peu comme cela se passe dans plusieurs comédies françaises. Cf. Christine Noille-Clauzade, « Du malentendu considéré comme vice : pour une morale classique de la lecture », dans B. Clément et M. Escola (éds.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 59.

22 Acte IV, scène 3.

moyen-oriental arabe indépendant des Ottomans et le soumettre à son contrôle afin de bloquer la route de l'Angleterre vers l'Inde, tandis que l'Angleterre a tout intérêt à maintenir le *statu quo* avec la Syrie qui reste une province de l'Empire Ottoman, malgré sa faiblesse. Au XVIII^e siècle, la France a déjà commencé à établir des missions religieuses au Liban et, parallèlement, le pays abrite également des missions anglaises et américaines protestantes ainsi qu'une mission russe orthodoxe, preuve que les intérêts pour cette région sont multiples.

Appuyé par la France et par la bourgeoisie des marchands chrétiens syriens, le gouverneur de l'Égypte, Muḥammad 'Alī, envoie ses armées en Syrie en 1831. La campagne d'Ibrāhīm Bāšā, fils de Muḥammad 'Alī, qui parvient à occuper la Syrie, ne se justifie pas en termes religieux : elle invite en effet les Arabes à s'unir pour lutter contre les Turcs, en se fondant sur le facteur linguistique comme élément unitaire.

Selon George Antonius, les ferments des idées nationalistes arabes ont été cultivés pour la première fois justement par Ibrāhīm Bāšā pendant son occupation de la Syrie.²³ A ce propos, Albert Hourani cite un discours du fils de Muḥammad 'Alī qui se décrit avec les mots suivants : « Je ne suis pas un Turc. Je suis arrivé en Égypte quand j'étais enfant et, depuis lors, le soleil d'Égypte a changé mon sang et m'a rendu tout Arabe ».²⁴

Pendant l'occupation égyptienne de la Syrie, Beyrouth devient la capitale de la province. En suivant le modèle égyptien, Ibrāhīm Bāšā engage des innovations et des réformes dans le territoire syrien : il instaure l'équité des impôts entre musulmans et chrétiens, ainsi que la possibilité pour les chrétiens d'entrer dans l'armée ; il centralise et sécularise le système de gouvernement et l'administration, et prive les dynasties féodales de leurs pouvoirs économiques et sociaux. L'un des instruments les plus efficaces de la politique d'Ibrāhīm Bāšā est l'introduction d'un système d'école moderne, qui a permis également aux missions chrétiennes de travailler librement.

23 George Antonius, *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*, London, Hamish Hamilton, 1938, p. 31.

24 Cf. Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*, Cambridge, University Press, 1983, p. 261. Yasir Suleiman recommande de ne pas interpréter cette affirmation comme preuve de l'existence d'idées nationalistes en Syrie dans la première partie du XIX^e siècle, toutefois il admet que ce genre d'affirmations constitue « a recognition of the latent power of the language in promoting the idea of Arabness ». Cf. Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity*, Washington, Georgetown University Press, 2003, p. 80. Paul Kahle, au contraire, souligne la grande habileté d'Ibrāhīm Bāšā dans l'unification des différents groupes en Syrie sous le slogan « liberation from the Turkish yoke ». Cf. Paul Kahle, « Ibrāhīm Pasha », *The Encyclopaedia of Islam*, Leyden, Brill, 1986, t. III, p. 999.

Toutefois, les dynasties féodales n'acceptent pas facilement ces changements et, en obtenant le soutien des *oulémas*, elles se révoltent contre Ibrāhīm Bāšā qui devient très impopulaire auprès de la population musulmane et druze à cause des privilèges accordés aux Chrétiens.²⁵ La Grande-Bretagne, quant à elle, menacée par le projet français d'un grand état oriental, oblige l'armée égyptienne à quitter la Syrie en 1840 et bombarde Beyrouth le 11 septembre de la même année. Mais les innovations égyptiennes laissent leur empreinte dans l'esprit des Syriens²⁶, à tel point qu'il est évident que l'émergence de la première génération de nationalistes arabes est étroitement liée aux changements de la structure sociale et à l'ouverture de la Syrie à l'influence européenne.²⁷

Le sultan ottoman qui reprend le pouvoir en Syrie est 'Abd al-Mağīd I (1823-1861). Après l'impact de l'invasion égyptienne, conseillé par son ministre Rašīd Bāšā, il accomplit une série de réformes importantes dans l'administration, l'armée, l'éducation et la monnaie, la *mağīdiyya*, connues sous le nom de *tanzīmāt*.²⁸

L'attitude de Mārūn Naqqāš vis-à-vis des Ottomans qui ont repris le pouvoir au moment de la gestation et de la mise en scène d'*al-Baḥīl* est double. Afin de permettre la mise en scène de sa première pièce, le dramaturge libanais doit inviter les autorités ottomanes au spectacle et, dans sa représentation, il doit faire l'éloge du sultan au travers des panégyriques et des louanges adressés à l'autorité.²⁹ Le dramaturge est tenu à s'y plier de gré ou de force car il est conscient du danger, tout au moins potentiel, de cet art : c'est justement l'autre volet de la négociation. Mais il faudrait pourtant se poser des questions sur l'habileté de Naqqāš à émettre des critiques voilées. Pendant les siècles du gouvernement ottoman, le turc est la langue du pouvoir dans

25 « The enhanced status of the Christians alarmed the Muslims and Druzes, and disturbed the traditional *modus vivendi* ». Cf. Paul Kahle, « Ibrāhīm Pasha », *op. cit.*, p. 1000.

26 Pour plus d'informations historiques sur le Liban au début du XIX^e siècle voir, entre autres, Georges Corm, *Il Libano contemporaneo. Storia e società*, Milano, Jaca Books, 2006, p. 79-90.

27 Pour approfondir la question de la genèse du nationalisme arabe, voir, entre autres, Bassam Tibi, *Arab Nationalism. A critical Enquiry*, Hong Kong, The MacMillian Press, 1990.

28 La période des *tanzīmāt* commence avec la promulgation, en 1839, après la mort de Maḥmūd II, d'un édit impérial visant à réformer graduellement la législation. Cette période se poursuit avec les innovations entamées par les sultans 'Abd al-Mağīd et 'Abd al-'Azīz.

29 « As in many works of contemporary literature Mārūn is careful to praise the Ottoman sultan and the local Ottoman authorities in his plays ». Cf. Philip C. Sadgrove, « Mārūn al-Naqqāš », dans R. Allen (éd.), *Essays in Arabic Literary Biography 1850-1950*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010, p. 248.

le monde arabe au détriment de l'arabe, qui reste cantonné à la sphère religieuse perdant ainsi sa fonction de langue d'administration de l'empire. Or, malgré son statut officiel, la plupart des Arabes ne comprennent pas la langue turque.³⁰ Dans la pièce, les dignitaires turcs sont ridiculisés pour leur incapacité à maîtriser la langue arabe et pour les malentendus dont ils font l'objet : souligner cette caractéristique ne fait qu'amplifier la distance entre l'autorité non-arabe et la population arabe. La pièce de Naqqāš représente d'ailleurs une première prise de conscience du rôle de la langue en tant qu'élément identitaire, perception qui sera à la base des revendications successives en faveur de l'adoption de l'arabe comme langue officielle de l'Empire ottoman, contre les Turcs qui sont désormais considérés comme des étrangers.³¹

La poursuite d'un grand malentendu ?

Une partie de la *Muqaddima* nous semble très intéressante pour son ambiguïté, à savoir la description que Mārūn Naqqāš esquisse à propos de l'histoire du théâtre :

Je sais que la présence de cet art dans le monde est très ancienne, au point que certains historiens disent qu'il remonte à l'époque de notre père Abraham. Si cela nous semble une exagération, nous ne pouvons pas douter du consensus complet des historiens selon lequel il remonterait à l'époque des Rūmāniyyīn [Romains ?] et plusieurs générations avant notre Seigneur Jésus-Christ.

Quel historien a fait remonter le théâtre à l'époque du patriarche Abraham ? Pourquoi Naqqāš cite-t-il ce personnage biblique ?

Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude sur l'histoire du théâtre qui mentionnerait l'époque d'Abraham, mais on peut admettre qu'Abraham est un personnage fortement évocateur. Figure centrale du Livre de la Genèse, Abraham est un personnage fondateur du judaïsme, l'un des personnages majeurs du christianisme, et l'un des cinq grands prophètes de l'islam (avec Noé, Moïse, Jésus et Mahomet) ; il est présenté comme l'ancêtre du peuple

30 « When at the end of the nineteenth century nationalism began to emerge in the Arab world, it was invariably linked with the Arabic language ». Cf. Kees Versteegh, *The Arabic Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 175.

31 Pour une analyse des placards apparus clandestinement à partir de 1880 à Beyrouth, Damas, Tripoli et Sidon qui dénonçaient l'injustice et l'oppression des Turcs qualifiés de *'ulūğ* (pl. de *'ilğ* litt. âne ; tout barbare, non arabe, qui n'est pas musulman, ou tout homme à l'état de barbarie et sans religion quelconque ; personne qui ne parle pas l'arabe ou parle l'arabe avec un accent étranger), voir Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity*, op.cit., p. 82-85.

arabe et comme le père du monothéisme. Par conséquent, on peut avancer l'hypothèse que Mārūn Naqqāš a mentionné Abraham pour signifier que le théâtre est commun à tous les peuples, toutes religions confondues. Cet élément souligne encore une fois la prépondérance de la langue arabe sur le facteur religieux. Les chrétiens arabes ont joué un rôle déterminant dans cette renaissance linguistique³², très probablement parce qu'ils sont prêts à distinguer les deux éléments identitaires d'arabité d'un côté et de confession religieuse de l'autre, en soulignant l'importance de la langue plutôt que celle de l'élément religieux. L'Empire ottoman, en revanche, fondait sa construction identitaire de façon exactement inverse, c'est-à-dire sur l'affiliation religieuse plutôt que sur une langue commune.³³

Enfin, on peut s'interroger sur les raisons qui poussent le dramaturge libanais à faire remonter le théâtre à l'époque des *Rūmāniyyīn*. En effet, Mārūn Naqqāš aurait certainement pu continuer la tradition arabo-musulmane classique qui employait le toponyme *Rūmā/Rūmiya* pour indiquer aussi bien la ville de Rome que celle de Constantinople, confusion assez répandue chez les géographes et chez les savants arabes du Moyen Âge. D'ailleurs, le monde de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge connaissait deux villes nommées 'Rome' : la première fondée par Romulus, et la seconde, Constantinople, fondée par l'empereur Constantin, et dénommée *Nea Rome* et *Roma secunda*. Chez les Arabes, le terme *Rūm* a eu, pendant des siècles, une signification extensive et parfois ambiguë car il a été employé pour indiquer à la fois les anciens et les nouveaux Romains, mais surtout les Byzantins.³⁴

Par l'ethnonyme *Rūmāniyyīn*, Mārūn Naqqāš pourrait par conséquent laisser entendre un terme générique 'les Anciens', voire « les Grecs et les Romains » ensemble, en exploitant l'équivoque onomastique susmentionnée déjà bien consolidée dans la tradition arabe.

A notre avis, toutefois, en fin connaisseur de l'Europe, Naqqāš pouvait difficilement se référer à l'époque des Romains sans une réelle conviction. Mais il va aussi sans dire que si l'on croit que Naqqāš a employé le mot *Rūmaniyyīn* délibérément, une autre série de questions se pose à nous : pourquoi Mārūn Naqqāš citerait-il les Romains et non pas les Grecs ? S'agirait-il bel et bien d'une faute, d'une négligence, ou bien d'une omission volontaire ?

32 Voir Pierre Rondot, *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Peyronnet, 1955, p. 34.

33 Sur le fait que dans les états pré-modernes, il n'y avait aucune corrélation entre langue et nation, voir Catherine Miller, « Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East », dans A. Usuki et H. Kato (éds.), *Islam in the Middle Eastern studies: Muslims and minorities*, Osaka, Japan Center for Area Studies, 2003, p. 149-174; Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 208.

34 Pour un approfondissement des termes *Rūm*, *Rūmā* et *Rūmiya*, nous renvoyons à : Adalgisa De Simone et Giuseppe Mandalà, *L'immagine araba di Roma. I geografici del Medioevo (secoli IX-XV)*, Bologna, Patron, 2002.

Il nous semble difficile de croire à une simple erreur, surtout si l'on tient compte de la grande connaissance des théâtres européens de Mārūn Naqqāš. Une autre hypothèse nous paraît plus probable : le premier dramaturge arabe aurait omis de mentionner les Grecs pour contribuer à alimenter la fécondité d'un malentendu très célèbre, celui d'Averroès (Ibn Rušd) qui, à cause d'une mauvaise traduction, avait manqué « le rendez-vous avec le théâtre », « avec Eurydice ».³⁵

En effet, Averroès – ou plutôt les traducteurs syriaques comme Abū Bišr Mattā (X^e siècle) – avait eu recours au mot arabe *madīḥ* (litt. « louange, panégyrique ») pour indiquer la « tragédie » et au mot *hiġā'* (litt. « invective, satire ») pour la « comédie », deux termes empruntés au patrimoine de la littérature arabe classique. Le *madīḥ* et le *hiġā'* étaient bien connus dès l'époque préislamique : les deux genres faisaient partie du *ġaraḍ* (litt. « but, objectif ») de la *qaṣīda*, ancien poème arabe tripartite et monorime, visant le premier à faire l'éloge de la tribu d'appartenance, le second à attaquer un ou plusieurs membres d'une tribu rivale. Le philosophe andalou avait opté ainsi pour une traduction infidèle à la signification originelle, à tel point que, dans sa version arabe, ce texte avait perdu tout son sens.³⁶

Ce malentendu, qu'Abdelfattah Kilito considère comme « grave »³⁷ et qu'Umberto Eco n'a pas hésité à qualifier d'« esempio più vistoso di fraintendimento culturale »³⁸, a privé pendant neuf siècles la culture arabe d'une rencontre possible avec le théâtre.

En 1847, Mārūn Naqqāš a eu le courage de mettre en scène la première pièce arabe, mais il n'a pas vraiment osé dissiper le grand malentendu d'Averroès.

35 Pour reprendre les mots d'Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Arles, Acte Sud, 2009, p. 151 et p. 154.

36 Malgré ce malentendu, le grand dramaturge Corneille avait lui aussi choisi le commentaire d'Averroès comme l'une des sources, avec les sources italiennes et hollandaises, pour mieux comprendre la *Poétique* d'Aristote, afin de répondre à l'aristotélisme superficiel de ses détracteurs, au moment de la genèse et de la mise en scène de sa pièce *Horace* (1639-1640). Plus en détail, dans le débat sur la notion de vraisemblance qui oppose Corneille aux doctes, le dramaturge français reprendra justement la définition d'Averroès de la tragédie comme « art de louer » (*ars laudandi*). Voir, à ce propos, l'analyse de Thomas Hunkeler, « Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'*Horace* », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 55, vol. 1, 2008, p. 47-66.

37 Cf. Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, op. cit., p. 149.

38 « L'exemple le plus éclatant de malentendu culturel ». Cf. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 165.

Bibliographie

- ABU-LUGHOD Ibrahim, *The Arab Rediscovery of Europe. A Study in Cultural Encounters*, London, Saqi, 2011.
- AMINE Khalid, *Moroccan Theater between East and West*, Tétouan, Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 2000.
- ANTONIUS George, *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*, London, Hamish Hamilton, 1938.
- AVINO Maria, « The Encounter between the West and the Arab world in the age of *Nahḍah* (Renaissance). The translation movement in the Arab literary reviews », dans C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (éds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 211-222.
- BASSIOUNEY Reem, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- CAMERA D'AFFLITTO Isabella, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Roma, Carocci, 2007.
- CORM Georges, *Il Libano contemporaneo. Storia e società*, Milano, Jaca Books, 2006.
- DE SIMONE Adalgisa et MANDALÀ Giuseppe, *L'immagine araba di Roma. I geografi del Medioevo (secoli IX-XV)*, Bologna, Patron, 2002.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1, 2013, in <https://rsl.revues.org/219>.
- ESPAGNE Michel et WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, 4, 1987, p. 969-992.
- GUTAS Dimitri, *Pensée grecque, culture arabe. Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive : IIe-IVe/VIIIe-Xe siècles*, Paris, Editions Flammarion, Aubier, 2005.
- HALLAQ Boutros et TOELLE Heidi (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Arles, Actes Sud, t. I., 2007.
- HAMON Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, 14, 1974, p. 114-122.
- HOURLANI Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, Cambridge : University Press, 1983.
- HUNKELER Thomas, « Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'*Horace* », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 55, vol. 1, p. 47-66.
- JABRA Jabra Ibrahim, « Modern Arabic Literature and the West », *Journal of Arabic Literature*, vol. 2, 1971, p. 76-91.
- KAHLE Paul, « Ibrāhīm Pasha », *The Encyclopaedia of Islam*, Leyden, Brill, 1986, t. III.
- KILITO Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Arles, Sindbad, Actes Sud 2009.
- LA CECLA Franco, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 2009.

- LANGONE Angela Daiana, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- LANGONE Angela Daiana, « Elementi medio-arabi nel nucleo egiziano della Sirat Baybars », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 6/1, 2015, p. 37-50.
- LANGONE Angela Daiana, « Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo », *Itinerari*, 2/3, 2010, p. 201-220.
- LEWIS Bernard, *The Muslim Discovery of Europe*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.
- MILLER Catherine, « Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East », dans A. Usuki et H. Kato (éd.), *Islam in the Middle Eastern studies : Muslims and minorities*, Osaka, Japan Center for Area Studies, 2003, p. 149-174.
- NAQQĀŠ Mārūn, *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban], Beyrouth, Imprimerie Publique, 1869.
- NOILLE-CLAUZADE Christine, « Du malentendu considéré comme vice: pour une morale classique de la lecture », dans B. Clément et M. Escola : *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 59-75.
- RONDOT Pierre, *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Peyronnet, 1955.
- SADGROVE Philip C., « Mārūn al-Naqqāš », dans R. Allen (éd.), *Essays in Arabic Literary Biography 1850–1950*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010.
- SULEIMAN Yasir, *The Arabic Language and National Identity*, Washington, Georgetown University Press, 2003.
- TIBI Bassam, *Arab Nationalism. A critical Enquiry*, Hong Kong, The MacMillian Press, 1990.
- URQUHART David, *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, London, Thomas Cautley Newby, t. II, 1860.
- VERSTEEGH Kees, *The Arabic Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

Oliver Kohns

Weltliteratur und das Missverstehen des Romans

Orhan Pamuks „Masumiyet Müzesi“ („Museum der Unschuld“)

The notion of world literature is often understood as a global distribution of literary forms and structures from Europe to the rest of the globe. Under the premise that non-European literatures don't just reproduce European forms, but reinterpret and change them in the process of adaptation, world literature can be defined as „productive misunderstanding“. This article attempts to show that Orhan Pamuk's novel „Masumiyet Müzesi“ („Museum of Innocence“) is in this sense a productive appropriation of European forms of the novel. Pamuk's novel is a narration about the modernization of Turkey in the 20th century, which is depicted as a chain of faulty imitation that nevertheless creates something new. Similarly, the „Museum of Innocence“ is characterized by an abundance of intertextual relations to the tradition of European novel (e. g., to Proust's texts), which, however creates a „productive misunderstanding“.

I.

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft ist – als Wissenschaft der Textbeziehungen – stets mit konstruktiven Missverständnissen beschäftigt. So wie die moderne Soziologie (zumindest in ihrer systemtheoretischen Variante) gesellschaftliche Kommunikation unter dem Vorzeichen der Unwahrscheinlichkeit betrachtet¹, wird die Relation zwischen verschiedenen Texten von der Komparatistik unter der Prämisse eines (wenngleich konstruktiven) *Missverstehens* analysiert. Wann immer ein literarischer Text in einer zwischentextlichen Relation zu einem anderen Text gelesen wird – beispielsweise als Nachahmung, Parodie, Übersetzung oder Überbietung –, dann bedeutet das nicht, dass allein der spätere Text einen Einfluss durch den früheren erfährt. Auch der frühere Text wird ein anderer in dem Moment, in dem er „gelesen, gedeutet, bekämpft, parodiert, übersetzt usw. wird“²: Unverändert bleiben könnte ein Text nur unter der Bedingung, dass seine Bedeutung gewissermaßen in Stein gemeißelt wird – aber das schließt jede neue Kontextualisierung, streng gesehen jede neue Lektüre aus. Jeder Akt des Verstehens – d. h. der Aneignung, der Neu-Aneignung und Neu-Kontextualisierung – eines Textes ist so zugleich ein Missverstehen, nämlich eine Alterierung, Verzerrung und Entfremdung. *Konstruktiv* ist dieses

1 Vgl. Niklas Luhmann. „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. 5. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 29-40, hier: S. 30.

2 Hans-Jost Frey. *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 20.

Missverstehen, insofern es neuen Sinn hervorbringt (und ein Text ohne diese Alterierung ungelesen und damit tot bliebe).³ In dieser Perspektive spricht die Vergleichende Literaturwissenschaft immer über konstruktive Missverständnisse – und produziert allenfalls ein Wissen über diese. Wenn es zutrifft, dass jeder Akt des Verstehens immer ein konstruktives Missverstehen einschließt, dann ist die vergleichende Literaturwissenschaft am ehesten der institutionelle Ort, diese Paradoxie theoretisch zu reflektieren.

Dies ist keine revolutionäre These. Sie könnte jedoch eine neue Perspektive auf ein Themenfeld bieten, das seit einigen Jahren zentral in der Komparatistik diskutiert wird und teilweise sogar damit identifiziert wurde⁴: das Konzept der Weltliteratur. In Goethes humanistisch inspirierter Beschreibung ist Weltliteratur die Überwindung national beschränkter Kulturen durch einen gesteigerten Austausch, der zu wechselseitigem Gewinn genutzt werden kann.⁵ Längst jedoch weckt der Begriff der Weltliteratur nicht mehr primär die in der humanistischen Tradition verwurzelte Vorstellung einer kollektiven „Arbeit der Kulturinteressierten am Gewebe der Weltkultur“⁶

3 Harold Blooms Konzept des *Misreadings* allegorisiert diesen Prozess als Motor der Literaturgeschichte und reduziert ihn zugleich auf den „Streit zwischen starken Gleichen, Vater und Sohn“ (Harold Bloom. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem amerikanischen Englisch übers. von Angelika Schweikhart. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1995, S. 14) und also auf einen maskulinen Ringkampf innerhalb des traditionellen Kanons der ‚Werke‘, ‚großer Autoren‘. Für diese reduktive Personalisierung gibt es jedoch keinen sinnvollen Grund: Die von Hans-Jost Frey als „reziproke Textbeziehung“ (Frey. *Der unendliche Text* [wie Anm. 2], S. 20) bezeichnete Struktur des Missverstehens ist charakteristisch für alle Formen der Zwischentextlichkeit.

4 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann. *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 16: „Ein Begriff, der häufig mit der Komparatistik in Verbindung gebracht wird und der ihre Natur zu kennzeichnen scheint, ist ‚Weltliteratur‘“. Franco Moretti insistiert dagegen, dass die *Comparative Literature* dem Anspruch auf die Repräsentation von Weltliteratur nie gerecht wurde (Vgl. Franco Moretti. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* 1 [2000]: S. 54-68, hier: S. 54). Moretti nennt auch den Preis, den die Komparatistik zahlen müsste, um tatsächlich über globale Literatur sprechen zu können: der Verzicht auf *close reading*, letztlich auf die Lektüre von einzelnen Texten überhaupt (Ebd., S. 56f.).

5 Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. Fritz Bergemann. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 243: „Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren. Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird.“

6 Claudia Liebrand. „Im Deutschen [...] mag ich den Faust nicht mehr lesen. Goethes Konzept von Weltliteratur“. *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Perspektiven*. Hg. Wilhelm Amann, Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron 2010, S. 17-28, hier: S. 25.

zur wechselseitigen Korrektur und zum gegenseitigen Nutzen. Schon im Jahr 1952 notiert Erich Auerbach sorgenvoll, die Idee der Weltliteratur könne in der Gegenwart nicht mehr mit den Idealen des „geistigen Austausch[s]“, der „Veredlung der Sitte“ oder der „Völkerversöhnung“ assoziiert werden.⁷ Weltliteratur bezieht sich, wie Auerbach schreibt, „nicht einfach auf das Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sondern auf dieses als wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen“⁸: Die Idee der Weltliteratur zielt in dieser Perspektive einerseits darauf, die verbindenden Traditionen unterschiedlicher Kulturen zu beschreiben – andererseits aber setzt die Idee der „wechselseitigen Befruchtung“ die Existenz kultureller Differenzen voraus, über die hinaus dann ein Kontakt hergestellt werden kann. Sobald durch „die sich vollziehende Standardisierung der Erdkultur“⁹ weltweit nur noch „eine einzige literarische Kultur“ übrig bliebe, wäre „der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört“¹⁰, schreibt Auerbach. Die Idee der Weltliteratur verhält sich paradox zu ihrer Verwirklichung: Das Konzept zielt zwar auf globale Kommunikation – doch je mehr diese dank der politischen und technischen Entwicklungen alltägliche Realität geworden ist, desto mehr geht tatsächlicher Austausch zwischen verschiedenen Kulturen verloren zugunsten einer einzigen globalen Einheitskultur.

Auerbach beschreibt demnach eine durch politische Entwicklungen verursachte Dynamik, innerhalb derer die Komparatistik dennoch eine ambivalente Rolle spielt. Dies wurde innerhalb des Fachs in den letzten Jahren kontrovers diskutiert. Damit das Projekt der Weltliteratur nicht zur Verbreitung einer globalen Einheitskultur, sondern zur Förderung kulturellen Austauschs beitragen kann, musste insbesondere der Kanon des Fachs reflektiert und neu konzipiert werden. Der Kanon der Weltliteratur wurde folglich auf „die Literaturen kultureller Minderheiten [...] und insbesondere Texte von Frauen, aber auch solche von Autoren nicht weißer Hautfarbe“¹¹ ausgeweitet, wie es in einer Einführung in die Komparatistik heißt. Dieses Unternehmen kann das Problem der kulturellen Vereinheitlichung der Weltliteratur jedoch nicht grundsätzlich lösen, argumentiert Doris Bachmann-Medick. Die Kanonisierung von „Texte[n] außerhalb der europäischen Literaturgeschichte“¹² und insbesondere von Autoren aus der sogenannten ‚Dritten Welt‘ kann dem Label ‚Weltliteratur‘ keine innere kulturelle

7 Erich Auerbach. „Philologie der Weltliteratur“ [1952]. *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 87.

8 Ebd., S. 83.

9 Ebd., S. 87.

10 Ebd., S. 83.

11 Corbineau-Hoffmann. *Einführung in die Komparatistik* (wie Anm. 4), S. 24.

12 Doris Bachmann-Medick. „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive“. *Kultur*

Diversität garantieren, sobald sich zeigen lässt, dass auch diese Texte „in einen komplexen Zusammenhang des immer schon Übersetztseins eingebunden sind, [...] immer schon übersetzt in westliche Begrifflichkeiten, Text- und Verbreitungsformen“.¹³ Mit anderen Worten: Auch die außereuropäischen Literaturen haben sich angesichts der „globalen Zirkulation kultureller Produkte und Texte“¹⁴ bereits so sehr die ‚westlichen‘ Formen und Themen angeeignet, dass sie keinen wechselseitigen Austausch mehr versprechen können.¹⁵ Mit einer Formel von Rebecca Walkowitz kann gesagt werden, dass die globalisierte Welt der Gegenwart „born translated“ ist: nie bloß in einer Sprache beheimatet, sondern schon mit Blick auf Übersetzung und globale Rezeption geschrieben.¹⁶ Objekt der Analyse von ‚Weltliteratur‘ kann in dieser Perspektive nicht mehr nur Literatur sein, die – in der Form etwa von Übersetzungen – den Rezeptionsrahmen der ‚eigenen‘ Kultur verlassen konnte¹⁷, sondern letztlich von vornherein potentiell alle literarischen Texte in allen Sprachen der Welt.

Außereuropäische Literatur steht in dieser Perspektive spätestens seit dem 18. Jahrhundert zunehmend unter dem formenden Einfluss der global dominanten europäischen Literatur. Diese These wurde insbesondere von Franco Moretti literaturhistorisch ausgearbeitet. Vor allem das Genre des Romans ist Moretti zufolge nicht bloß eine europäische, sondern präziser eine englische und französische Erfindung.¹⁸ Die viel diskutierte globale Ausdehnung des Romans¹⁹ ist in Morettis Perspektive nichts weiter als die „planetarische

als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Hg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 262-296, hier: S. 266.

13 Ebd., S. 267.

14 Ebd.

15 Die komparatistische Reflexion über Weltliteratur kann an dieser Stelle, wie Doris Bachmann-Medick betont, von der Debatte über *postcolonialism* angeregt werden. In diesem Sinn ist Weltliteratur der „komplexe[.] ‚Ort‘ für eine Selbstdarstellung der verschiedenen Kulturen und Kulturkonflikte [...], als Medium der Verarbeitung von Kolonisierung und Modernisierung, nicht zuletzt auch mit der Stoßkraft eines antieuropäischen ‚Writing Back‘“ (Ebd., S. 269).

16 Vgl. Rebecca L. Walkowitz. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature.* New York: Columbia University Press 2015, S. 4f.

17 Vgl. David Damrosch. *What is World Literature?.* Princeton/Oxford: Princeton University Press 2003, S. 4: „I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe). [...] [A] work has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.“

18 Vgl. Franco Moretti. *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte.* Aus dem Italienischen von Daniele dell’Agli. Köln: DuMont 1999, S. 233.

19 Die These einer Globalisierung des Romans scheint zumindest in der angelsächsischen *Comparative Literature* geradezu *common sense* zu sein. Vgl. etwa Joseph

Vervielfachung von ein paar besonders erfolgreichen Lokalliteraturen“.²⁰ Ermöglicht werde diese globale Ausbreitung einer lokalen Schreibform, indem der Roman eine radikale Trennung zwischen ‚europäischer‘ Form und ‚globalen‘ Inhalten erlaube: „Die Form, das unverrückbare Element, kommt von oben und vom Zentrum; die Details können von Ort zu Ort wechseln.“²¹ Dieses Modell mag auf den ersten Blick plausibel erscheinen, es basiert allerdings auf dem recht traditionellen Modell des unidirektionalen Einflusses. Es ergibt sich die Vorstellung, dass die weltweit geschriebenen und distribuierten Romane auf der Formseite diktatorisch dem Erbe eines Walter Scott oder Charles Dickens unterworfen sind.²² Dies wirft die Frage auf, wie sich die Perspektive auf den globalen Roman (als exemplarischen Teil der ‚Weltliteratur‘) womöglich ändert, wenn man den Blick anstatt auf unidirektionale Einflüsse auf die zwischentextliche Struktur des konstruktiven Missverstehens, d. h. auf reziproke Textbeziehungen richtet. Zu fragen wäre dann, mit anderen Worten, nach einem nicht durch westeuropäische Formung geprägten Zugriff auf den Roman, der nicht durch eine Unterwerfung unter europäische Prätexte charakterisiert ist, sondern durch einen spielerischen und transformativen Umgang mit der Form des Romans, kurzum: durch ein konstruktives Missverstehen.

II.

Dieser Suchauftrag nach einer nicht-westeuropäischen Konzeptionierung des Romans soll im Folgenden leitend sein für die Lektüre von Orhan Pamuks Roman *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*). Pamuks Romane gelten

R. Slaughter. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*, New York: Fordham University Press 2007, S. 37f.; Mariano Sis-kind, „The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature“. *Comparative Literature* 62.4 (2010): S. 336-360.

20 Moretti. *Atlas des europäischen Romans* (wie Anm. 18), S. 236.

21 Ebd., S. 240f. Weiter expliziert Moretti: „Vereinfacht gesagt: als der historische Roman sich von Großbritannien aus über Europa und die ganze Welt verbreitet, bleibt nur sein *Aufbau* konstant (und ‚britannisch‘), während die *Figuren* wechseln (und ‚lokal‘ werden)“ (Ebd., S. 241).

22 In einem späteren Artikel modelliert Moretti seine These weitaus weniger unidirektional und beschreibt die Globalisierung des Romans zwar weiterhin als „compromise between foreign form and local materials“, dieser Kompromiss sei jedoch „generally unstable“ und könne – offenbar in seltenen Fällen – „genuine formal revolutions“ hervorbringen, m. a. W. also *misreadings* der originalen Form, die eine neue Variante der Form hervorbringt (und womöglich eine neue Perspektive auf die Ausgangstexte wirft). Moretti. „Conjectures on World Literature“ (wie Anm. 4), S. 60 und 59 (Fußnote 9).

generell gewissermaßen als Produkte einer globalisierten Literaturproduktion *par excellence*. In ihrer Studie *Born Translated* nennt Rebecca Walkowitz Pamuks Texte als exemplarisch für eine moderne globalisierte Romanproduktion, die von vornherein im Hinblick auf ihre Übersetzung für eine globale Leserschaft geschrieben wird.²³ Pamuks Romane bieten sich zur Übersetzung geradezu an, schreibt Walkowitz: Sie besäßen eine sogenannte „translated quality“²⁴, wodurch sie für verschiedenste Leserkreise innerhalb und jenseits der Türkei ansprechend sein könnten. Indem Pamuk etwa für seinen Roman *Kar* (*Schnee*, 2008)²⁵ eine Hauptfigur mit mangelhaften Kenntnissen des Handlungsortes – der nordostanatolischen Stadt Kars – und seiner Geschichte auswählt, gelinge es ihm, die Handlung auch für Leser ohne jede Vorkenntnis über ihre politischen und historischen Hintergründe zugänglich zu machen.²⁶ Indem Pamuk diesen historischen Kontext darüberhinaus nicht einfach durch einen auktorialen Erzähler mitteilt, sondern wesentlich in der Form von Dialogen in die Romanhandlung einfließt, regt er die Leser/innen dazu an, über die Zuverlässigkeit der Informationen und ihre Interpretation durch verschiedene Charaktere zu reflektieren.²⁷ Diese Charakterisierung verortet Pamuks Text in der Geschichte des modernen (europäischen) Romans: Während der Lesereinbezug durch die Erleichterung identifikatorischer Lektürestrategien bereits im Briefroman des 18. Jahrhunderts perfektioniert wird²⁸, gilt radikale Multi-Perspektivität in der Interpretation Michail Bachtins seit der „polyphonen Konzeption“²⁹ der Romane Dostojewskijs als ein Strukturmerkmal des modernen Romans. In dieser Perspektive fügt sich Pamuks Art und Weise, Romane zu schreiben, fugenlos in die europäische Tradition des Genres ein – und bereichert diese allenfalls durch eine exotische, orientalische Motivik.

Pamuk selbst zeichnet in seinen Vorlesungen *The Naive and the Sentimental Novelist* (2010) ein komplexeres und ambivalenteres Bild von der Ausbreitung des Romans zu einem globalen Genre. Pamuk kritisiert die

23 Vgl. Walkowitz. *Born Translated* (wie Anm. 16), S. 3: „Paying homage to the past, many novels do not simply appear in translation. They have been written for translation from the start.“

24 Ebd., S. 17.

25 Vgl. Orhan Pamuk. *Schnee*. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. München: Hanser/Wien 2005.

26 Vgl. Walkowitz. *Born Translated* (wie Anm. 16), S. 16.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. Erich Kleinschmidt. „Fiktion und Identifikation. Zur Ästhetik der Leserrolle im deutschen Roman zwischen 1750 und 1780“. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979): S. 49-73.

29 Vgl. Michail M. Bachtin. „Der Held im polyphonen Roman“ [1963]. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 86-100, hier: S. 98.

verbreiteten Versuche außereuropäischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, „einen Iwan Karamasow oder Don Quijote in ihrer eigenen Kultur zu schaffen [...]. Jene Autoren sahen die in den westlichen Kulturzentren erschaffenen literarischen Figuren als eine Art Artefakte an, die man nachgießen konnte“.³⁰ Was in Morettis Perspektive die übliche Ausbreitung des europäischen Romans in die außereuropäische Literatur darstellt, wird hier gewissermaßen als Kunsthandwerk abgewertet: das unkreative „Nachgießen“ eines vorgegebenen Modells. Insofern diese Art von Literatur ihr Verständnis von Weltliteratur prägt, interessiert sich die Literaturwissenschaft Pamuk zufolge nicht ausreichend für die außereuropäische Literatur, über

die Ansätze und Herangehensweisen jener Autoren, die das Konzept des Romans in ihre eigenen Länder importierten, und insbesondere darüber, wie sie ein im Westen verankertes Fiktionsmodell kreativ an ihr Lesepublikum und ihre nationale Kultur anpassten und dabei neue Ausdrucksformen entwickelten.³¹

Pamuk nennt (neben Bulgakow, Hedayat und Tanizaki) den türkischen Autor Ahmet Hamdi Tanpınar als Beispiel für eine „kreative“ Aneignung europäischer Literaturformen außerhalb Europas – und gibt damit der Spekulation Nahrung, dass er zugleich auch seine eigene Literaturproduktion beschreibt. Weit davon entfernt, lediglich eine traditionelle europäische Form mit orientalischen Motiven kombinieren zu wollen, beschreibt Pamuk hier den Ehrgeiz, die *Form* des Romans kreativ zu interpretieren und umzuformen: Das wäre sein Ideal der Weltliteratur.

Die zunächst genuin poetologische Frage des Kopierens und Nachahmens westlicher Muster spielt auch auf der Ebene der Handlung von Pamuks Romanen eine wichtige Rolle. „Wir Türken schaffen es eben, alles, was in Europa gerade Mode ist, nachzumachen und zu fälschen“³², sagt der Akteur Kemal in Pamuks *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*) zu seiner Geliebten Füsün. Die Handlung des Romans wird von einem gefälschten Objekt angetrieben: Im Zentrum steht eine Handtasche, die Kemal für Sibel kauft und umtauschen muss, weil sie sich als gefälscht herausstellt – wobei er sich dabei hoffnungslos in die Verkäuferin Füsün verliebt, eine entfernte Verwandte von ihm. Die Geschichte von Kemals Begehren nach Füsün ist von Anfang an verknüpft mit dem Begehren nach diversen Objekten – sowie mit der Frage nach Originalität, Nachahmung und Fälschung: Es liegt nahe,

30 Orhan Pamuk. *Der naive und der sentimentale Romancier*. Aus dem Englischen von Gerhard Meier. München: Hanser 2012, S. 58.

31 Ebd., S. 36f.

32 Orhan Pamuk. *Das Museum der Unschuld*. Roman. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 23. Vgl. Orhan Pamuk. *Masumiyet Müzesi*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları 2013, S. 24.

die Aussage Kemals als selbstironischen Kommentar zu Pamuks Romanpoetologie zu lesen, wobei offenbleibt, ob der Aspekt des Nachahmens oder des erkennbaren Fälschens – das eigentlich etwas Neues hervorbringt – im Vordergrund steht. Pamuks achter Roman, *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*), erscheint so als ein geeigneter Ausgangspunkt für die Frage, ob und inwiefern die Texte des Nobelpreisträgers dem Anspruch gerecht werden, *creative* Adaptionen der Romanform vorzunehmen und „neue Ausdrucksformen“ zu entwickeln.

Auf den ersten Blick bietet *Masumiyet Müzesi* – im Gegensatz zu oftmals unter der Kategorie ‚Postmoderne‘ gelesenen Romanen wie *Kara Kitap* (*Das schwarze Buch*, 1990) oder *Yeni Hayat* (*Das neue Leben*, 1994) – eine Rückkehr Pamuks zur Form des „traditionellen Romans aus dem neunzehnten Jahrhundert“. ³³ Tatsächlich lässt sich der Text ohne Weiteres als ein klassischer Liebesroman lesen. Kemal verliebt sich in Füsün, verlobt sich allerdings mit Sibel und verliert Füsün dadurch aus den Augen, er verlässt seine Verlobte, um Füsün als verheiratete Frau wiederzufinden; acht Jahre lang besucht er sie und ihre Familie; und kaum hat er sie nach vielen Jahren schließlich erobert, stirbt sie nach einem Autounfall. Ungewöhnlich ist Kemals melancholische Reaktion auf diesen nunmehr endgültigen Verlust: Er beauftragt nicht nur seinen Jugendfreund Orhan Pamuk, seine Lebens- und Liebesgeschichte aufzuschreiben, sondern lässt zugleich alle über Jahre hinweg angesammelten Objekte, die ihn an Füsün erinnern – zusammen mit nun systematisch gesuchten Erinnerungsstücken – als „Museum der Unschuld“ ausstellen. Originell ist, dass es dieses Museum seit 2012 in Istanbul tatsächlich gibt ³⁴: Der Autor Orhan Pamuk ließ ein altes Haus im Stadtteil Çukurcuma zu einem Museum umbauen, wo für jedes Kapitel des Romans ein Alltagsgegenstand ausgestellt ist – Kemal sammelt Dinge wie „Streichholzschachteln, Zigarettenskippen, Salzstreuer, Mokkatassen und Haarspangen“ ³⁵ –, der in dem jeweiligen Kapitel eine mehr oder weniger entscheidende Rolle spielt.

Pamuks Roman erzählt aus diesem Grund zugleich die Geschichte der Liebe Kemals zu Füsün und seiner Zuneigung zu allen möglichen Alltagsobjekten. Dies ist der erklärten Absicht des Erzählers zufolge kein Widerspruch, insofern er als „begeisterte[r] Museumskurator[]“ darauf ziele, „seine Geschichte als die Geschichte von Gegenständen [zu] erzählen“. ³⁶ Die Verbindung zwischen Liebesnarration und Objektwelt wird in Pamuks Text durch wiederholte poetologische Einschübe plausibilisiert. Insofern

33 Pamuk, *Der naive und der sentimentale Romancier* (wie Anm. 30), S. 153.

34 Vgl. den Katalog und Kommentar dazu: Orhan Pamuk, *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*. Aus dem Türkischen von Gerhard Maier. München: Hanser 2012.

35 Pamuk, *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 406.

36 Ebd., S. 351; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 335.

der „glücklichste[] Augenblick“ des Lebens nur im Nachhinein erkennbar werde, sei diese Erkenntnis *per se* melancholisch; gegen die Trauer der Nachträglichkeit des Glücks helfe aber das Objekt, das den Augenblick wieder erfahrbar mache: „Greifbare Überbleibsel glücklicher Momente rufen uns die Erinnerungen daran, die Farben, die Freuden am Berühren und am Sehen, viel treuer zurück, als die Menschen dies könnten, die uns den Augenblick verschafft haben.“³⁷ Glück ist so – in der Perspektive von Pamuks Erzähler Kemal – nicht so sehr erfahrbar im jeweiligen Moment des Geschehens, sondern vielmehr im Moment des späteren *Erinnerns* an ein Geschehen: Es ist ein Produkt der Imagination, die sich durch materielle Überbleibsel, Souvenirs, anregen lässt. Das erste dieser Objekte im Roman – und gleichzeitig das erste Ausstellungsstück im „Museum der Unschuld“ – ist der Ohrring Füsuns, den sie während des Geschlechtsverkehrs mit Kemal verloren hat, und den dieser bei sich behält: als relativ simples synekdochisches Symbol³⁸, das den Moment des Glücks zu einem späteren Zeitpunkt nochmals verfügbar machen soll.

Alle weiteren Objekte, die Kemal sammelt, sind von anderer Art: Nachdem er Füsun (infolge seiner Verlobung) verloren hat, repräsentieren die Dinge, die Kemal auf- und einsammelt, nicht mehr ein vergangenes Glück, sondern vielmehr das Versprechen eines erträumten und erhofften Glücks mit ihr in der Zukunft. Für Kemal gewinnen nun alle Gegenstände und Objekte, mit denen Füsun in Berührung gekommen ist, gewissermaßen eine *Aura* ihrer Präsenz³⁹, weshalb der Besitz dieser Objekte für ihn den imaginierten zukünftigen Besitz der Frau vorwegnimmt (und imaginär sogar ersetzt).⁴⁰

37 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 83; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 80.

38 Vgl. Gerhard Kurz. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 4., durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 68: „Symbolische Handlungen und symbolisches Verständnis von Handlungen und Dingen beruhen vor allem auf der Herstellung von *analogischen* und *synekdochischen* Beziehungen. Etwas wird ein Symbol, weil es in Analogie zu oder als Teil von einem Ganzen aufgefaßt wird.“ In diesem Sinn ließe sich formulieren, dass Kemal Füsuns Ohrring als einen *integralen Teil* von ihr begreift – als einen wesentlichen Teil der Füsun in dem Moment, in dem er am „Montag, dem 26. Mai 1975, gegen Viertel vor drei“ Geschlechtsverkehr mit ihr hatte (Pamuk. *Das Museum der Unschuld* [wie Anm. 32], S. 9). Im Besitz des Ohrrings vermeint er deshalb, Füsun weiterhin besitzen zu können, auch wenn er den gesamten Rest von ihr verloren hat.

39 Vgl. Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 180: „Jeder dieser Gegenstände war schön, denn er hatte zur Bildung eines wunderbaren Wesens namens Füsun beigetragen.“

40 Vgl. ebd., S. 181: „Ja, dieses Oberstufenlineal, das ich Füsun geschenkt hatte [...] ist wohl das erste echte Ausstellungsstück unseres Museums. Es ist ein Gegenstand, der mich an sie erinnerte und unter schmerzlichen Umständen ihrem

Zeit ist „eine große Täuscherin“, folgert Kemal: „[N]eben der ‚offiziellen‘ Zeit, die wir mit anderen teilen“, besäßen wir „jeder unsere eigene Zeit“.⁴¹ Jenseits der homogenen und linearen Zeit des sozialen Lebens interessiert sich Kemal (und mit ihm Pamuks Roman) ungleich mehr für die synchrone und diskontinuierliche Zeit⁴², die individuell (und asozial) ist, weil sie nur in der Imagination des Individuums existiert. Am Tisch der Familie Füsuns sitzt Kemal folglich über acht Jahre lang als eine Art Gespenst: physisch anwesend, versetzt ihn seine Imagination fortwährend in eine phantasmatische Zukunft oder eine gespenstische Vergangenheit.⁴³

III.

Die narrative Struktur der Ich-Erzählung in Pamuks *Masumiyet Müzesi* folgt grundsätzlich dem konventionellen Stil eines (europäischen) Romans des 19. Jahrhunderts (der sich als fiktionale Autobiographie darstellt). Die Reflexionen über die Struktur der Zeit, die Vorrangigkeit der erinnernden Zeit schließen jedoch nahezu ausdrücklich an den modernistischen Roman des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem das Monumentalwerk Marcel Prousts, an. Geradezu als eine explizite Reverenz vor Prousts berühmten Madeleines erscheint, dass Kemal sich ausgerechnet durch den Genuss von *ayçörekli* – im deutschen Text umschrieben als „eine Art von Kringeln mit Walnüssen und Korinthen“⁴⁴ –, unweigerlich an seine Gespräche mit Füsün erinnert fühlt, „wenn wir gemeinsam welche gegessen hatten“.⁴⁵ Pamuks Roman mar-

Leben entnommen wurde. Ich steckte mir das Ende des Lineals in den Mund [...]. Das tat mir unendlich gut, und ich fühlte mich so glücklich, als hätte ich Füsün tatsächlich gesehen.“

41 Vgl. ebd., S. 309.

42 Vgl. Jörn Ertzold. „Zeit vertreiben – Gespenster vertreiben. Leere Zeit und Zeitvertreib bei Marcel Proust“. *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Hg. Alexander Karschnia u. a. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 209-222, hier: S. 209f.

43 Vgl. Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 454: „Bei den Keskins kam es mir oft so vor, als ob ich in der Vergangenheit lebte. [...] Ich erlebte den jeweiligen Moment eben nicht, als sei er gerade jetzt, sondern als sähe ich ihn eher aus der Ferne. Während mein Körper, als sei er der Körper eines anderen, auf einer Theaterbühne das Jetzt erlebte, stand ich etwas abseits und beobachtete Füsün und mich selbst. Mein Körper lebte im Heute, und meine Seele sah ihm dabei von ferne zu. Was ich erlebte, war etwas Erinnerung.“

44 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 173; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 30), S. 164f. Tatsächlich handelt es sich um ein halbmondförmiges, gefülltes Kleingebäck.

45 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 173.

kiert durch die von vornherein zitathaft wirkende Assoziation von Gebäck und Erinnerung Prousts Monumentalroman – dessen Autor im Text nicht weniger als viermal erwähnt wird⁴⁶ – nahezu ausdrücklich als einen zentralen Prätext.

So offensichtlich der Anschluss von Pamuks Roman an das klassische Vorbild Prousts auch sein mag: Im poetologischen Detail weicht *Masumiyet Müzesi* durchgehend von dessen Romantechnik und Poetik ab. Die Proust'sche *mémoire involontaire* ist wesentlich durch eine vollkommen kontingente Relation zu dem Gegenstand charakterisiert, der sie anstößt. Ein „jäger Zufall“⁴⁷ bringt eine vergangene Erfahrung wieder zum Vorschein, angestoßen durch ein Objekt – der Biss in die Madeleine im ersten Band, das Stolpern über den Pflasterstein im Hof der Guermites im letzten Band der *Recherche* –, das für die Imagination Marcells eine Beziehung der Ähnlichkeit etabliert. Hier öffnet sich, in den Worten Walter Benjamins, eine „Welt im Stand der Ähnlichkeit“, beherrscht von „Korrespondenzen“ [...], die [...] Proust (als Einziger) vermochte, in unserem gelebten Leben zum Vorschein zu bringen.“⁴⁸ Der Ort, an dem diese Ähnlichkeiten hervorgebracht werden, ist aber nicht die Dingwelt selbst, sondern die *imagination* des erinnernden Subjekts. Deshalb kann die Erfahrung dieser Erinnerung für Marcel „den Glauben an die Literatur wiedergeben“.⁴⁹ Die Analogie fungiert gewissermaßen als poetologischer Kern des Romans und verwandelt etwa den Speisesaal Balbecs in „ein riesiges wunderbare[s] Aquarium“.⁵⁰ Sie ist demnach wesentlich eine Kraft zur assoziierenden Verähnlichung, durch die die faktische Realität um einen Kosmos sprachlicher Relationen erweitert wird. Konsequentermaßen mündet deshalb die erinnernde Erfahrung der Vergangenheit in eine Apotheose der Literatur, die als das „wahre Leben, das endlich entdeckte und aufgehellte“⁵¹, erscheint.

Nichts von alledem in Pamuks *Museum der Unschuld*: Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit findet zwar ebenfalls in Kemals Imagination statt, doch fungieren die materiellen Objekte hier nicht bloß als austauschbare Anlässe für deren kreative Arbeit, sondern als ihre notwendigen Hilfsmittel. In Kapitel 68 des Romans gesteht Kemal etwa, im Laufe der Jahre „insgesamt

46 Ebd., S. 526, 533, 550 und 562.

47 Marcel Proust. *Die wiedergefundene Zeit (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, siebter Teil)*. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 258.

48 Walter Benjamin. „Zum Bilde Prousts“ [1933]. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 335-348, hier: S. 344.

49 Proust. *Die wiedergefundene Zeit* (wie Anm. 47), S. 259.

50 Marcel Proust. *Im Schatten junger Mädchenblüte (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, zweiter Teil, Bd. 2)*. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 336.

51 Proust. *Die wiedergefundene Zeit* (wie Anm. 47), S. 297.

4213 Zigarettenkippen Füsuns gesammelt“ zu haben: Dank der Berührung der Kippen mit Füsuns „Mund“ und „Zunge“ stellen sie für Kemal „ganz besonders intime Gegenstände dar, von denen jeder [...] an einen traurigen oder schönen Moment erinnerte.“⁵² Die gesammelten Dinge sind für Kemal zweifellos *magische* Objekte, „bedeutende[] und kraftgeladene[] Objekt[e]“ mit einer „pseudo-objektive[n] Macht“⁵³, die Präsenz Füsuns zu evozieren: Kurzum, Prousts Orientierung an der Erinnerung wird bei Pamuk durch das Paradigma des Fetischismus ersetzt.

Der Kniff, gegen Ende des Romans Pamuk selbst als – fiktionalen – Autor des Romans in Erscheinung treten zu lassen, reduziert die narrative Komplexität im Vergleich zu Prousts *Recherche*, insofern dadurch die dort wesentliche, spannungsvolle Relation zwischen handelndem und erinnerndem Ich weitgehend entfällt. Dafür baut Pamuks Roman eine Komplexität anderer Art auf: Der Roman erzählt nicht einfach nur eine Liebesgeschichte zu einer Frau und zu diversen Objekten, sondern er erzählt „als die Geschichte von Gegenständen“ zugleich eine Geschichte der Modernisierung und ‚Verwestlichung‘ der Türkei in den letzten vierzig Jahren. Diese Geschichte erzählt Pamuk durchgehend als eine des Nachahmens und Kopierens, genauer: des misslingenden Kopierens. Hier tut sich vor allem das reiche Milieu der „Istanbuler Bourgeoisie“ hervor, der auch Kemal entstammt, und das „sich damals [d. h. im Jahr 1975, O. K.] mit Rasierapparaten, elektrischen Messern, Dosenöffnern und noch schlimmeren Apparaten Gesicht und Hände blutig schnitt, in der Aufregung, als erste in der Türkei diese Dinge zu benützen.“⁵⁴

Der gesamte Lebensstil der Istanbuler Neureichen, die den Hauptteil des Romanpersonals stellen, ist zentriert um die Idee der Nachahmung eines (imaginierten) ‚westlichen Lebens‘. Diese Nachahmung reicht von der Anschaffung von technologischen Geräten bis zu alltäglichen Gesten. Die Freunde um Kemal verhalten sich bei einem Ausflug in den Wald in allen Details „so, wie wir uns Europäer beim Picknick vorstellten“⁵⁵; der Fabrikbesitzer Turgay tupft sich die Lippen mit einer Serviette auf eine Art ab, „wie er es wohl in westlichen Filmen gesehen hatte“⁵⁶; die Produkte der türkischen Filmindustrie sind „billig abgekupfert [çalıntı = Plagiat, Diebesgut]“⁵⁷ von westlichen Vorbildern, die türkische Popmusik „größtenteils bei Italienern und Franzosen abgekupfert“.⁵⁸ Kemals Liebe zu Füsun und zu ihrer Welt

52 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 425.

53 Hartmut Böhme. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg; Rowohlt 2006, S. 17.

54 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 140.

55 Ebd., S. 170.

56 Ebd., S. 189.

57 Ebd., S. 293; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 276.

58 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 337.

– die ganz und gar nicht die reiche Welt der ‚Istanbuler Bourgeoisie‘ ist: die Familie ist arm und wohnt in einem alten, heruntergekommenen Viertel der Stadt, in einer „ärmlichen Gasse“⁵⁹ – entspringt wesentlich der Sehnsucht nach einer „viel echteren und tieferen Welt“⁶⁰ als derjenigen der reichen ‚Society‘ Istanbuls.⁶¹

Wenn in diesen Randbezirken auf leeren Grundstücken oder schmutzigen Straßen zwischen Autos und Mülltonnen Kinder im Schein der Straßenlampen mit einem kaputten Ball herumkicken, dann war mir, als würde mir darin das wahre Wesen des Lebens offenbar⁶²,

notiert Kemal über seine „Suche nach dem abhanden gekommenen Dreh- und Angelpunkt [s]eines Lebens“.⁶³ Diese ist damit nicht nur eine Suche nach der verlorenen Füsün, sondern zugleich eine nach einem *echten*, nicht kopierten Lebensstil. Füsün repräsentiert dieses echte Leben für Kemal ebenso wie die sie umgebenden Dinge – *einfache* Dinge, die ‚westliche‘ Dinge nicht plump verdoppeln, sondern wenigstens auf eine eigenwillige Art und Weise nachahmen⁶⁴ –, und in gewisser Weise verkörpert sie für Kemal dieses Ideal des einfachen Lebens. Die Gegenstände, die Kemal über die Jahre ansammelt, repräsentieren daher ein Istanbuler Leben der ‚kleinen Leute‘. Dass Füsün selbst durchaus den Wunsch nach einem *anderen* Leben verspürt – sie träumt von einer Karriere als Schauspielerin und erscheint nicht zuletzt aus diesem Grund empfänglich für Kemals Avancen –, nimmt Kemal durchgehend nur wahr, insofern es ihm nutzt, um ihr näher zu kommen.

Pamuk stellt Kemals Suche nach Echtheit vollkommen glaubhaft dar, aber er unternimmt zugleich einiges, um dem Leser eine ironische Distanzierung dazu zu ermöglichen. Nicht ohne solche Ironie ist, dass Kemal, der bei seinen Streifzügen durch die Stadt dutzendweise auf falsche ‚Füsuns‘ gestoßen ist

59 Ebd., S. 325.

60 Ebd., S. 380.

61 Die Differenz zwischen diesen Sphären lässt sich bereits anhand der Stadtteile nachvollziehen, in denen die Protagonisten wohnen: Während Kemal und die meisten Figuren aus seinem Milieu im reichen Nişantaşı wohnen, befindet sich Füsuns Haus im armen Viertel Çukurcuma. „Zehn, fünfzehn Jahre vor der Eröffnung des Museums machte es mir schon manchmal zu schaffen, wie arm und vor allen Dingen heruntergekommen das Viertel stellenweise war“, schreibt Pamuk über letztere Gegend (Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* [wie Anm. 34], S. 25).

62 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 235.

63 Ebd.

64 Kein einfaches Ding und darum kein typisches Beispiel, dennoch als eigenwillige Nachahmung einer ‚westlichen‘ Technikphantasie ein emblematisches Ausstellungsstück im „Museum der Unschuld“: die Schwarzlichtmaschine. Vgl. Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* (wie Anm. 34), S. 144.

(die sich wie diese das Haar blond gefärbt haben)⁶⁵, die *echte* Füsün bei ihrem Wiedersehen nicht wiedererkennt und für ihre Schwester hält (weil diese die Haare inzwischen nicht mehr blondiert trägt).⁶⁶ Indem hier die Echtheit des Originals zweifach infrage gestellt wird, ergibt sich eine ironische Distanzierung zu Kemals Phantasma des ‚Authentischen‘, welches er in Füsün verkörpert sieht. Erst kurz vor ihrem Tod wird für die Leser/innen deutlich erkennbar, dass Füsün, nur scheinbar die leere Leinwand für Kemals Projektionen, alles dafür getan hätte, um dem vermeintlich ‚echten‘ und einfachen Leben zu entkommen – um den Kontakt aufrechtzuerhalten, hatte Kemal versprochen, ihr eine Karriere als Schauspielerin zu ermöglichen –, und dass Kemal diesbezüglich leere Versprechungen gemacht hatte.⁶⁷

Es ist nicht ohne Ironie, dass Pamuk die Geschichte der Suche Kemals nach einem echten, nicht am ‚Westlichen‘ orientierten Leben in der Form des – wie Pamuk selbst darlegt – durch und durch westlich orientierten Romans präsentiert. Es fällt leicht, *Masumiyet Müzesi* als Exempel einer Literatur zu lesen, die *born translated* ist: Der nicht-türkischsprachige Leser wird hier durchgehend antizipiert und angesprochen (etwa in der subtilen Explikation der Bedeutung des türkischen Verbs *oturmak*⁶⁸, das nicht nur *sitzen*, sondern über *zusammen sitzen* auch *zusammen sein* impliziert⁶⁹). Pamuks Roman unterscheidet sich jedoch von den ‚billig‘ von westlichen Vorbildern ‚abgekupfert‘en Filmen, die er fortlaufend thematisiert, dadurch, dass er nicht nur Prozesse des ‚Abkupferns‘ und Nachahmens kritisch beschreibt, sondern ebenso die Suche nach einer nur vermeintlich ‚authentischen‘, nicht westlich geprägten ‚Originalkultur‘ ironisch bricht.

Born translated ist Pamuks Roman schließlich, insofern er – durch seine enge Verknüpfung der Romanpoetik mit einer melancholischen Theorie der Erinnerung – für westliche Leser/innen unschwer erkennbar eng an den Roman der Klassischen Moderne (insbesondere an Prousts Monumentalwerk) anknüpft. Nichtsdestotrotz betont Pamuk, dass die Figuren in *Masumiyet Müzesi* sich „durch eine Fokussierung auf Gegenstände [...] von westlichen Romanhelden deutlich abheben, und zwar dadurch, dass sie auf authentischere Weise in Istanbul verankert sein würden.“⁷⁰ Die Fixierung auf

65 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 185: „In jenen Tagen bemerkte ich, wie viele Mädchen und Frauen Füsuns Frisur und ihr ganzes Aussehen nachahmten und wie überhaupt viele dunkelhaarige Türkinnen sich die Haare blond färbten.“

66 Ebd., S. 260: „Hinter ihm stand an der Türschwelle ein hübsches dunkelhaariges Mädchen, das Füsün ähnlich sah und ihre Schwester sein musste. Plötzlich durchfuhr es mich: Es war Füsün selbst! Ihre Haare waren pechschwarz.“

67 Ebd., S. 521f.

68 Pamuk. *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 306.

69 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 322f.

70 Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* (wie Anm. 34), S. 15.

die Magie der Dingwelt allein ist es nicht, durch die Pamuks Roman sich von der Tradition des europäischen Erinnerungsromans absetzt. Wie Pamuk betont, ist die Hervorhebung der Dingwelt im *Museum der Unschuld* allerdings auch nicht ohne Einfluss auf die Form des Romans: Die scheinbar ‚authentische‘ Verortung der Figuren am Handlungsort Istanbul trägt nicht, wie in Franco Morettis Schema angenommen, einfach einen lokalen Inhalt in eine unverändert westeuropäische Form des Romans ein. Die Dinge aus dem „Museum der Unschuld“ verbreiten nicht einfach einen ‚orientalistischen‘ Flair, sondern sie erzählen – jedes Ding für sich – Geschichten, die immer wieder auf die Modernisierung der Türkei und die damit verbundenen kleinen Tragödien und Komödien verweisen. Durch die Einspeisung dieser Geschichten in den Roman alteriert Pamuks Roman die Tradition des europäischen Erinnerungsromans. In dieser Tradition sind die Dinge, die den Erinnerungsprozess auslösen, vollkommen willkürlich: Erst in der Imagination des dichtenden Subjekts erhalten sie Sinn und Zusammenhang. Indem die materiellen Dinge in Pamuks Roman jeweils selbst Geschichten repräsentieren und hervorbringen, wird das Modell der poetischen Imagination durch ein Modell des Geschichtsraums ersetzt. Der Roman nutzt den Raum, der sich in dieser Distanzierung von der Genretradition des Romans eröffnet, für Reflexionen über die Modernisierung der Türkei im Allgemeinen und über Fragen kultureller Nachahmung und Eigenständigkeit im Besonderen. In dieser reflexiven Dimension auf die Übertragung des Romans in einen außereuropäischen Raum, die einen Anschluss an die Tradition des Romans bei gleichzeitiger Transformation derselben vollzieht, liegt, wenn man es so formulieren will, das ‚konstruktive Missverständnis‘ des Genres in *Masumiyet Müzesi*.

Sophie Jaussi

Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir

Seit 20 Jahren schreibt Philippe Forest, Literaturprofessor und Schriftsteller, an einem Werk, das die Grenzen zwischen Autofiktion, Essay und literaturwissenschaftlichen Texten verwischt. Innerhalb dieser Produktion versucht er am Beispiel von Marcel Proust und in der japanischen Tradition eine Poetik der Fehldeutung zu gründen. Dabei verweist er einerseits auf die Aussage vom Autor der *Recherche*, man könne von schönen Büchern nur schöne Fehlinterpretationen machen, andererseits auf ein Missverständnis im Kulturtransfer zwischen Europa und Japan, das ihm rückwirkend erlaubt, die Autofiktion als Genre für sich und sein Werk neu zu definieren. Als Autorenpoetik funktioniert diese Ästhetik der Fehldeutung, die ausserdem eine Analogie zwischen Traumarbeit und Literaturkritik fundiert, ohne grössere Probleme. Als wissenschaftliches Instrument eines Literaturprofessors rüttelt sie jedoch an den etablierten Regeln der Universität und der Literaturwissenschaft.

Depuis 1997 et l'obtention du « Prix Femina du Premier Roman » pour son ouvrage *L'Enfant éternel*, la critique littéraire présente Philippe Forest (1962) tantôt comme « écrivain », comme « professeur de littérature », comme « critique » ou comme « essayiste » - avec une préférence marquée, ces dernières années, pour la première catégorie. De fait, Forest a d'abord été universitaire, spécialiste des avant-gardes du XX^e siècle (notamment du surréalisme et de *Tel Quel*), ainsi que de la littérature japonaise et de la question du « je » dans la littérature contemporaine. Alors qu'il est l'auteur de la première thèse sur Philippe Sollers, d'une importante Histoire de *Tel Quel* et de la dernière biographie en date de Louis Aragon, le champ académique retient aussi de Forest les propositions théoriques que ce dernier a mises en circulation autour des rapports entretenus, en littérature, entre le roman et une notion de « réel » dont il emprunte de nombreux traits à celle de Jacques Lacan. Ce n'est qu'à la fin des années 1990, suite à la mort de sa fille d'un ostéosarcome, que le deuil et « l'impossible de cette expérience », marquent son entrée en littérature : depuis la publication de *L'Enfant éternel*, chacun de ses six romans¹ reprend, de manière plus ou moins explicite, les questions suscitées par le scandale de la mort d'un enfant. Un examen des essais publiés par l'auteur depuis 1997 montrerait par ailleurs que ce drame influence également ses écrits théoriques et universitaires, brouillant de plus en plus les

1 *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1997 ; *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999 ; *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Le Nouvel amour*, Paris, Gallimard, 2007 ; *Le Siècle des Nuages*, Paris, Gallimard, 2010 ; *Le Chat de Schrödinger*, Paris, Gallimard, 2013.

frontières entre les différents pans de ce que Forest conçoit progressivement comme une seule et même œuvre, sans solution de continuité entre les versants qui la fondent.²

Les hésitations de la critique quant à la manière de désigner Philippe Forest sont accentuées par le caractère de l'œuvre et le discours dont l'auteur entoure lui-même ses écrits. S'il s'efforce de distinguer les « deux person-nages qu'[il] joue tour à tour et qui sont celui du professeur et de l'écrivain », il souligne qu'à ses yeux, « une telle ligne de partage est bien évidemment un leurre. Sur le fond, il est évident qu'il y a une grande porosité entre l'activité critique et l'activité créatrice [...] »³. Cette hybridation de l'œuvre, qui n'est pas sans rappeler la « tierce forme » revendiquée par le dernier Barthes⁴, provoque en retour un vacillement dans la réception, influençant la lecture des textes et la façon de qualifier leur auteur. J'entends « vacillement » tant comme l'alternance entre deux pôles fixes des catégories génériques et des désignations auctoriales (tantôt l'un, tantôt l'autre), que comme l'incessant va-et-vient, le mouvement même qui conduit d'une interprétation à l'autre sans jamais arrêter son choix.

L'hypothèse que je voudrais présenter interroge la façon dont cette assignation générique instable vient s'arrimer à un parti pris critique, qui s'élabore très tôt chez Philippe Forest : il s'agit d'une lecture des textes qui n'hésite pas à s'installer parfois dans ce que l'auteur nomme lui-même « un contresens » et dont il trouve la légitimation chez Proust et chez les essayistes japonais. Les liens ambigus qui se tissent entre porosité générique et ce qu'on pourrait nommer une « poétique du contresens » impliquent aussi d'autres questions, qui visent l'autorité et la légitimité de l'auteur lui-même : quelles conséquences une poétique du contresens a-t-elle sur la réception d'un écrivain, quelles conséquences sur la légitimité de ce même auteur si l'on identifie sa fonction professorale ? Quelles lignes de partage le contresens trace-t-il entre le savoir de l'artiste et le magistère de l'universitaire ?

2 Cette conception s'affiche encore de manière exemplaire dans l'avant-propos de son dernier ouvrage en date, la biographie littéraire qu'il a consacrée à Louis Aragon : « Si, avant de m'effacer derrière mon sujet et de disparaître derrière mon propos, je cite en passant deux des romans que j'ai écrits, c'est afin d'indiquer qu'à mes yeux aucune solution de continuité n'existe entre ces livres anciens et le nouvel ouvrage qui commence ici, que la différence qui les sépare est secondaire au regard de l'essentiel. ». Philippe Forest, *Louis Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2015.

3 Fabula, *Atelier littéraire*, « Le roman et le réel, entretien avec Philippe Forest, réalisé par Laurent Zimmermann », [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26acute%3Bel (page consultée le 17 octobre 2015).

4 Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p. 337.

Emprunter à Proust

Avant d'en revenir à ces questionnements, il s'agit d'esquisser les contours de cette « poétique du contresens », telle qu'elle se dévoile chez Philippe Forest au fil de ses ouvrages – c'est-à-dire, d'une part, comme l'interprétation d'une phrase fameuse de Proust et comme, d'autre part, le pendant français d'une erreur féconde commise par les Japonais.

En 2005, Forest publie le premier d'une longue série d'essais qui constituent en fait autant de recueils destinés à rassembler et à présenter différents articles universitaires, critiques et journalistiques, inédits ou publiés par l'auteur dans des revues éparses. Ce premier volume, qui porte le titre programmatique *La Beauté du contresens* s'ouvre sur ces lignes explicatives :

J'ai toujours pensé que si je devais un jour réunir en un volume – particulièrement hasardeux en raison de mon ignorance – les différentes études que j'ai consacrées à la littérature japonaise, je donnerais à ce livre un titre inspiré de Marcel Proust : *La Beauté du contresens*. Et j'y ferais figurer en épigraphe cette très célèbre citation tirée de son *Contre Sainte-Beuve* et dans laquelle le futur auteur d'*À la recherche du temps perdu* déclare : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » Lisant quelques-uns des beaux livres dont la littérature japonaise est faite, j'ai eu le sentiment qu'ils étaient écrits dans la plus étrangère des langues mais que leur étrangeté même, en un tour paradoxal, devenait la condition d'une troublante proximité car sous chacun des mots que j'ignorais, la liberté m'était miraculeusement rendue de glisser la signification fautive, l'image erronée d'où naissait la chance d'une beauté nouvelle.⁵

Ces phrases introductives sont intéressantes à plus d'un titre. Dans un premier temps, elles façonnent l'*ethos* de Philippe Forest, un *ethos* de modestie (« en raison de mon ignorance ») qui va venir autoriser et soutenir la défense du contresens ; *ethos* affiché ici mais qui s'exprime aussi tout au long des textes critiques publiés depuis 2005, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de littérature japonaise. L'auteur brosse le portrait d'un amateur éclairé, lecteur attentif mais sans prétention d'érudition, dont l'intérêt pour les textes nippons s'enracine avant tout dans son expérience du deuil et dans l'écho qu'il pense avoir pu y entendre concernant le vécu de ce drame. Forest reprendra le *topos* de sa relative « ignorance » dans de nombreux textes consacrés au Japon, ainsi son essai sur Araki, où il n'hésite pas à affirmer que lui manque l'érudition « qu'exigerait une véritable étude scientifique » et qu'il s'est donc

5 Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, *Allaphbed 1*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 11. C'est moi qui souligne.

vu contraint de « réinventer très librement l'aventure [...] de l'œuvre photographique de Nobuyoshi Araki »⁶.

Fonctionnant à la manière d'un argument d'autorité, l'introduction de la figure et de la citation de Proust permet par ailleurs d'établir une double filiation : si Forest en appelle à l'histoire littéraire de la critique via le *Contre Sainte-Beuve*, il ne manque pas d'ajouter aussitôt qu'il s'agit là de l'ouvrage « du futur auteur d'*À la recherche du temps perdu* », comme si dans l'essai résonnait déjà la voix du romancier à venir. La référence à Proust prend ici une valeur inaugurale, tant par la position de ce premier recueil dans la série des essais forestiens, que par celle de l'article au sein du volume.⁷ Le modèle proustien jalonnait par la suite toute l'œuvre essayiste de Forest, lequel avoue volontiers que citer cette phrase sur le contresens « l'arrange », tant « la pensée de Proust (sa caution, sa dispense), sert à justifier une certaine manière de lire »⁸.

Ce recours au contresens, que Forest identifie à une « signification fautive » et à une « image erronée », bénéficie d'un écho souterrain, au fil de l'ambiguïté ouverte par l'utilisation du nom « étrangeté » comme reprise de l'adjectif « étranger » : le glissement sémantique introduit un trouble à la racine du sens et pointe le caractère mystérieux de la langue de l'autre, de tout autre, que cette langue s'écrive en japonais ou en français. On ne saurait douter que Forest, grand lecteur de psychanalyse, fait résonner le concept freudien de « l'inquiétante étrangeté ». Les rapports entre intime, familial, dissimulé et radicalement *autre*, - que l'allemand fait entendre de façon exemplaire dans *unheimlich* -, sont au cœur de la réflexion du romancier.⁹ Ces liens

6 Philippe Forest, *Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2008, p. 6.

7 On peut souligner que Forest indique la volonté de faire figurer cette citation en épigraphe dans le corps même de l'article - alors que cette épigraphe est en réalité absente. Cette manière de faire conduit à une sorte de « contamination paratextuelle » de l'article, qui se voit confier une fonction d'éclairage pour l'ensemble du volume. En quelque sorte, il devient lui-même l'épigraphe annoncée.

8 Philippe Forest, « George Steiner à contresens », dans *Avec George Steiner, Les Chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèques des Idées », 2010, p. 50.

9 Toutefois, il faudrait lire l'inscription de *l'inquiétante étrangeté* dans la réflexion de Forest « à rebours » (à contresens ?) du concept lui-même. Alors que Freud écrit que « [h]eimlich est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich* », Forest repère quant à lui l'irruption du familier dans ce qui lui est le plus étranger. Il a évoqué plusieurs fois le « signe fraternel » que la littérature japonaise semblait lui adresser dans son étrangeté même. Une « proximité troublante », comme il le souligne ici, provoquée par l'irréductible hétérogénéité du texte nippon (Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 223).

sont d'autant plus essentiels, lorsqu'il s'agit d'évoquer la langue japonaise, qu'ils rappellent l'hétérogénéité inscrite dans le corps même de l'écriture nipponne. En effet, c'est « l'assimilation de la langue et de la culture chinoises qui conditionnent l'émergence de la littérature japonaise », puisque les sons de la langue japonaise ont d'abord été retranscrits par des caractères chinois (les *kanji*), alors que des systèmes phonique et morphologique foncièrement différents « rend[aient] [cette] tâche très difficile »¹⁰. Cet emprunt à la Chine explique pourquoi la question de savoir « comment lire une littérature étrangère, [...] constitua une préoccupation majeure de l'intelligentsia japonaise à travers l'histoire »¹¹. De cette particularité de l'écriture japonaise, Forest fait un point d'orgue du geste littéraire, estimant que les écrivains nippons possèdent « une conscience parfois plus savante de l'aliénation (se savoir parler dans la langue de l'autre) constitutive de tout acte de création »¹².

S'autoriser d'une méprise japonaise

Si la phrase de Proust offre une borne à laquelle adosser sa propre esthétique du contresens, les écrits de Forest montrent très tôt que c'est la littérature japonaise qui fournira à l'auteur l'horizon imaginaire et poétique pour la développer. Au-delà de la nature de la langue et de l'hésitation productive qu'elle couve en son sein, c'est un épisode bien particulier de l'histoire littéraire du Japon qui va permettre à Philippe Forest d'explicitier et de préciser les contours que prend pour lui le contresens.

En effet, le romancier a plusieurs fois raconté que le deuil de sa fille lui avait d'abord rendu « à peu près illisible » toute littérature. C'est du côté de la littérature japonaise qu'il a finalement trouvé des ouvrages relatant des « expériences similaires » à celle qu'il avait vécue et qui semblaient ainsi lui envoyer un signe « fraternel », esquissant un dialogue que Forest n'a, depuis, cessé de poursuivre.¹³ Son intérêt le porte tout particulièrement vers des livres relevant au Japon du *watakushi shôsetsu*, une version spécifique de récit personnel, parfois aussi appelé *Ich-Roman* (selon le modèle allemand), qui se développe au Japon au début du XX^e siècle et plus largement à partir de 1920. La découverte de ce genre et la genèse de son apparition dans l'histoire

10 Jean Guillaud, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, « Littératures du monde », 2008, p. 8.

11 Masayuki Ninomiya, « Le 'sacré' complexe face à la littérature française : le cas de Kobayashi Hideo et de Mori Arimasa », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n° 53, p. 23.

12 Philippe Forest, « Ôé Kenzaburô. De Rabelais à Céline, entre Sartre et Camus », dans *La Beauté du contresens, op.cit.*, p. 94.

13 Philippe Forest, *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 225-226.

littéraire opérera dès lors comme le *chiffre* des liens tissés par Forest entre son œuvre et le Japon, sorte de *shibboleth* interculturel dont les romans porteront la trace souterraine et que les essais se chargeront de dévoiler. Car Forest, lecteur balbutiant d'une littérature qu'il connaît mal, se méprend de son propre aveu sur la signification du *watakushi shōsetsu* :

[...] tous les livres japonais que j'aimais me semblaient relever de cette catégorie enveloppante, totale [...]. J'ai mis assez longtemps à réaliser que la plupart de ces ouvrages [...] avaient en réalité été écrits en réaction contre le *watakushi shōsetsu* tel qu'on le définit strictement ici et étaient signés de certains de ses détracteurs les plus résolus parmi les écrivains japonais.¹⁴

À mesure qu'il s'initie à l'histoire, à l'art et à la culture japonais – et loin de renier son erreur initiale, qu'il interprète comme le gage d'une « voie singulière et nécessaire » ouverte « vers la vérité »¹⁵ – l'écrivain découvre que la naissance du *watakushi shōsetsu* repose elle-même sur une « mélecture » (au sens de Harold Bloom¹⁶) du naturalisme européen :

Toutes les histoires de la littérature disent que le roman moderne naît au Japon d'un contresens. Lorsque le pays s'ouvre à la littérature occidentale, et que, dans le plus indescriptible désordre affluent les traductions nouvelles, les écrivains croient se mettre à l'école du naturalisme européen mais ils se méprennent totalement sur sa signification. À l'ambition objective, presque scientifique, qui définissait l'entreprise d'un Zola, ils substituent le désir d'une littérature exprimant la part la plus subjective de l'être humain. Des modèles poétiques japonais très anciens se trouvent alors réactivés [...] : le récit se détourne du monde social pour se livrer à l'exploration exclusive des profondeurs du cœur humain appréhendé dans la plus totale des solitudes. [...] Ainsi naît, dit-on, le *watakushi shōsetsu*.¹⁷

Ce dispositif de « substitution » - qui n'est pas sans rappeler l'image de Forest selon laquelle le contresens permet de « glisser » une interprétation erronée « sous les mots » du texte lu –, correspond assez bien au programme littéraire défendu par Forest, dont la vision critique tente de déjouer l'exigence d'objectivité et de se tenir éloignée de tout positivisme.

14 Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shōsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens, op. cit.*, p. 18.

15 Philippe Forest, « Avant-Propos. Un chassé-croisé de rêves », dans *Haïkus, etc., Allaphbed 4*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 15.

16 Voir Harold Bloom, *A Map of Misreading* [1975], New York, Oxford University Press, 2003.

17 Philippe Forest, « La Beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shōsetsu, hétérographie », dans *La Beauté du contresens, op. cit.*, p. 16. Je souligne.

L'intérêt essentiel de Forest, toutefois, est ailleurs. Si comme le confirme le grand historien des idées Shuichi Kato dans son *Histoire de la littérature japonaise*, les Japonais n'ont « sans doute rien compris » aux romans de Zola, de Balzac et de Maupassant, si « la théorie européenne fut élaborée à une époque où l'on avait une grande confiance optimiste dans les progrès scientifiques » alors qu'au Japon, « on ne s'intéressait pas aux sciences »¹⁸, l'auteur de *L'Enfant éternel* remarque surtout la productivité de ce transfert culturel fautif. Se félicitant de la réception japonaise, il constate que « d'une telle méprise » jaillit la forme « spécifiquement japonaise du roman autobiographique », le *watakushi shôsetsu*, « qui n'a cessé depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, à travers toute une histoire complexe et controversée, faite d'éclipses et de retours, de constituer l'un des principaux genres de la littérature concernée »¹⁹.

L'attention portée, par Philippe Forest, à ce qu'on pourrait nommer un portrait du naturalisme en roman autobiographique, découle d'une interrogation personnelle et demande à être examinée au prisme de son propre geste d'écriture. Dans le sillage du drame qui l'a frappé, l'écrivain a lui-même entamé une réflexion autour des rapports entre vécu et littérature, entre expérience et mise en écriture de cette expérience, entre un « réel » scandaleux et le roman de la brèche que ce dernier ouvre dans la vie. De cette recherche formelle, tous ces livres de création portent la trace, tantôt implicite, tantôt affichée par le biais métadiscursif. Alors que la critique, notamment journalistique, range ses ouvrages sur les étagères de l'autofiction, Forest a toujours préféré l'étiquette romanesque. Non pas qu'il eût rejeté totalement la proximité avec l'autofiction, mais parce que celle dont il eût pu se sentir solidaire tendait de toute façon vers le roman, selon lui. Or, le *watakushi shôsetsu*, tel qu'il décide de le comprendre à la faveur d'une lecture un peu orientée, lui fournit l'outil manquant pour théoriser son acceptation très personnelle de l'autofiction. « Une formule plus inquiète, plus complexe, plus irrésolue de l'écriture autobiographique : voilà, précisément, ce que m'a semblé offrir la littérature japonaise du XX^e siècle », souligne Forest – et c'est une telle inquiétude, une telle complexité, qui permettraient à l'autofiction d'éviter ce qu'il nomme « un nouveau naturalisme de l'intime »²⁰.

L'opération de retournement que tente Forest consiste en fait à s'autoriser des textes japonais pour transformer l'autofiction en « roman du Je », une appellation que l'écrivain calque explicitement sur cet autre nom du

18 Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise. Tome 3 : L'époque moderne*, trad. du japonais par E. Dale Saunders, Paris, Fayard/Intertextes, 1986, p. 188.

19 Philippe Forest, « Watakushi shôsetsu et autofiction », dans *Retour à Tokyo*, Allaphbed 7, Nantes, Cécile Defaut, 2014, pp. 71-72

20 Philippe Forest, « Ego-littérature, autofiction, hétérographie », dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 115.

watakushi shôsetsu qu'est le *Ich-Roman*. Et si à force de mettre en avant les vertus du contresens, Forest s'est senti obligé de souligner que le *watakushi shôsetsu* n'était « aucunement sorti de [s]on imagination pour les besoins de la démonstration », il n'en admet pas moins que « le constituer en modèle » pour l'émergence d'une actualisation nouvelle de l'autofiction ressemblait à « une sorte de petit coup de force critique ». ²¹ S'emparant de l'écriture autobiographique nipponne comme les Japonais se sont emparés du naturalisme, l'universitaire se l'adjoint et la transforme de telle manière qu'elle puisse à la fois servir au renouvellement de sa création et à l'explication critique de sa démarche d'écrivain. La boucle est bouclée.

Du rêve comme outil du contresens

Si l'on voit à quelles fins Forest utilise le contresens, reste à examiner comment celui-ci fonctionne et sur quelles bases il fonde son esthétique. En d'autres mots, il s'agit maintenant de montrer qu'au-delà du résultat productif de la méprise, le procédé même du contresens, son ressort poétique, fournissent à l'auteur de *L'Enfant éternel* les principaux outils de sa critique. Pour ce faire, je me suis concentrée sur les préfaces et les avant-propos des six volumes de ses essais ²², gageant que c'est en ce lieu du paratexte que se donnerait à voir le plus distinctement la stratégie de l'auteur pour orienter et encadrer la lecture du texte. ²³

La part de subjectivité que suppose le contresens répond, chez Forest, à une mise en crise de la fonction du critique. Prenant à rebours certains des présupposés méthodologiques d'une importante part du champ académique, il affirme :

21 Philippe Forest, « Watakushi shôsetsu et autofiction », dans *Retour à Tokyo*, op.cit., pp. 72-73. La mise en avant de ce « coup de force critique » n'est pas sans rappeler la valorisation, par Harold Bloom, des « lectures fortes » (*strong reading*).

22 *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Allaphbed 1, Nantes, Cécile Defaut, 2005 ; *De Tel Quel à L'Infini, Nouveaux essais*, Allaphbed 2, Nantes, Cécile Defaut, 2006 ; *Le Roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Cécile Defaut, 2007 ; *Haïkus, etc.*, Allaphbed 4, Nantes, Cécile Defaut, 2008 ; *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Allaphbed 5, Nantes, Cécile Defaut, 2010 ; *Vertiges d'Aragon*, Allaphbed 6, Nantes, Cécile Defaut, 2012 et *Retour à Tokyo*, Allaphbed 7, Nantes, Cécile Defaut, 2014.

23 Dans une étude sur l'erreur productive, il ne me paraît pas inutile de rappeler que Gérard Genette a été jusqu'à évoquer des effets « d'intimidation herméneutique » pour qualifier certaines utilisations des outils paratextuels. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Je n'ai jamais cru en la fiction d'une parole critique désinvestie de son objet et s'imaginant en train de contempler l'histoire littéraire depuis le surplomb d'un inaccessible et impavide nulle part. On reproche parfois à la critique universitaire de manquer de style. Cela signifie en vérité qu'un point de vue lui fait trop souvent défaut.²⁴

Recoupant en partie des entreprises d'ouverture critique comme celle de Pierre Bayard ou celle de Marc Escola et Sophie Rabau²⁵, Forest souligne la place du geste créateur et personnel dans le commentaire. Cette défense de la subjectivité n'est certes pas scandaleuse, mais l'auteur de *l'Histoire de Tel Quel* force le trait en évacuant également le critère de « scientificité » au profit d'une dimension autobiographique, voire fictionnelle de l'activité critique. Il suggère ainsi qu'il n'a « jamais signé aucun article [...] sans la conscience très claire qu'[il] ne pouva[is] parler du livre d'un autre qu'à la condition très stricte [...] de découvrir en lui ce point par lequel l'expérience de l'auteur communiquait avec la [s]ienne et permettait à cette dernière de s'exprimer »²⁶.

La posture critique qu'adopte Forest mériterait d'être interrogée à l'aune d'un autre genre japonais, celui de « l'essai fictionnel », qui se situe à la frontière entre réflexion et autobiographie²⁷ – tout comme on pourrait examiner ce que l'écrivain doit à l'idée de subjectivité telle que l'utilise Kierkegaard, qu'il cite abondamment, et dont la remarque ironique, selon laquelle « avoir de l'esprit grâce à des coquilles est encore une façon décente d'être spirituel » aurait aisément pu s'insérer dans la thématique de « l'erreur productive ».

Mais c'est une autre influence, japonaise elle aussi, qui servira de point de départ à la suite de ce propos. En 2008, quand Philippe Forest publie le quatrième tome de ses essais, il fait précéder son avant-propos d'une citation de Kobayashi Hideo, l'un des plus importants critiques du XX^e siècle japonais : « Car la critique, finalement, n'est-elle pas le récit dubitatif de nos rêves ? », demande Kobayashi, fournissant ainsi la métaphore centrale sur laquelle Forest appuiera son esthétique du contresens.²⁸ L'écrivain n'aura cesse de revenir sur cette image du rêve, estimant notamment que « les écrivains d'Occident et écrivains d'Orient » s'étaient souvent « laissés aller à un songe dont ils étaient les uns pour les autres l'objet », un procédé que

24 *De Tel Quel à L'Infini*, *op.cit.*, p. 10.

25 Marc Escola, Sophie Rabau, *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

26 *De Tel Quel à L'Infini*, *op.cit.*, p. 11.

27 Emmanuel Lozerand, « La littérature japonaise au XIX^e siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité », *Itinéraires* [En ligne], consulté le 21 octobre 2015. URL : <http://itinéraires.revues.org/530>.

28 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêve », dans *Haïkus, etc.*, *op. cit.*, p. 9.

Forest reprend pleinement à son compte. Evoquant Barthes, que ses contresens multiples sur l'épiphanie et le haïku n'ont pas empêché « de construire la plus juste des hypothèses concernant le cœur même de l'entreprise romanesque »²⁹, Forest affirme que « chacun rêve l'autre et, au sein d'un tel chassé-croisé, il se fait à la fois le rêveur et le rêvé »³⁰.

Soucieux que le lecteur n'interprète la démarche de Kobayashi – et dans un même mouvement, la sienne – comme relevant « d'un romantisme attardé », Forest insiste sur l'aspect « dubitatif » du récit de rêve dont procéderait la critique. Il s'agit bien d'un rêve « auquel s'appliqu[ent] l'exercice perplexe de la pensée » et « le travail méthodique du soupçon », le commentateur « s'assoupissant et s'éveillant tour à tour, de telle sorte que sa conscience se situe sans cesse sur la frontière instable séparant les deux mondes auxquels il appartient ».³¹ En fait, ces développements résonnent comme un écho de la théorie freudienne du rêve. Se présentant au dormeur à la faveur d'un mouvement de *condensation* et de *déplacement*, le rêve apparaît sous la forme d'une énigme ou d'un rébus que le langage échoue nécessairement à rendre tout à fait.³² C'est précisément ce qu'avance Forest pour justifier les inévitables erreurs du critique – des erreurs auxquels il faudrait rendre leur sens étymologique d'« errance » :

Le hiéroglyphe du rêve, l'œuvre littéraire en propose l'impensable traduction, tournant en récit ce qui, obstinément, résiste pourtant à toute conversion dans la langue positive de la signification commune. C'est pourquoi il n'y a de traduction que fautive. [...] tout récit qu'on en [du rêve] fait le conforme à la syntaxe inappropriée de la langue éveillée. Cependant, seule cette dernière en retient la vérité lointaine. Elle ne la retient pas. Elle l'invente plutôt puisqu'elle est le seul lieu où celle-ci se manifeste. C'est pourquoi, comme on sait, le rêve n'existe pas en dehors du récit qui le dit. De même : la parole critique.³³

Cette métaphore du rêve est si intrinsèquement liée à l'œuvre forestienne que l'auteur redouble l'explicite de sa démonstration par le mystère d'un mot emprunté à Joyce : « Allaphbed », tel est le sous-titre que portent tous les essais de Forest, ce néologisme lui permettant d'en énumérer les différents

29 Philippe Forest, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman », dans *Ibid.*, p. 115.

30 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêve », dans *Ibid.*, p. 22

31 *Ibid.*, pp. 11-12.

32 Sigmund Freud, « L'Interprétation du rêve », *Œuvres complètes*, éd. André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, trad. par Janine Altounian *et alii.*, Paris, PUF, t. IV (1899-1900), 2003. Voir tout particulièrement le chapitre VI « Le travail de rêve », pp. 319-353.

33 Philippe Forest, « Avant-propos. Un chassé-croisé de rêves », dans *Haïkus, etc.*, *op. cit.*, p. 14.

volumes (« Allaphbed 1 », « Allaphbed 2 », etc.) et de les réunir sous une même bannière critique. Forest se garde de donner la clé ultime de cette trousse langagière du *Finnegans Wake*, mais il suggère que « le livre est un lit (« allaphbed ») où l'on s'allonge et l'on s'endort afin d'y épeler l'alphabet ensommeillé de ses songes et d'assister ainsi au grand mouvement tournoyant de toupie du réel »³⁴.

Le contresens – moteur de la création et angle mort du savoir

Le contresens adopte chez Forest de multiples visages et il remplit plusieurs fonctions. Il est façonneur d'*ethos* et inscrit l'œuvre dans une généalogie critique lorsqu'il est emprunté à Proust ou à Kobayashi Hideo ; il est moteur de la création lorsqu'il offre au romancier les voies et moyens de mé-lire le *watakushi shōsetsu* en vue d'imaginer une nouvelle poétique de l'intime. Enfin, il fournit l'occasion d'une métaphore filée à travers les couches feuilletées de l'œuvre, faisant vibrer le sens à mesure que Forest déploie les textes qu'il lit comme on voyage au pays des songes.

Pour le versant littéraire et romanesque de l'œuvre, il n'est pas difficile de souscrire à une démarche si visiblement productive en matière d'imaginaire et de création. Rien n'empêche aussi de valoriser un style et un geste critiques inscrits dans la longue tradition de l'essai, ce genre fondamentalement hésitant et qui a sans cesse remis en cause ce que Marielle Macé a nommé « le soupçon d'incompatibilité entre la valeur de vérité et la valeur esthétique »³⁵. Mais Philippe Forest s'engage plus avant dans l'exercice de funambule qu'esquissent déjà les écrivains-critiques. Sous la plume d'un professeur des universités, au fil des articles censés dessiner sa position dans le champ académique et bâtir un magistère – sans oublier que l'université française s'appuie sur le nombre des publications pour attribuer l'étiquette « d'enseignants-chercheurs produisants » dans le calcul des crédits alloués aux équipes d'accueil –, sous cette plume donc, la poétique revendiquée a valeur de scandale.

Telle que Forest la met en avant et soutenue par la métaphore du rêve, son esthétique du contresens ouvre en effet une faille au creux des savoirs tangibles, *a fortiori* à l'heure où les études littéraires s'efforcent de conserver leur légitimité au moyen d'une approche scientifique et objective. Comme le soulignait Derrida « le concept classique de la compétence suppose qu'on puisse rigoureusement dissocier le savoir (dans son acte ou dans sa position) de l'événement dont on traite » et « les performances réglées par cette compétence

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 79.

doivent en principe se prêter à une traduction sans reste au sujet d'un corpus lui-même traduisible. » Surtout, ajoute le philosophe, « [e]lles ne doivent[...] pas être, pour l'essentiel, de type narratif. On ne raconte pas d'histoires dans l'université, en principe ; on fait de l'histoire, on raconte pour savoir et pour expliquer [...] ».³⁶ Pointant l'aporie contenue dans l'idée même d'un corpus « traduisible », les « performances » professorales de Forest semblent surgir de ce « reste » dont il ne devrait subsister aucune trace pour garder intacte l'autorité de la transmission. Forest, peut-être, « raconte pour savoir et pour expliquer ». Mais il ne fait surtout aucun doute qu'il raconte dans l'espoir de voir éclater un non-savoir, à la faveur duquel la littérature serait sans cesse réinventée comme le miroir de l'expérience subjective.

Dans ses articles critiques, l'écrivain-professeur aggrave son cas en renonçant presque entièrement à tout appareil critique. Exempt de références et de sources explicites, le texte affiche une pensée qui se dérobe devant la réfutabilité, phare de l'épistémologie. Il contrevient ainsi aux règles admises de la critique qui accepte le contresens et le malentendu, pour autant que l'auteur fournisse les outils propres au rétablissement de la vérité et à la dénonciation de la méprise : c'est ainsi que « [s'enclenche] le tourniquet de l'histoire littéraire »³⁷. Forest ne l'ignore pas. Il me semble simplement qu'il saisit son irrespect à la racine et le retourne au profit de l'œuvre en devenir, incitant le lecteur à déchiffrer ses textes – tous ses textes – avec l'œil d'un lecteur de roman. Visant explicitement la beauté plutôt que la clarté, le « vrai » plutôt que le « convaincant », recourant à l'évocation plutôt qu'à la référence, à la dérive et à l'association plutôt qu'à la démonstration - et au contresens plutôt qu'à l'enchaînement logique, Forest défait pas à pas l'horizon d'attente de celui qui s'apprêtait à lire un professeur de littérature. Forcé d'adopter le contrepied de la lecture qu'il croyait entreprendre, le lecteur, tel est peut-être le pari de Forest, bascule avec lui du côté du roman, comme lancé à contresens sur la route du savoir.

36 Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 99.

37 Clément, B., Escola, M. (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 11.

Vidya Ravi Allemann

Translation and Its Failure in the Modern Postcolonial Short Story

Des critiques et écrivains de nouvelles ont défendu l'idée que la brièveté et un unique moment de clarté sont les éléments essentiels du format court typique de la nouvelle. Cependant, la nouvelle postcoloniale est plurielle, polyphonique et versatile, et elle a tendance à s'appuyer sur le désaccord culturel, social, et linguistique. Ce chapitre examine la traduction et l'échec de celle-ci dans l'œuvre de deux nouvellistes prolifiques qui viennent des deux différentes traditions postcoloniales : Nadine Gordimer et Anita Desai. La prémisse de mon argument est que les nouvelles de ces écrivains ont pour la plupart lieu dans des espaces périphériques, par exemple des villages et des avant-postes. Elles dramatisent une forme de processus postcolonial de désengagement des centres de pouvoir en explorant et en remettant en question des hiérarchies discursives. Cette renégociation implique la présence de perspectives multiples et de subjectivités plurielles, de même qu'elle insiste sur des traductions problématiques et des malentendus surgissant en leur sein. Par l'étude de textes de Gordimer et Desai, ce chapitre considère plusieurs formes de malentendus – fausses représentations, mécompréhension, traductions erronées et obstructions linguistiques – qui sont présents dans deux nouvelles. Il ressort de cette analyse que les malentendus sont susceptibles de devenir les instruments de l'expression d'une résistance dans les sites hégémoniques de la langue et du pouvoir.

In her essay "The Flash of Fireflies," the South African writer Nadine Gordimer describes the short story as having the effect of a sudden glimmer of light. Short story writers see the world through the light of this flash, for "theirs is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before and what happens beyond this point."¹ The short story, by writers and theorists alike, has been seen as a compressed, concise, unified, and crafted form, prized for its economy and characterised by, as Edgar Allan Poe writes in his 1846 essay, its "unity of effect."² Charles E. May contends that the short story's brevity "forces it to focus not on the whole of experience but rather on a single experience lifted out of the everyday flow of human actuality."³

Compactness and that single moment of clarity are essential elements to the short form, while messiness and verbosity are to be avoided. Short story writers from different parts of the world have taken from, and contributed

1 Gordimer, "The Flash of Fireflies," 264.

2 Poe, "Poe on Short Fiction," 60.

3 May, "Why Short Stories Are Essential," 24.

to, what seems like a golden rule. However, given the transnational nature of the modern short story, cultural, social, and linguistic friction is integral to its narrative arc – friction that might even be at odds with its formal requirements. The postcolonial short story, in particular, seems to be caught in this double bind.⁴ If the short story describes a moment of loneliness and speaks for “submerged populations,” as Frank O’Connor’s influential study *The Lonely Voice* puts forth, then it seems that the postcolonial short story complicates the boundary between margin and the centre, the dominant and the submerged.⁵ As Maggie Awadalla and Paul March-Russell contend, the postcolonial short story is all about exploring and challenging discursive hierarchies – “who gets to speak of what and how.”⁶ This renegotiation involves, even insists upon, the presence of multiple perspectives and plural subjectivities, and upon cross-translations and misunderstandings that arise between these lonely voices.

In this essay, I explore translation and its failure, and how misrepresentations might serve as possible loci of meaning, in the work of two prolific writers. Nadine Gordimer and Anita Desai emerge from different postcolonial traditions – South African and Indian, and are accomplished practitioners of the short form. My reasoning for using these writers is two-fold. Both Gordimer and Desai are innovative short story writers, and their work has also been commended for the valuable insights into the culture, society, and language of their respective subjects – Apartheid South Africa (in Gordimer’s case) and rural India (in Desai’s). While I don’t intend to lump these two writers together and conflate two distinct literary contexts, I do subscribe to Peter Hulme’s understanding of the postcolonial as not an evaluative but a descriptive term. As Hulme argues, postcolonial “refers to a *process* of disengagement from the whole colonial syndrome.”⁷ This process of disengagement is very apparent in these writers’ works, which are often set in villages and outposts – peripheral places far from the centre of power. By looking at these writers together, we can see how the restless if not messy narrative form of the short story intersects with, and is even enriched by, confrontations between the local and the transnational, between the centre and the margins. Reading itself, in these writers’ works, becomes a cross-cultural act, welcoming a plurality of interpretations and opening up vistas for multiple subjectivities.

4 While it is beyond the scope of this essay to explore how the postcolonial short story developed cross-culturally and cross-nationally, it is important to mention here that the short story has long been used by postcolonial writers as an effective medium of dissidence. For more, see Awadalla and March-Russell, 4-5.

5 O’Connor, *The Lonely Voice*, 18.

6 Awadalla and March-Russell, “Introduction,” 4.

7 Hulme, “Including America,” 120.

In the first instance, I turn to an early story by Gordimer, “The Amateurs.” In this story, an amateur theatre troupe performs Oscar Wilde’s *The Importance of Being Earnest* in a black township. The tension between representing and not understanding comes to a head in this story, as various failed efforts to translate culture yield errant yet extant meanings. The stories of Desai often focus on an archivist’s obsession to transpose the marginal or the unknowable into unassailable chunks of information. Desai’s story “Translator Translated” shows how an unfaithful translation might actually be a subversive act of rewriting a hegemonic colonial language. By exploring discursive ticks, linguistic obstruction, and free indirect style in these writers, this paper considers how mistranslations can become valuable material, and how resistance and renewal are housed in the structural glitches that make up the short story.

Gordimer’s “The Amateurs” (first published in the collection *The Voice of the Serpent* in 1953) announces its theme in the title. In an interview, Gordimer explained that the story was based on her personal experience. Part of an amateur theatre troupe in her youth, she had gone to a township to perform Wilde’s play. “I think I suffered a culture shock in my native country [...] who were we, feeling superior, showing off European culture to an audience with no background in understanding what we were doing, an audience whose own culture *we* did not know at all;” she recalled of the incident in a 1979 interview.⁸ In Gordimer’s story, the group comes to a township, referred simply to as “the Location,” in a flurry of excitement. They stumble in the darkness, dodge open drains, “all talking at once [...] and laughing in the pleasant little adventure of being lost together.”⁹ They cast themselves as tourists and explorers, armed with culture and knowledge that they intend to impart. “What a story to tell!” a shrill free indirect voice repeats at regular intervals, gathering the performers into a single entity. However, the louder their laughter and exclamations ring out, the Location remains shut to them: “they peered white-faced at the windows, wanting to see what it was like. But, curiously, it seemed that the Location didn’t want to see them. [...] Life seemed always to be in the net street, voices singing far off and shouts, but when the car turned the corner – again, there was nobody.”¹⁰

It is not so “curious,” as it transpires, that the Location remains unknowable to the group. They are “white-faced,” alluding to their race, the make-up they don during their performance, and to their obliviousness of their essentialist idea of black identity. The liquid black grease paint that one of the actors applies relates metonymically to the blackness with which they paint the “the rows and rows of hundreds and hundred who lived and ate and slept

8 Gordimer, *Conversations*, 103.

9 Gordimer, *Why Haven’t You Written?*, 51.

10 *Ibid.*, 52.

and talked and loved and died in the houses outside.”¹¹ The metaphorical doors remain blocked on both sides. An actual door does open and some dialogue is about to ensue. The players look out into a courtyard filled with men from the street. A “tall slim native, dressed in the universal long-hipped suit that [...] knows no colour bar or national exclusiveness, leaned back on his long legs, tipped back his hat, and smiled,” only this opening is shut as soon as it is opened: “I’m going to close it again,” an actor says.¹²

The idea that culture is untranslatable keeps coming up. The members of the troupe translate themselves into foreign surroundings, yet there is no translation with the intention to share and celebrate difference, for any difference is framed as “they would not understand.” The amateurs, deciding that the audience “don’t know the difference” and “won’t understand the period,” put on a parodic performance – a pantomime version of the play: “they found there was nothing *real* for them, so they made do with the situations that are traditionally laughable and are unreal for everyone.”¹³ As the hall fills up with more and more people, “the people from outside who hadn’t been asked,” another line of divide appears. The audience and the uninvited crowd “pretend not to see” each other. Their response to the show are vastly different, and applause, silence, conversation, and laughter all merge together: “There was something else in the hall now [...] there was something that lived, that continued uncaring, on its own.”¹⁴

Gordimer creates complex shifts in consciousness to blur the boundaries between the amateurs and the audience, black and white, European and native. One of the actors, when trying to find the hall, explains “we’re supposed to be giving a play – concert – tonight.”¹⁵ The ambiguity of whether it is a play or a concert comes up again when the troupe take to the stage: “They were ready. When would the concert begin?”¹⁶ It is easy for the readers to misread these two lines, and both possibilities of reading contribute to the irony of the story. Neither line is credited to the amateurs, but we get the sense that the first describes the players’ collective thought, while the second, the audience’s collective impatience. However, in light of the slip between play and concert, it seems that the second, or even either line, could describe either party.

Such slippages and overlaps continue:

At first there was so much to *see*; the mouths of the audience parted with pleasure at the sight of the fine ladies and gentlemen dressed with such colour and variety; the women? gasp at them; the men? – why laugh at them, of course.

11 Ibid., 52.

12 Ibid., 53.

13 Ibid., 55.

14 Ibid., 56.

15 Ibid., 51.

16 Ibid., 54.

But gradually the excitement of looking became acceptance, and they began to listen, and they began not to understand.¹⁷

This is a bit more convoluted, for neither the subject nor the object of these observations is delineated clearly. Who looks at whom? Who gasps at whom? Who begins to listen to whom? And who begins not to understand whom? If we read the above passage as the thoughts of the audience upon seeing the players, we hit a snag at tell-tale phrase, “why laugh at them, of course,” as full of affectation and performance as it is. We come closer when we read this as the amateurs projecting onto the audience what they feel ought to be the audience’s reaction, in which case it seems that the players are the ones doing the looking, the listening (for reactions – gasps and laughter), and the “not understanding.” The irony develops further and further, subsuming the reader into this roguish free indirect voice and multiplying the possibilities of misreading.

After the slapstick show ends, an audience member goes up on stage to thank the actors, performing for outsiders the essentialist black identity that forms the base of their assumptions: “This play tonight [...] made us feel that perhaps we could try and occupy our leisure in such a way. [...] Isn’t this what we need?” The amateurs are awe-struck, “forgotten by themselves and each other [...] each was alone.”¹⁸ The irony now takes a turn. No longer jocular, it is biting and earnest, but still Gordimer keeps the reader guessing as to the author of the gratitude and pathos imparted by the woman’s speech. In other words, who is speaking of what and how? The story comes to a close with the players trying to regain some composure, until one of them repents “we shouldn’t have done it.” Whether the “it” refers to the play or to their mistranslation of it remains open to the reader. Not understanding comes full circle as they reflect finally, “we didn’t know what to do.”¹⁹

In spite of the admission of ignorance and unknowability, Gordimer’s story does come to a productive close in that through trying on different versions of readings, and of admissions of misreading, the reader’s frames of reference keep shifting. The effect is not of unity but of doubt in the anticipation of it. Do reading and potential possibilities of misreading amount to a violation of the text, Gordimer’s story demands of the reader.

What we see in Desai’s work is a reversal of the act of translation, and how what seems to be a cultural violation could open up new modes of writing difference. A text in a local language is not quite translated, but completely re-written and Anglicized in order to appeal to westernized audiences. In this story, translation and even authorship constitute a willful misrepresentation

17 *Ibid.*, 54.

18 *Ibid.*, 57.

19 *Ibid.*, 58.

of, and a raucous intervention into, an external reality. In “Translator Translated,” a short story published in the collection *The Artist of Disappearance* (2012), an embittered college professor Prema finds a sense of purpose when she is commissioned by an editor to translate an unknown regional writer, Suvarna Devi. Prema, having the ability to read the vernacular Oriya, is one of the few who can decipher the author’s work, and she adds, edits, embellishes the original, empowered by visions of herself as the creator of the text: “I was interpreting the text for her because I had the power – too strong a word perhaps, but the ability, yes. I was also the one who knew what she meant, what worlds her words evoked.”²⁰

Whereas she had once thought of the author’s work as revelatory and lyrical, she, when translating it into English, finds it lackluster and wanting: “A faithful translation would clearly make for a flat, boring read. I saw that what was needed was for me to be inventive, take things into my own hands and create a style for the book. So, instead of a literal translation, I decided to take liberties with the text.”²¹ The first publication is a success. However, when Prema finally meets with the author, her protégée as she refers condescendingly to Devi, she is astonished by the meek, modest appearance of the woman. When another work is demanded from Devi and pages start pouring in, Prema finds it downright poor, as if she is allowing her vision of the writer (small, provincial, inelegant) to cloud her judgement of the writing. She changes liberally and claims her transcription an “enhancement,” ridding the text of sentimental detail, unnecessary repetitions, and irrelevant matter. Her game is found out at the end, and when she sets out to write her own story, or what we might think of a story of the story, she finds that she can write neither in English nor in Oriya. Then she acknowledges that the translation has taken all of her words and that she has nothing original to offer anymore, suggesting, paradoxically, that translation is an impotent task, but also that amounts to a cultural and linguistic violation.

This story works on different levels. While we sympathize with the frustrated translator, we are also made aware that all her efforts are underwritten by vestiges of a colonial imagination – the driving of a regional language into the margins by exoticizing it as an unknown and indecipherable text – an unfathomable other upon which light is forcibly shown and from which meaning harshly extracted. As Anuradha Dingwaney writes, translation is not simply a “linguistic transfer” but a “vehicle through which Third World cultures are (made to travel),” and that such a transfer “entail[s] varying degrees of violation, especially when the culture being translated is constituted as that of the ‘other.’”²² An annoyed audience member asks Prema at a

20 Desai, *The Artist of Disappearance*, 60.

21 *Ibid.*, 82.

22 Dingwaney, “Introduction,” 4.

press conference, “*Who needs to have this revealed to them?*”²³ This question reverberates with the central tension of the postcolonial story – who gets to speak of what and how.

Desai’s story itself acts as a translation – it is subject to interferences, changes in discourse and register, and a blurring of boundaries between life and art, between the story and the narration of it. The story jumps from past to present tense, first to third person narration, all told and sometimes even retold from Prema’s perspective. When she is hankering after nostalgic visions of the rural village, the story is told in third-person past tense; however, when Prema is invested with a sense of authority and power, the story shifts to a first person present tense. The following passage highlights the shifts in discourse and how the perspective at times wrests control of the prose. Towards the beginning, the reader observes Prema return home from a meeting with the editor:

When she got home on the bus and climbed the stairs to her rooftop apartment – left unswept by the landlady’s slatternly maid (she would have to complain again) – the day was inking into its murky nicotine-tinged haze of dust with home-going traffic pouring through it like blue-black oil from a leak in the street below. The crows were dropping into the scraggly branches of the lopped tree below with exhausted squawks. Would she allow herself to be dragged into the gloom by it all once again? Heaving the cloth satchel off her shoulder (which had become permanently lowered by its familiar weight), she determined she would not. Letting spill the book she had shown Tara – which had so miraculously caught Tara’s eye – she ran her fingers lightly over its cover.²⁴

We see here shifts between plain narration – she gets home, climbs stairs, etc. – and the authorial slight of hand – “the day was inking into its murky nicotine-tinged haze of dust.” There is however a third register, that of Prema’s free indirect thought, interrupting both the discursive and lyrical voice – “Would she allow herself [...]” What we realize later, when Prema starts turning Devi’s sentimental style into a more poetic one, is that these poetic flourishes that we see in the above passage and attribute to the writer is an extended free indirect discourse, with Prema exhibiting her own poetic flourishes that she will later exert upon her translation. Towards the end of the story, when she claims that she has run out of words, the narration shifts to a first person past tense. The tense and perspective shifts suggest that the reason that she’s run out of words is because her story has already been written.

The writer and the translator fuse into one figure, and this conflation of roles allows Desai to reframe the story not as a parable about conflictual

23 Italics in original. *Ibid.*, 78.

24 *Ibid.*, 48.

multiculturalism of postcolonial India, but of the possibilities of expression and dissent written into a colonial language – English. Desai, in an interview, described the affinity between the writer and the translator. She said: “I must seize upon that incomplete and seemingly meaningless mass of reality around me and try and discover its significance by plunging below the surface and plumbing the depths.”²⁵ Prema’s text, like the Amateurs’ slapstick play/concert, is both a failure and a success. Both these performances lay bare uncomfortable presumptions of who gets to speak and how, yet they also show how failure in translation might yield a wider imaginative horizon. Going back to Gordimer’s metaphor of the “flash of fireflies”, illuminations of various voices and interpretations, fleeting and mistranslated as they might be, allow the postcolonial short story to teeter between reaching for a unity of effect and giving into different possibilities in the search for it.

Works Cited

- Awadalla, Maggie, and Paul March-Russell. “Introduction: The Short Story and the Postcolonial.” Ed. Maggie Awadalla and Paul March-Russell. *The Postcolonial Short Story: Contemporary Essays*. London: Palgrave Macmillan, 2013. 1-14.
- Chekhov, Anton. “To I. L. Shcheglov.” Ed. Charles E. May. *New Short Story Theories*. Athens, OH: Ohio University Press, 1994. 197-98.
- Desai, Anita. “Replies to the Questionnaire,” *Kakatiya Journal of English Studies*, III-1, 1978.
- *The Artist of Disappearance*. Boston: Mariner Books, 2012.
- Dingwaney, Anuradha. “Introduction: Translating ‘Third World’ Cultures.” *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Ed. Anuradha Dingwaney and Carol Maier. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995. 3-20.
- Gordimer, Nadine. *Conversations with Nadine Gordimer*. Ed. Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- *Why Haven’t You Written?: Selected Stories, 1950-1972*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- “The Flash of Fireflies.” *New Short Story Theories*, 263-267.
- Hulme, Peter. “Including America.” *ARIEL: A Review of International English Literature* 26.1 (1995): 117-123.
- May, Charles E. “Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read.” Ed. Per Winther, Jakob Lothe, and Hans H. Skei. Columbia. *Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2004. 14-25.
- O’Connor, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. London: Harper & Row, 1963.
- Poe, Edgar Allan. “Poe on Short Fiction.” *New Short Story Theories*, 59-72.

²⁵ Desai, “Replies to the Questionnaire,” 1.

Karl Werner Modler

Variationen zum gläsernen Pantoffel

Le présent article est consacré à la controverse sur la composition des pantoufles dans le conte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de Charles Perrault. À l'origine de cette controverse, Balzac fait parler un de ses personnages (un pelletier) qui propose de remplacer „verre“ par „vair“ (petit-gris, écureuil) et qui pense ainsi corriger ce qui lui semble être une erreur. La présente contribution propose une lecture qui permet de déceler une logique de substitution dans le texte de Perrault, logique qui suit le long des deux chaînes sémantiques „mère (morte) – cendre – vair“ et „verre – grâce – marraine“.

Wo drückt der Schuh? Überall, denn er ist aus Glas: *verre*. Oder war der berühmte Pantoffel nicht doch eher aus Pelz – *pantoufle de vair* – und wurde er lediglich aus einem Missverständnis heraus kristallin, damit Cendrillons Aufstieg und Glanz nichts mehr im Wege steht?

Zwei Füße, ein Schuh. Hart, weich, in beiden Fällen die Invariante des Märchens. Zwei Lesearten, welches ist das Original? In dieser alten Debatte stolpert man lesend von Charles Perrault über Honoré de Balzac bis hin zu Michel Serres. Wer ist Autor, wer Übersetzer, wer bloße Figur in einem zu interpretierenden Werk? Wo ist die Wahrheit? Wer spricht? Der Signifikant führt uns von einer ägyptischen Sandale, die von einem Adler fortgetragen wird, zu einem italienischen Schühchen mit Korkabsatz und zu chinesischem Schuhwerk, so leicht, dass es beim Auftreten kein Geräusch macht. Auf der Suche nach dem verlorenen Schuh geht das Original des Märchens verloren. Aber wenn der Schuh weiterhin drückt, muss er wohl dagewesen sein.

Die Frage nach dem Material – Glas oder Pelz? – lädt ein zu einer Leseart, die Cendrillons Schuh als Sinnbild für ein zeichentheoretisches Paradox auslegt: für die irreduzible Materialität des Zeichens.

Vor vielen, vielen Jahren entstand ein Gerücht, eine Mär bezüglich des Märchens *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* von Charles Perrault, und dieses Gerücht kursiert heute noch in diversen Internetplattformen. In seiner Erzählung „Le martyr calviniste“ aus den *Études philosophiques sur Catherine de Médicis* (die Hauptfigur der Erzählung ist der Sohn eines Kürschners) behauptet Honoré de Balzac, der Ausdruck „de verre“ in Perraults Märchen sei ein Fehler und beruhe auf einem Missverständnis, das aufgrund der Homonymie der Ausdrücke *de verre* (aus Glas) und *de vair* (aus Pelz) bestehe, in Wahrheit sei nämlich Cendrillons Schuh aus Pelz bzw. aus Grauwerk bzw. mit Pelz versehen: *de vair*, aus einer Pelzart, die vom Eichhörnchen stamme

und grauweiss gesprenkelt oder auch graublau meliert sei und im Mittelalter den Adeligen vorbehalten war. Aus *vair* (Pelz) habe Perrault – aus Unachtsamkeit? aus Unkenntnis des tatsächlichen Sachverhalts? aus anderen Gründen? – in seiner Version *verre* (Glas) gemacht oder zugelassen; und aus einem Pelzschuh bzw. aus einem mit Pelz versetzten Schuh sei der berühmte Glaspantoffel geworden:

En France et dans les autres royaumes, non seulement des ordonnances réservaient le port des fourrures à la noblesse, ce qu'atteste le rôle de l'hermine dans les vieux blasons, mais encore certaines fourrures rares, comme le *vair*, qui sans aucun doute était la zibeline impériale, ne pouvaient être portées que par les rois, par les ducs et par les seigneurs revêtus de certaines charges. On distinguait le grand et le menu vair. Ce mot, depuis cent ans, est si bien tombé en désuétude que, dans un nombre infini d'éditions de Contes de Perrault, la célèbre pantoufle de Cendrillon, sans doute de *menu vair*, est présentée comme étant de verre.¹

So die These bzw. Balzacs Lektüre. Es geht um einen etwaigen Orthographie- oder Editierungsfehler in einer ursprünglich mündlich tradierten Geschichte. Wie soll man diese Lektüre Balzacs deuten? Als pure Behauptung? Als einen produktiven Fehler? Als ein Gerücht, das einmal in die Welt gesetzt wurde und jetzt nicht mehr totzukriegen ist? Als ein Missverständnis, das darin besteht, einen produktiven Fehler dort sehen zu wollen, wo vielleicht gar keiner war?

Ich möchte hier in Perraults Märchen Cendrillons Schuh nach seinem Material befragen, das heißt nach der Materialität von Cendrillons Schuh fragen. Das ist zugleich – in guter aristotelischer Manier – eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Form und Materie, aber auch eine Frage nach der Funktion der Materie in einem zeichentheoretischen Kontext, denn es wird leicht zu sehen sein, dass Cendrillons Schuh zeichentheoretisch gedeutet werden will.

Zwei Beine, zwei Füße, ein Schuh. Wo ist der andere geblieben? Er ist verloren gegangen, wurde zurückgelassen. Weniger als Pfand, als vielmehr als zweite Hälfte, die man zusammen mit dem anderen Schuh wieder zusammensetzen kann, ähnlich dem antiken Ton- oder Schmucktäfelchen, das Freunde und Familienangehörige beim Auseinandergehen zerbrachen und beim Wiedersehen zusammenfügten. Cendrillons verlorener Schuh wird dadurch zum *symbolon* im alten Wortsinn.

Wofür steht der Schuh? Er steht nicht, er geht. Er dient zum Laufen und natürlich auch zum Tanzen. Ohne Schuh ist man an Haus und Herd gebunden, kann auf keinen Ball gehen. Ohne Schuh kann man die Familie nicht verlassen, kann man nicht hinaus in die große Welt. Der Schuh steht für

1 Honoré de Balzac. *Sur Catherine de Médicis*. Paris: Gallimard, 1959. S. 50-51.

das Verlassen des Hauses, aus dem man kommt. Für die Emanzipation vom Elternhaus. Für das Erwachsensein, das Frausein.

Und für das Auserwähltsein. Denn der Schuh steht auch für die Trägerin, und der Schuh ist in vielen Varianten dieses Märchens golden, oder er ist silbern, oder er ist jedenfalls wertvoll, sei er nun aus Glas oder aus Graupelz. Der Schuh sagt dem Prinzen: Es gibt viele Frauen, aber nur eine Auserwählte, und das ist meine Trägerin. Sie ist einzigartig, weil nur sie mich tragen kann. Finde die Trägerin dieses Schuhs, und du findest deine Auserwählte.

Ist der Schuh nun aus Glas oder aus Pelz? Hart oder weich? Wenden wir uns zunächst der Form zu: Es sieht zunächst so aus, als gäbe es zwar zwei mögliche Materialien des Schuhs, aber nur eine Form, im Fall Perraults diejenige des „pantoufle“. Doch diese Form ist eine doppelte Form, denn es ist die Form einer Form: Der Schuh steht für den Fuß, und der Fuß für die Frau. Das ist eine Verdoppelung der rhetorischen Figur des *pars pro toto*. Der doppelte Verweisungszusammenhang zeigt an, dass mit dem Schuh mehr verbunden ist. Die doppelte Metonymie zeigt nicht nur, dass der Schuh ein Zeichen ist, sondern auch, dass der Schuh gleichsam auf sich selber und auf das Zeigen selbst zeigt. Damit bekommt er etwas Fetischhaftes. Der Fetischcharakter des Schuhs wird bei Perrault insofern abgeschwächt, als nur ein „gentilhomme“ die berühmte Schuhprobe vornimmt und nicht der Königssohn selbst, doch der Schuh bleibt die Invariante des Märchens. Nachdem alles zurückverwandelt wurde, bleibt der Schuh bestehen. Was bleibt, ist der Schuh, der zurückgelassen wurde. Alles andere wird wieder zurückverwandelt. Draußen wird wieder drinnen. Oben wird unten. Die Karosse wird wieder Kürbis. Die Pferde werden Mäuse, der Kutscher wieder Ratte, die Lakaien Eidechsen. etc.

Vair oder *verre*? Grauwirk oder Glas? Zwei Varianten, eine Wahrheit. Welche Lesart ist wahr? Welche guten Argumente gibt es überhaupt für diese Lesart, die behauptet, dass die andere auf einem Übersetzungsfehler beruht, aber andererseits vielleicht selbst ein Missverständnis ist? Welche nüchternen Argumente gibt es in diesem Missverständnis des Missverständnisses?

Schaut man sich die Argumente für die zwei Lesarten – Glas oder Pelz – etwas näher an, so erkennt man schnell, dass kein einziges Argument aus dem Bereich des rein Physisch-Realen bzw. Inhaltlichen für die eine oder andere Lesart überzeugen kann, weil wir uns ja in der Welt des Märchens bewegen: Wie bitte? In Glaspantoffeln soll man nicht tanzen können? Wir sind doch in einem Märchen, da ist alles möglich! Und wie bitte: Wäre der Schuh aus Pelz, könnte er auch von anderen Frauen getragen werden und verlöre seine entscheidende Rolle? Also kann er nur aus Glas sein? Aber wir sind doch immer noch in einem Märchen, also wäre es möglich, dass er auch nicht aus Glas ist! Auf inhaltlicher Ebene kommen wir dieser Frage keinen Schritt weiter.

Ähnlich sieht es aus, wenn wir uns auf die historische Ebene begeben und uns mit der Frage nach der Ursprungsversion der textuellen Varianten des Cendrillon-Stoffes befassen, da wir es beim Märchen ja mit einer mündlich überlieferten Geschichte zu tun haben und uns die Originalquelle fehlt, die alles entschiede. Zugestanden: Man hat bis heute keine textuelle Version des Märchens mit Pelz-Variante gefunden, die aus früherer Zeit als derjenigen von Balzacs Text stammt. Aber daraus lässt sich nicht ableiten, dass die Pelz-Variante falsch ist. Und ebenso zugestanden: es gibt Textbelege aus anderen Ländern und in anderen Sprachen, in denen die Glas-Variante vorkommt und bei denen man nicht von einer Homonymie und Verwechslung von *vair* und *verre* ausgehen kann.² Diese Belege, die manchmal angeführt werden, um die Glas-Variante zu unterstützen, stammen jedoch allesamt aus Sammlungen, die später als die Märchensammlung von Perrault erschienen sind, und man kann deshalb nicht ausschließen, dass Perraults Text einen Einfluss auf die anderen Versionen ausgeübt hat.

Es wird auch nicht besser, wenn man sich die möglichen anderen schriftlichen Quellen für den Cendrillon-Stoff ansieht und sie mit dem Text von Charles Perrault vergleicht. Nach Ulf Diederichs gibt es nicht weniger als 400 zirkulierende Varianten des Märchens. Exemplarisch wähle ich drei aus:

In Giambattista Basiles *Aschenkatze* (*La Gatta Cennerentola* 1634/36) tötet Zezolla – angestiftet durch die Erzieherin, die dann von Zezollas Vater geheiratet wird – ihre Stiefmutter. Der Schuh, den Zezolla trägt, ist weder aus Glas noch aus Pelz, sondern einfach „una pianella“: je nach Ausgabe und Übersetzung ein „Schühchen mit Korkabsatz“³ oder einfach nur „une mule“.⁴

Hat Perrault die italienische Quelle gekannt? Wahrscheinlich. Beat Mazenauer und Severin Perrig meinen dazu lapidar, dass die eher nüchterne Sprache bei Perrault oder die Verwendung einer oralen Quelle eine Kenntnis des Basile-Märchens bei Perrault noch keineswegs ausschließt.⁵ Aber jedenfalls hilft uns Basiles *Aschenkatze* bei der Beantwortung unserer Frage nicht weiter.

Nun zur Legende von Rhodopis. Im Text von Claudius Aelianus (170-235 n. Chr.) gibt es keine Schuhprobe im eigentlichen Sinn, und das Material des Schuhs ist irrelevant:

2 Cf. Charles Illouz. *De chair et de pierre*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2000. S. 124.

3 Giambattista Basile. *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. München: Beck, 2000. S. 68.

4 Nicole Belmont/Elisabeth Lemirre. *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*. Paris: José Corti, 2007. S. 129f.

5 Beat Mazenauer/Severin Perrig. *Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. S. 335.

Rhodopis war, wie man sich in Ägypten erzählt, eine wunderschöne Hetäre. Einst, als sie beim Bade war, bedachte das Schicksal, das gerne wunderbare und unerwartete Dinge tut, sie mit einem Geschenk, das weniger ihrem Verstande als ihrer Schönheit angemessen war. Während sie nämlich badete und die Dienerinnen auf ihre Kleider aufpassten, stieß ein Adler herab, raubte einen ihrer Schuhe und flog davon. Er trug den Schuh nach Memphis, wo Psammetichos Gericht hielt, und warf ihn diesem in den Schoß. Psammetichos, erstaunt über die harmonische Form und die anmutige Arbeit des Schuhs und über die Tat des Vogels, gab Befehl, in ganz Ägypten nach der Frau zu suchen, der der Schuh gehörte. Als er sie gefunden hatte, machte er sie zur Gattin.⁶

Für Nicole Belmont, die Spezialistin des Cendrillon-Märchens, sowie für viele andere Kritiker gehört diese Geschichte nicht zum eigentlichen Cendrillon-Märchenstoff. Rhodopis hilft uns also bei der Beantwortung unserer Frage auch nicht weiter.

Die älteste schriftliche Version des Cendrillon-Stoffes stammt aus dem 9. Jahrhundert und ist aus China.⁷ Der Schuh wird hier eher zufällig gefunden und wird nicht näher beschrieben, außer dass er sehr leicht ist.

In den vielen anderen Varianten ist der Schuh mal golden, mal silbern, mal ist es ein Pantoffel, mal sind es Stiefeletten: Wir kommen in der Beantwortung unserer Fragestellung keinen Schritt weiter, wenn wir uns auf dieser Ebene auch noch die anderen existierenden Versionen des Märchens ansehen.

Wie sieht es aus, wenn wir uns an die Autorität der Autorschaft wenden? Charles Perrault hat seine Märchen *Histoires et Contes du temps passé* 1697 in der ersten Edition ohne Autorenangabe herausgegeben; die Widmung an Elisabeth Charlotte von Orléans (die Nichte Ludwigs XIV) ist von einem gewissen „P. Darmancour“ gezeichnet: es ist Charles Perraults dritter, 1678 geborener Sohn Pierre. Die Märchensammlung wurde gemäß Titelblatt der Originalausgabe und eines früheren Manuskripts (1695) auch als *Contes de ma Mère l'Oye* bekannt, allerdings figuriert unser Märchen im Manuskript von 1695 noch nicht. Es sei hier noch erwähnt, dass Perraults Frau Marie Guichon 1678 gestorben ist, dass sein Sohn Pierre die Märchen also nicht von seiner Mutter, sondern entweder von seinem Vater oder von einer Amme bzw. einer Patin erzählt bekommen haben dürfte.

Auf einer psychologisch-symbolischen Ebene des Textes finden wir auch keine eindeutigen Hinweise, die es uns ermöglichen, uns für eine der beiden Varianten zu entscheiden. *Vair* verweist mit seiner grauen Melierung auf die Asche und auch auf den Tod der Mutter, auf die versteckte Noblesse, vielleicht auf den versteckten Ehrgeiz oder Stolz der Schuhträgerin. Vielleicht

6 Mazenauer/Perrig. *Dornröschen Unschuld* (wie Anm. 5). S. 201.

7 Belmont/Lemire. *Cendres* (wie Anm. 4). S. 242ff.

auch auf den Haselnussbaum, der in vielen Varianten vorkommt und auf dem Grab der Mutter wächst. *Verre* verweist auf Transparenz und Fragilität, aber auch auf Stabilität und auf bekannte Märchenmotive (gläsernes Herz). Beide Varianten haben etwas für sich. (Dazu ist zu sagen, dass ich im Fall von *verre* von einem transparenten Glasschuh ausgehe. Mitte des 15. Jahrhunderts hatte man in Murano das Geheimnis der Glasentfärbung entdeckt – vordem war das Glas farbig.)

Es bleiben uns zum einen Überlegungen formeller Art und zum anderen eine Lektüre der Perrault'schen Variante im Hinblick darauf, was Perrault im Vergleich zu anderen Versionen des Märchens verändert hat.

Eine sehr schöne Lektüre des Märchens bietet uns Michel Serres in *Les cinq sens*, der für die *vair*-Variante plädiert:

Le conte de Perrault [...] trace le chemin d'une valeur à sa duale, de la valeur cendre à la valeur or, de l'âtre au palais, d'une source à l'autre, [...] il écrit le chemin de la variation. Tout le siècle cherche alors la même route. [...] Tout le siècle cherche alors le chemin de la variation.

Les choses varient, volubiles. Vient toujours un carrefour où le carrosse dans lequel vous roulez s'amollit tout soudain en citrouille, à votre inconfort, où l'or, entre vos doigts, s'amenuise en cendre. Or un seul objet, parmi ces apparences changeantes, résiste à la vague d'instabilité, la pantoufle. [...]

Le *vair* désigne le varié ou variable et, justement, demeure invariant. [...] la racine du mot *vair* retrouve le *vairé* qui fait notre affaire, la racine du mot *varié* à son tour, *varus*, cagneux, boiteux, à deux pantoufles dépareillées, fait l'affaire du prince. [...]

La pantoufle de *vair*, paramètre, devient la variable. Dans le même temps où Perrault écrivait ses contes, Leibniz introduisait en mathématiques et dans la même langue, française et latine, la notion de variable et donnait pour critère de la réalité d'un phénomène la variété.⁸

Gemäß Michel Serres organisiert der Schuh den ganzen Text und steht selbst für das Invariante in der Variation: deshalb „pantoufle de *vair*“. Dieser sehr einleuchtenden und nachvollziehbaren Lektüre könnte man jedoch entgegen, dass auch in den anderen Märchenversionen der verlorene Schuh die Invariante aller Versionen dieses Märchens darstellt, selbst da, wo es ausdrücklich um andere Schuhe als um „une pantoufle de *vair*“ geht. Das Motiv des verlorenen Schuhs ist die kleinste bedeutungstragende Einheit, an dem das Märchen erkannt wird, und zwar nicht aufgrund des Materials des Schuhs, sondern aufgrund seines doppelten Verweisungszusammenhangs, wie wir weiter oben gesehen haben. Was Michel Serres vom „pantoufle de *vair*“ behauptet und als charakteristisch für Perraults und für Leibniz' Zeit

8 Michel Serres. *Les cinq sens*. Paris: Pluriel, 2014. S. 77-79.

auslegt, müsste man also strenggenommen in der Gegenprobe in jeder anderen Version untersuchen. Aber dennoch darf behauptet werden, dass die sprachliche Herleitung von *vair* aus „varius“ sehr überzeugend ist.

Betrachten wir nun die hauptsächlichen Veränderungen oder Betonungen, die Perrault im Vergleich zu den meisten anderen Varianten in seiner Version vorgenommen hat:

Perrault passte die Märchen dem Geschmack des damaligen literarischen Publikums an, vor allem dem der Pariser Salons. So lässt er den einzelnen Texten jeweils eine sie witzig kommentierende und ironisierende Moral in Versform folgen und manchmal – wie im Fall Cendrillons – sich gegenseitig relativierende zwei.

Um die von Perrault vorgenommenen Veränderungen des Märchens zu erkennen, müssen wir uns dem Wesen, dem harten Kern des Cendrillon-Stoffes zuwenden. Gemäß der internationalen Typologie von Arne-Tompson-Uther gehört Cendrillon zum Typ T 510 A. Wesentlich für unser Märchen sind folgende Elemente: Schwestern- bzw. Stiefschwesternkonflikt plus Loslösungskonflikt von der Mutter (durch Tod der Mutter plus Konflikt mit Stiefmutter), Auszug von daheim mit mehreren Anläufen, Schuhprobe, glückliches Ende.

Welches sind nun die größten Unterschiede des Perrault'schen Textes zu den anderen Versionen? Da ist zum einen die fehlende Mutter, die sonst sehr viel mehr Raum einnimmt, da zum Beispiel häufig erzählt wird, wie diese stirbt oder sogar von der zukünftigen zweiten Frau von Cendrillons Vater umgebracht wird und sich manchmal im Geist einer Kuh (die ebenfalls von der Stiefmutter getötet wird und dann von Cendrillon begraben wird) wiederfindet. Bei Charles Perrault kommt der Tod der Mutter nur im ersten Abschnitt vor: Im ersten Satz wird er kurz angedeutet („Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes nocés une femme [...]“), und im dritten Satz desselben Abschnittes werden die „douceur“ und die „bonté“ Cendrillons in Beziehung zur „bonté“ von Cendrillons Mutter gebracht: „Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde“.⁹ Dass die Mutter gestorben ist, wird nicht ausdrücklich gesagt. Auch sonst tritt der Tod von Cendrillons Mutter völlig in den Hintergrund. Andere Märchenmotive, die sonst in diesem Märchen in näherem Zusammenhang mit dem Tod der Mutter stehen, wie etwa das Muttergrab oder auch ein Dattel- oder Haselnussbaum, der in manchen Versionen auf dem Grab der Mutter wächst, fehlen bei Perrault vollständig.

⁹ Charles Perrault. *Contes. Edition de Jean-Pierre Collinet*. Paris: Gallimard, 1981. S. 171.

Zum anderen kommt im Märchen eine Fee bzw. eine „marraine“ vor, die anstelle des Geists der toten Mutter die Regie für Cendrillon zeitweilen übernimmt und die auch für die Magie im Märchen verantwortlich ist. Sie spielt die Rolle einer Erzieherin, die Cendrillon für dessen Artigkeit dadurch belohnt, dass sie sie zum Ball lässt: „Seras-tu bonne fille? dit sa Marraine, je t’y ferai aller“.¹⁰ Und sie verwandelt den Kürbis in die Kutsche, die Mäuse in Pferde, die Eidechsen in Lakaien und die Ratte in den Kutscher.

Des Weiteren wird die Schuhprobe nicht durch den Königsohn, sondern durch einen „gentilhomme“ durchgeführt, was vielleicht die Noblesse des Königshauses betont. Und Cendrillon muss Schlag Mitternacht zu Hause sein, eine Vorschrift, die sonst im Märchen nicht vorkommt und die gute Erziehung Cendrillons in den Vordergrund hebt.

Die dem Märchen angefügte erste explizite Moral („moralité“) betont die Bedeutung der „bonne grâce“ Cendrillons¹¹, und die zweite Moral („autre moralité“) weist süffisant auf die Wichtigkeit der „marraine“ (in der Mehrzahl: „ou des parrains ou des marraines“) hin.¹² „Bonne grâce“ ist der zeitgemäß modische Begriff der Anmut, eine Art Veredelung des Sexappeals Cendrillons, der zum Beispiel in der Version von Giambattista Basile viel stärker zum Ausdruck kommt als bei Perrault. Die „bonne grâce“ umfasst ein richtiges Urteil in Sachen Geschmack und bezeichnet somit eine Art Bildung des Charakters Cendrillons durch die Erziehung der „marraine“.¹³ Durch die Figur der „marraine“, Cendrillons Erzieherin und sprichwörtlicher guter Fee, wird der Tod der Mutter noch mehr abgeschwächt und Cendrillons Erziehung in gute Hände gelegt.

Wenn wir uns diese hauptsächlichlichen Veränderungen in Perraults Version vor Augen führen, sehen wir, dass sich der Glaspantoffel sehr schön in dieses neue Bild einfügt. Eine bewusste Ersetzung eines mündlich tradierten *vair* durch *verre* entspräche einer Art Veredelungs- und Sublimierungsprozess, den Charles Perrault bei seiner Verarbeitung des Cendrillon-Stoffes vorgenommen hat. Diese Veredelung bestünde zum einen darin, die Erinnerung an den Tod der Mutter auf ein Minimum zu reduzieren oder beinahe zu tilgen, und zum anderen darin, die „bonne grâce“ Cendrillons, (ein Produkt der Erziehung der „marraine“) zu betonen. Aus der „bonté“ und der „douceur“ Cendrillons im ersten Abschnitt – Charaktereigenschaften, die Cendrillon von ihrer Mutter hat – wird die „bonne grâce“ der ersten „moralité“ am Schluss des Märchens, und diese „bonne grâce“ hat den Bezug zur toten Mutter verloren, weil sie Produkt der Erziehung der „marraine“ ist. Der Pantoffel hat in dieser Lesart (*verre* als Ersatz von *vair*) den Bezug zur Asche

10 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 173.

11 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 177.

12 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 178.

13 Cf. Mazenauer/Perrig. *Dornröschen Unschuld* (wie Anm. 5). S. 243f.

beinahe vollständig abgelegt und ist aufgrund seiner Lichtdurchlässigkeit gleichsam auch die entmaterialisierteste, sublimierteste Version des Schuhs. Da der Ausdruck „de vair“ auch eine Farbbezeichnung der Heraldik ist, aber das Anzeichen von Noblesse in der Glasversion des Schuhs nicht zum Tragen kommt, passt es nicht schlecht, dass sich Cendrillon in ihrer Kutsche von einem ganzen Tross von Lakaien an den Ball heranfahren lässt – ein Auftritt, der einer Adelligen würdig ist.

(Es ist allerdings anzumerken, dass eine venezianische Wiederentdeckung im 15. Jh. auch das Milchglas war, ein opakes, weißes Glas, das mit Zinnoxid und Knochenasche getrübt war, womit wir wiederum einen Bezug zur Asche und zum Tod hätten.)

Schauen wir nun die eigentliche Schuhprobe¹⁴ an:

Il [i. e. le gentil-homme] fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle [i. e. Cendrillon] y entraît sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire.¹⁵

Egal aus welchem Material der Schuh nun auch sei, Cendrillon drückt mit ihrem Fuß dem Schuh sozusagen ihren eigenen Stempel auf, und dieser Schuh passt sich Cendrillon an wie Wachs. Dieser Vergleich „comme de cire“ ergibt nur einen Sinn, wenn man annimmt, dass der Schuh aus Glas sei. Aber er erinnert auch an das aristotelische Begriffspaar *hyle-morphe* bzw. *hyle-eidos* oder Stoff-Form: Der Schuh verhält sich zum Fuß wie das Material Wachs zur Form, die sich in das Wachs drücken lässt. Die doppelte Form der Metonymie des Schuhs lädt ein, das aristotelische Begriffspaar Form-Materie nun seinerseits zu verdoppeln und zu verlängern: Der Schuh verhält sich zum Fuß wie der Fuß zum Körper, und der Fuß verhält sich zum Körper wie der Körper zu – ja, wozu denn jetzt? Zu ihr („elle“)? Zu Cendrillons Seele? Zu ihrem Geist? Ihrem Wesen? Ihrem Charakter? Ihrem digitalen Fußabdruck? Mein Vorschlag lautet: zu ihrer „bonne grâce“, auf die ja in der ersten „moralité“ ausdrücklich hingewiesen wird und die sich dadurch als die eigentlich Verantwortliche für die Auserwähltheit Cendrillons zeichnet.

Hier müssen wir zurück zur Frage nach dem Material des Schuhs. Ich fragte nach dem Material des Schuhs und finde immer wieder seine Formhaftigkeit, sein Eingebettetsein in einen doppelten Verweisungszusammenhang. Die Frage nach der Materialität wird überschattet von der Zeichenhaftigkeit des Materials. Das Material wird selbst zum Zeichen. Dadurch wird die Frage

14 Zur sexuellen Symbolik der Schuhprobe siehe: Bruno Bettelheim. *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschen Buch Verlag, 2002. Vor allem S. 309f. und S. 314f.

15 Perrault. *Contes* (wie Anm. 9). S. 176.

nach dem Material des Schuhs transformiert in die Frage nach der Unreduzierbarkeit der Materialität des Zeichens und zeigt uns ein zeichentheoretisches Paradox auf: Obwohl das Zeichen in seiner Zeichenhaftigkeit nur der verschiedenen Differenzen bedarf, von denen her es sich definieren lässt, und an und für sich nicht auf die Materialität angewiesen ist, benötigt es dennoch einen materiellen Support, um überhaupt in Erscheinung zu treten.¹⁶ Der Schuh braucht das Material (das Glas oder den Pelz), der Fuß braucht den Schuh, der Körper den Fuß, die „bonne grâce“ wiederum den Körper, um sich zu manifestieren.

In unserem Text geht die Frage nach der Irreduzibilität der Materialität des Zeichens einher mit der Frage nach dem Tod der Mutter. Auch in Cendrillons Moment des Triumphes wird *verre* immer unhörbar auf *vair* verweisen, also das Glas auf den Pelz, das Grauwerk auf die Asche, die Asche auf die tote Mutter. Ich schlage deshalb vor, *vair* als Zeichen für diese irreduzible Materialität und den Tod (Tod der Mutter, Tod des Anderen) auszulegen.

Doch der Schuh steht nicht nur für die „bonne grâce“ Cendrillons oder die tote Mutter, sondern aufgrund seines Fetischcharakters auch für die Verweisung des Zeichenzusammenhangs. Am Anfang war die Ersetzung. Die Substitution. Ist der Schuh aus Glas? Dann steht der Schuh für den Fuß, der Fuß für den Körper, der Körper für die „bonne grâce“ von Cendrillon, die ohne den Schuh nicht sichtbar wäre. Aber weil am Anfang die Ersetzung war, steht am Anfang genauso gut das zu Substituierende, und dann verdeckt das Glas den ‚ursprünglichen‘ Pelz, der Pelz ersetzt die Asche, die Asche die tote Mutter: Durch die Ersetzung wird indirekt auf das Ersetzte verwiesen. Beide Varianten (Verweisung nach oben: Veredelung, Verdrängung, Sublimation zur „bonne grâce“; Verweisung nach unten: Spur der Spur, Asche und Tod der Mutter) sind gleichwertig und gleichermaßen am Werk, und sie sind zugleich inkompatibel miteinander. Ein *double bind*: Mit jeder Substitution, mit der ich das Verschwinden des Anderen vergessen machen will, werde ich still an dessen Tod erinnert.

Verre wäre dann als Zeichen für die Fragilität des Zeichens zu lesen. Für die Sublimierung zur „bonne grâce“, für das Verschwinden-Lassen der toten Mutter und für die Veredelung des Märchens, aber auch für die Verwischung der Differenzen der mündlichen Versionen durch die schriftliche Version Perraults.

Ich beende die Lektüre nicht mit zwei „moralités“, sondern mit zwei metaphysischen Sätzen, die natürlich genauso wenig belegbar sind wie die Lektüre Balzacs, von der ich ausgegangen war, und die ich Sätze der „mortalité“ nenne.

16 Cf. Dieter Mersch. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink, 2002.

Erster Satz der „mortalité“: Die Unreduzierbarkeit der Materialität des Zeichens geht einher mit der Frage nach dem Tod des Anderen. Im Perrault'schen Text *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* wird diese Frage dadurch verdeckt (vergessen, verdrängt, sublimiert?), dass aus „pantoufle de vair“ „pantoufle de verre“ gemacht wurde.

Zweiter Satz der „mortalité“: Die Ersetzung von *vair* durch *verre* in *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* ist die unhörbare Signatur eines Autors, der seinen Text nicht signiert hat.

Dimitri Tokarev

« Lost in Translation »

Les problèmes linguistiques et conceptuels aux séances du Studio franco-russe à Paris (1929-1931)

This article analyzes some cases of lack of understanding as well as of misunderstandings and errors, voluntary or otherwise, which punctuate the sessions of French-Russian Studio, an important place of intellectual and cultural exchanges between Russian émigrés and French intellectuals between the Wars. These errors and misunderstandings turn out to be rather productive ones, leading sometimes to lively discussions. Two notions, humanism and intellectualism, become a real stumbling block to debates: being regularly referred to at the sessions devoted to Gide, Valéry, Proust and Descartes, they are differently interpreted by Russian and French debaters. This reflects not only the explicit difficulties in translation of philosophical and cultural notions but also some implicit discrepancies in production of meaning.

Les plaintes sur l'isolement culturel dont auraient souffert les exilés russes de la « première vague » (c'est-à-dire antibolcheviste) abondent dans leurs mémoires au point de devenir un lieu commun. Sans nier les difficultés tant matérielles que culturelles auxquelles ont dû se heurter les émigrés russes, il faut dire en même temps que parler d'un isolement relève plus d'une mythologie que de la réalité.¹ Jouissant d'un statut particulier parmi les étrangers en France, les Russes travaillaient tant dans les usines de l'industrie automobile que dans les services (garçons, veilleurs, chauffeurs de taxi). Certes, les postes les mieux payés leur étaient peu accessibles, même si un certain nombre de personnes était engagées dans l'enseignement public, dans la médecine ou dans la sphère juridique. Comme le note très justement Catherine Gousseff,

face à la représentation dominante de la déchéance sociale des élites ce qui surprend c'est justement leur visibilité dans la population active des années 1920. Il importe donc de distinguer les formes de déclassements liés à la perte des biens matériels, des modalités de maintien ou de repositionnement professionnel des élites. De nombreux parcours d'hommes de lettres, d'administrateurs, d'artistes et autres, témoignent d'une forte continuité.²

1 Voir par exemple Leonid Livak, « Nina Berberova et la mythologie culturelle de l'émigration russe en France », *Cahiers du monde russe*, 2002, vol. 43, n° 2-3, p. 463-478.

2 Catherine Gousseff, *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 124.

Or, accentuer la misère dans laquelle vivaient les exilés était un stratagème destiné à sensibiliser le lecteur des mémoires à la condition extraordinaire des émigrés russes décrits en martyrs, privés de passé comme d'avenir. Leurs difficultés matérielles étaient même présentées comme des conditions propices à l'écriture poétique. Ce faisant, les exilés

authenticated the motifs of suffering, solitude, and despair in their works, conflating and capitalizing on the model of the Russian writer as an ascetic prophet and on the French « modernist » rejection of literary recognition and success.³

Quant aux contacts culturels entre les Russes et les Français, ils étaient très nombreux dès le début des années 1920.⁴ Si la situation politique changea après la reconnaissance de l'Union soviétique par le gouvernement Herriot en 1924, l'intérêt en France pour la vie soviétique n'a que temporairement diminué les contacts entre Français et émigrés, qui ont repris de la vigueur à partir de 1929 lorsque la nouvelle génération (qui a pu néanmoins profiter de son « aliénation » pour reconfigurer sa propre identité culturelle et linguistique⁵) a pris l'initiative en main. Comme le constate Leonid Livak,

les changements sociopolitiques, intervenus en France comme en URSS, mirent alors en valeur aux yeux du lectorat français les auteurs émigrés en tant que force intellectuelle anticommuniste et source russe d'informations *indépendantes* sur la Russie soviétique.⁶

* * *

Pourtant, un des exemples les plus frappants de ce nouveau rapprochement, à savoir le Studio franco-russe dont quatorze séances se sont tenues à Paris de novembre 1929 à mai 1930, puis de novembre 1930 à avril 1931, n'a évoqué

3 Leonid Livak, *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p. 42-43.

4 Voir Leonid Livak, « L'Émigration russe et les élites culturelles françaises, 1920-1925 : Les débuts d'une collaboration », *Cahiers du Monde russe*, 2007, vol. 48, n° 1, pp. 23-43.

5 Selon Maria Rubins, « side by side, "alone" and "together," perhaps communicating little across parallel literary diasporas but sharing an existentialist ethos and avant-garde aesthetic sensibilities, the young writers of different ethnic origins were creating narratives informed by exile and hybridity. In doing so, they articulated the lexicon of transnational modernism, transcending the boundaries of their respective national traditions, canons, and languages » (Maria Rubins, *Russian Montparnasse: Transnational Writing in Interwar Paris*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 3).

6 Leonid Livak, *L'Émigration russe et les élites culturelles françaises*, *op. cit.*, p. 42.

le contexte politique que de manière assez aléatoire. Quoique l'actualité soviétique fût au centre de la réunion du 4 novembre 1930⁷, elle était absente ou presque des séances consacrées à des sujets davantage littéraires et philosophiques que politiques. Cela se comprend aisément si l'on considère les parcours des fondateurs du Studio : celui du poète et ancien combattant de l'Armée blanche Vsevolod Fokht (ou Wsevolod de Vogt de son nom de plume), devenu journaliste au quotidien d'opinion de droite *L'Intransigeant*, celui du romancier et critique Robert Sébastien, issu du cercle de Jacques Maritain, ou encore celui du philosophe et écrivain Jean-Pierre Maxence, appartenant à une nébuleuse qu'Emmanuel Mounier a appelée *La jeune droite*.

Les réunions, hébergées par le Musée social, au 5 de la rue Las Cases, étaient organisées de façon à ce que le public pût confronter deux points de vue sur un même sujet : après deux exposés, l'un prononcé par un Français, l'autre par un Russe, chacun dans l'audience était libre de prendre la parole.⁸ Ainsi, comme en témoignent les sténogrammes publiés par Marcel Péguy dans les *Cahiers de la quinzaine*, les débats ont été animés par Lev Chestov, Georges Gurvitch, Ivan Bounine, Marina Tzvétaeva, Charles du Bos, Georges Bernanos et Paul Valéry.

Nous renvoyons ceux qui s'intéressent à l'histoire du Studio à l'excellente préface aux sténogrammes de Livak.⁹ Notre démarche cherchera plutôt à comprendre quelles étaient les lignes de force qui séparaient les participants russes et français, et en premier lieu si elles étaient explicitement ou implicitement liées aux difficultés de communication (les Russes, pour la plupart francophones, étaient obligés d'intervenir dans une langue qui leur était étrangère) mais aussi au langage conceptuel auquel recouraient les participants et qui pouvait produire des malentendus voire des erreurs, et cela parfois sans que les débatteurs ne s'en aperçussent.

Livak, en expliquant les problèmes qui ont mis fin à l'existence du Studio, préfère se ranger à l'avis de Vsevolod Fokht qui a remarqué, dans l'avant-propos (septembre 1931) du sténogramme de la quatorzième et dernière réunion (28 avril 1931), que

7 Même cette séance qui aurait dû être particulièrement marquée par des conflits d'ordre idéologique ne l'a point été faute de représentants de gauche.

8 Voici la liste des sujets discutés dans l'ordre chronologique : l'inquiétude dans la littérature ; les influences mutuelles franco-russes dans le domaine littéraire ; Fiodor Dostoïevski ; Léon Tolstoï ; Marcel Proust ; André Gide ; le roman après 1918 ; l'Orient et l'Occident ; la littérature soviétique ; Paul Valéry ; le symbolisme en France et en Russie ; Descartes ; Péguy ; le Renouveau spirituel en France et en Russie.

9 Voir Leonid Livak (éd.), *Le Studio Franco-Russe, 1929-1931*, Toronto : The University of Toronto, 2005, p. 43. Les numéros de pages dans le texte de l'article renvoient à cette édition.

peu à peu, les divergences « nationales » qui intriguaient les assistants et que l'on se plaisait, au début, à souligner, disparurent dans des oppositions qui précèdent d'une différence d'assimilation d'un héritage culturel unique. On n'a pas tardé à constater qu'il y avait, à nos réunions, deux groupes franco-russes en présence (519).

De ce fait, se réjouit Fokht, le but initial des organisateurs a été atteint et même dépassé, en donnant aux débats une ampleur encore plus grande.

Qui composait ces deux groupes ? Fokht parle prudemment d'oppositions d'ordre culturel et spirituel plutôt qu'idéologique¹⁰ ; Livak est moins ambigu et définit ces groupes comme étant composés, d'un côté, d'écrivains et penseurs intéressés par la problématique religieuse et spirituelle, et, de l'autre, de partisans de l'engagement politique « de gauche ». Il est vrai qu'une division idéologique était perceptible, surtout durant la première saison du Studio, mais les prosoviétiques furent assez vite évincés, et non sans le concours des animateurs. Ainsi, Fokht pense plutôt à deux groupes franco-russes (l'un affichant ouvertement ses prédilections religieuses, qu'elles soient « catholiques » ou « orthodoxes » ; l'autre constitué de penseurs sans engagement religieux concret) unis par l'intérêt commun de la renaissance spirituelle, tandis que Livak en fait deux groupes divisés par leurs positions idéologiques. Quand il écrit que Fokht « constatait que le Studio avait dépassé son but initial, puisque les divergences nationales avaient été remplacées par des oppositions d'ordre idéologique et spirituel » (40), le critique ajoute dans l'argumentation du fondateur du Studio le mot « idéologique » qui en était absent.¹¹ La conclusion que Livak tire de ces propos, à savoir que l'existence même du Studio était devenue « inutile suite à la polarisation idéologique, sans distinction de nationalité », semble tout à fait logique dans l'optique

10 Cette division lui semble positive et fructueuse parce qu'elle permet de présenter le même héritage culturel dans des perspectives différentes et parfois opposées. Pour le chrétien convaincu qu'était Fokht, la notion d'héritage culturel unique devait être indissolublement liée au christianisme européen qui en formait la base. Les « bolchevisants », ayant pris cette base religieuse de la « vieille » culture pour cible, se seraient donc mis, pour Fokht, en dehors de l'opposition productive dont il parlait dans son avant-propos.

11 Livak se montre plus correct dans un autre article où il nomme plusieurs lignes de force qui divisaient les participants du Studio, à savoir « la confrontation des 'anciens' et des 'modernes' des deux littératures ; le conflit des adhérents de deux 'humanismes' – l'un 'chrétien' l'autre 'séculier' ; et enfin le gouffre entre ceux qui ne voyaient en la littérature qu'un moyen de promouvoir des causes socio-politiques ou religieuses, et ceux pour qui la littérature restait tout d'abord une forme d'expression artistique mise en valeur par son côté créateur et son élan imaginaire » (Leonid Livak, « La dimension littéraire du Studio franco-russe », *Revue des Études slaves*, 2004, vol. 75, n° 3-4, p. 475).

Le mot « idéologique » est bien absent de cette liste.

du chercheur mais s'avère assez problématique car elle contredit l'affirmation faite par Livak lui-même et concernant l'évincement de l'opposition de gauche à partir de la deuxième saison du Studio. De fait, comme l'évincement en question s'est réellement produit, de quelle polarisation idéologique rendant inutile l'existence du Studio peut-on parler ?¹²

Les choses s'embrouillent encore plus quand le chercheur affirme que les participants du Studio sont passés des distinctions nationales à « un langage commun » (41). « Il s'agissait d'ores et déjà d'une collaboration intellectuelle plutôt que d'une quelconque opposition », conclut Livak. Cette affirmation va dans le même sens que le constat fait par Fokht mais où alors est disparue la polarisation idéologique ?

De plus, même si le cap vers une collaboration intellectuelle a été défini comme tel et par Fokht et par Livak, le premier parle des problèmes « d'assimilation d'un héritage culturel unique » et le second d'un langage commun, comme si cette assimilation avait déjà eu lieu. Il semble pourtant que les malentendus et les confusions dont témoignent les débats s'expliquent pour beaucoup par certaines difficultés de transmission de messages qui étaient justement dues à des problèmes d'élaboration de ce même « langage commun » qui aurait permis de véhiculer de manière adéquate ce que les orateurs voulaient faire passer au public. Si ces problèmes sont explicitement liés aux difficultés de traduction de certaines notions philosophiques et culturelles, ils témoignent en même temps de divergences au niveau plus profond qui est celui de la production de sens.

* * *

Analysons quelques exemples. La séance du 29 avril 1930, qui fut consacrée au roman depuis 1918, a connu des débats assez vifs, provoqués par les remarques de Vladimir Pozner et d'Ilia Zdanévitch, le premier ayant pris le parti des jeunes écrivains émigrés contre leurs confrères aînés, le second s'étant insurgé contre le roman de l'émigration. Une autre intervention est par contre passée presque inaperçue, celle du critique Guéorgui Adamovitch

12 Signalons encore une fois que Livak prétend développer les positions prises par Fokht dans son avant-propos où il voulait mettre l'accent sur les succès du Studio et non pas sur son échec. Fokht, en parlant des « divisions profondes » où le mot « profond » n'est pas, à notre sens, le synonyme du mot « idéologique », conçoit son texte non pas comme un nécrologe mais plutôt comme une déclaration ouverte à l'avenir : « ... il devint immédiatement possible, constate Fokht après avoir établi l'existence de deux groupes franco-russes, de donner aux débats toute l'ampleur, toute l'envergure nécessaires pour des études de plus en plus actuelles » (519). Selon Fokht, l'existence de deux groupes provoque l'effervescence du Studio ; selon Livak, elle met fin à ses réunions. Il s'en suit que les deux critiques parlent de deux groupes différents.

qui a mis en doute, en des termes très amers, la possibilité d'un rapprochement intellectuel franco-russe :

Je viens ici pour la troisième fois. J'ai entendu comme tout le monde des choses très intéressantes, et d'autres plutôt vagues et si je voulais dégager l'impression générale que j'ai de ces réunions, je devrais dire que non seulement il n'y a aucun rapprochement intellectuel franco-russe, mais que la possibilité de ce rapprochement me paraît plus compromise, plus difficile que jamais (238).

On peut trouver une explication à cette situation dans les conditions historiques, dans la différence de milieu social, dans la différence de culture, continue Adamovitch, mais l'explication essentielle se cache dans le fait qu'en des langues différentes les mêmes mots ne disent pas la même chose :

Toute pensée en passant à travers une frontière, qu'on ne remarque pas au passage, se transforme ; on emploie les mêmes mots, mais à travers les mots on voit des choses bizarres et la différence est d'autant plus sensible que les mots restent les mêmes (238).

Le message d'Adamovitch est bien clair : on ne peut pas fonder un rapprochement sur des malentendus créés par des mots, et quand le critique et romancier René Lalou répond à son collègue russe, il ignore complètement le côté linguistique du problème¹³ : « Le mieux est de dire ce que nous pensons les uns et les autres, Russes et Français, sur des sujets importants » (240), invite Lalou sans s'apercevoir que la pensée peut être « trahie » par les mots.

Adamovitch se souvient à deux reprises d'un débat qui a divisé André Malraux et Jean Maxence lors de la réunion consacrée à André Gide. Paradoxalement, ce débat l'a impressionné parce qu'il n'y a rien compris, et cela non pas à cause de son incompétence linguistique : en effet, il comprend tous les mots mais en même temps est incapable de capter le sens de l'énoncé. Il a l'impression « d'avoir entendu parler les Martiens » dont la langue, ajoutons-le, lui est connue. Et pourtant, dans le débat entre Malraux et Maxence, il n'y a rien eu de particulièrement incompréhensible. La question qui a divisé les deux écrivains était celle de l'humanisme, ce qui ne devait pas déplaire au partisan du « document humain »¹⁴ en littérature qu'était Adamovitch. Pourquoi donc cette réaction à première vue adéquate ? De

13 Livak semble l'ignorer aussi ; voir Livak, *La dimension littéraire...*, op. cit., p. 474.

14 Cette notion, introduite par Edmond de Goncourt en 1876 et utilisée par Zola, fut récupérée par les jeunes auteurs de la littérature russe émigrée qui se sont orientés vers une littérature dont la sincérité l'apparentait à des journaux intimes. Voir Natalia Iakovleva, « *Tchelovetcheskii dokument* » : *istoria odnogo poniatia* [« Le document humain » : histoire d'une notion], Helsinki, University of Helsinki, 2012 (Slavica Helsingensia 42).

fait, ce qu'Adamovitch n'a pas aimé, c'est que le débat sur l'humanisme ait été transformé en une sorte de « duel intellectuel » ou bien en « spectacle littéraire » (239) où l'on jongle avec les mots jusqu'à ce qu'ils perdent leur signification. L'intellect qui se revêt de beaux décors littéraires (trompeurs par excellence), voilà la cible du critique russe qui veut, et il l'a dit clairement dans son exposé sur Gide, rejeter « tous les livres qui ne sont que "littérature", bonne ou mauvaise », et « ne garder que quelques auteurs avec lesquels le tête-à-tête définitif est supportable » (201).

Gide fait partie de ces auteurs, qui « vit » ses idées plutôt qu'il ne les formule :

Vulgairement et sommairement on dirait que ce sont des idées « vécues », et par là Gide est plus significatif que Dostoïevski lui-même (198).

En d'autres termes, Gide est en ce sens plus russe que Dostoïevski lui-même. C'est donc sans surprise qu'Adamovitch le place aux côtés d'autres écrivains russes, tels Tolstoï et Vassili Rozanov, et l'oppose à des écrivains français, tels Charles Maurras ou Henri Massis.

Pour le critique russe, un moyen d'évaluer la « russité » d'un écrivain serait d'observer la réaction de celui-ci à la boutade de Goethe qui aurait dit : « J'aime mieux voir une injustice que tolérer un désordre » (200). « Non, jamais, quoi qu'il arrive », voilà la réponse que donne, selon Adamovitch, à ce mot « toute la pensée russe » mais aussi – Gide.

Cette interprétation « russe » de la phrase de Goethe n'a pas pu ne pas provoquer une vive protestation de la part de Lalou qui, en connaisseur de Gide, a insisté sur la dette intellectuelle que l'auteur français devait au poète allemand. Pour Lalou, toute l'œuvre de Gide est une « purification intellectuelle; les écarts de sa chair l'ont toujours moins inquiété que la moindre incorrection de son esprit, a-t-il dit » (204). Et en cela il est très proche de Goethe dont la boutade doit sonner autrement que dans la version d'Adamovitch : « J'aime mieux infliger une injustice que subir un désordre ». Comme le rappelle Lalou, Barrès en a usé pour accuser les dreyfusards d'un complot contre l'armée et la patrie. Lalou ne s'arrête pas là et raconte la situation dans laquelle cette phrase fut prononcée :

Goethe était un jour chez lui en train de rêver, ou d'écrire. Passent dans la rue trois ou quatre soldats qui font du bruit – il va flanquer une tripotée aux soldats, mais c'est un soldat qui n'avait rien fait qui reçoit la correction ; et comme on lui en fait la remarque, Goethe répond alors : « J'aime mieux infliger une injustice que de subir un désordre » (204-205).

Robert Legros, qui a examiné le contexte évoqué, relate une histoire toute autre que celle racontée par Lalou. Il rappelle que Goethe, voulant protéger

un Français qui risquait d'être lynché par la foule à la fin du siège de Mayence, a répondu par cette phrase à son ami qui lui avait exprimé sa réprobation. En allemand cette phrase donne « Es liegt nun einmal in meiner Natur : ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen », soit « Cela tient finalement à ma nature, je préfère commettre une injustice que de tolérer un désordre »¹⁵. Legros commente : « Entendons : mieux vaut laisser s'échapper quelqu'un qui est peut-être coupable (une injustice) que de tolérer qu'il soit livré à une foule dévorée par la haine (un désordre) ».

On voit bien que dans la bouche d'Adamovitch et de Lalou la phrase en question acquiert des connotations assez particulières : chez le premier, Goethe apparaît en observateur extérieur d'une injustice (« voir une injustice ») ; chez le second, le poète allemand est prêt à infliger une injustice pour ne pas être l'objet d'un désordre (« subir un désordre »). D'ailleurs, Lalou s'explique la rage de Goethe par ce sentiment très humain qui est celui d'un poète gêné dans son travail. Adamovitch n'a pas laissé cette remarque sans réponse. Ayant admis qu'il ne connaissait pas le contexte historique, le critique a en même temps protesté contre la tentative de faire de cette histoire une simple anecdote : « ... je suis surpris, dit-il, que M. Lalou n'ait pas saisi que c'est une pensée des plus essentielles qui aient été énoncées par Goethe, et qu'en fait elle caractérise toute sa position intellectuelle et morale (214).

Pour Adamovitch, l'intellectuel et le moral sont étroitement liés ; en effet, il déduit la position morale de Goethe, – préférer l'ordre à l'anarchie (que le critique défend), voire à la liberté, – de sa position intellectuelle qui proclame la primauté de l'esprit (entendu comme activité mentale, voir plus loin) sur l'âme. Pour Lalou, Goethe est plus qu'humain parce qu'il se protège contre l'anarchie que personnifient les soldats ; pour Adamovitch, il est inhumain parce qu'il punit l'innocent et, ce qui plus est, parce qu'il justifie cet acte de violence par une attitude intellectuelle qui ne tolère pas « la moindre incorrection de l'esprit », si on recourt aux termes de Lalou.

Le scepticisme d'Adamovitch quant à la possibilité d'un rapprochement franco-russe a provoqué une réaction immédiate de Lalou qui a affirmé que les participants au débat étaient divisés non pas par leur nationalité mais par « des conceptions différentes du monde ».

Cette opposition entre ce que j'appellerai provisoirement *mystique*, continue le critique français, et ce que j'appellerai, d'autre part, comme Crémieux, *humaniste*, cette opposition ne tient pas à la race ; chacun de nos deux pays a ses mystiques et ses humanistes (240).

15 Voir Robert Legros, « Je préfère commettre une injustice que de tolérer un désordre » Goethe, le Siège de Mayence, <http://www.philomag.com/les-idees/phrases-choc/jeprefere-commettre-une-injustice-que-de-tolerer-un-desordre-goethe-le-siege>

Or, un rapprochement franco-russe est bien possible sur la base d'une union transnationale des mystiques, d'une part, et des humanistes laïcs, de l'autre.

L'opposition des « mystiques » et des « humanistes » ponctue plusieurs séances du Studio au point de devenir une des lignes de force qui ont divisé ses participants. Un des événements majeurs du Studio, à savoir l'exposé de Nicolas Berdiaev sur l'Orient et l'Occident, fut entièrement construit sur la distinction d'un Occident humaniste et d'un Orient mystique. Le philosophe rêve d'une union de l'Orient et de l'Occident qui se réalise dans une Russie nouvelle, à la fois humaniste et mystique. Cet humanisme mystique n'a rien à voir avec l'individualisme, le rationalisme, le « formalisme » et le « juridisme » occidentaux. En rejetant l'humanisme « individualiste » qui ne s'occupe que de l'homme et oublie Dieu, Berdiaev met en avant une doctrine personaliste qui relie la dignité humaine avec la liberté dont la source est Dieu.

Le débat entre Malraux et Maxence soulève la même problématique en la transposant dans la sphère de la littérature : en effet, Maxence se range, sans le savoir, du côté de Berdiaev quand il reproche à Gide « un humanisme qui ne tient compte que de l'homme, sans respecter l'événement et Dieu, et qui par là en vient à stériliser et à dissocier la personnalité de l'homme » (212). Pour Malraux, la grandeur de Gide est par contre de faire « l'apologie de l'homme attaqué par les dieux » (211).

Les positions étant ainsi clairement exprimées, on peine à comprendre le malaise qu'a éprouvé Adamovitch devant ces deux exposés, pourtant très précis dans leur constat. Effectivement, il insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il ne soit pas compétent pour prendre position entre Malraux et Maxence, tout en penchant pour le premier. Mais de quelle compétence s'agit-il finalement ? Est-ce bien la compétence d'un critique littéraire ? Quand Adamovitch se plaint, lui, de ne pas avoir lu chez Gide ce que Malraux et Maxence y avaient bien lu, admet-il implicitement sa « cécité » littéraire ? Ou celle de ses confrères ? Ni l'un, ni l'autre. Ce qui de fait bloque le critique russe, c'est le problème linguistique – il doute qu'à travers les mêmes mots lui et ses confrères français aient vu les mêmes choses. Ce qu'il a lu chez Gide est différent de ce qu'ils y ont lu parce qu'il est russe et eux français. « On emploie les mêmes mots, mais à travers les mots on voit des choses bizarres ». A la séance Gide, il reconnaît deux fois la difficulté qu'il a à exprimer sa pensée en une langue étrangère : « Je crains que l'insuffisance de langage, l'incorrection de mon français ne me trahissent... » (199) ; « Je ne trouve pas les mots qui traduiraient ma pensée... » (215).

La question de l'humanisme de Gide ne fait qu'accroître son embarras devant les mots qui trahissent les idées. Il n'ose même pas annoncer sans équivoque son accord avec la position de Malraux (« Il me semble que c'est M. Malraux qui a raison, mais je n'ose pas le dire... », 215) quoi qu'ils affirment la même chose, à savoir que Gide est un écrivain de l'humain (« le plus

humain des écrivains français d'aujourd'hui », pour Adamovitch (198)). Mais cet écrivain le plus humain n'est pas en même temps humaniste, voilà la conclusion troublante qu'Adamovitch tire de sa lecture de Gide. Troublante à tel point que le critique russe se voit obligé d'opposer l'attitude que l'écrivain français aurait envers une injustice à celle de Goethe présenté en partisan de l'ordre. Cette attitude de Gide, Adamovitch aurait pu l'appeler « humaniste » mais se garde de le faire car il comprend qu'en fait c'est bien l'« esprit destructeur » et la « « prétendue immoralité » de Gide qui lui défendent justement d'observer tranquillement une injustice. Pourtant, dans la langue russe, le mot « humaniste » n'a pas de connotations liées à la destruction et l'immoralité. Etre humaniste veut dire, selon la tradition russe, aimer l'homme dans toutes ses dérives et faiblesses. Un humaniste, est-il naturellement humain ? En russe, le mot « humain » peut se traduire par « goumanny » (celui qui aime et respecte l'homme), ou « tchelovetcheski », c'est-à-dire propre à l'homme (à ne pas confondre avec « tchelovetchny » qui signifie la même chose que « goumanny »). Un humaniste à la russe doit donc être nécessairement « goumanny », « tchelovetcheski », voire « moral » (« moral'ny ») tandis que le mot « tchelovetcheski » peut avoir une connotation négative.

Quand Adamovitch place Gide à côté de Tolstoï, Dostoïevski et Rozanov (pris en bloc malgré toutes leurs particularités)¹⁶, il le qualifie implicitement d'« humaniste » au sens de « goumanny ». Mais il comprend en même temps que Gide n'est pas du tout « humaniste » au sens « russe » de ce mot, il est plutôt « humain » entendu comme celui qui s'intéresse à la condition humaine sans nécessairement aimer l'homme lui-même. En cela, il ressemble à Nietzsche, et Adamovitch salue la comparaison entre Gide et le philosophe allemand faite par Malraux. Du même coup, le critique russe se désolidarise de Maxence qui a reproché à Gide son manque de charité : « Mais ce reproche de manquer de charité que Maxence adresse à Gide, je ne crois pas qu'on puisse le formuler contre quelque écrivain que ce soit » (215). La charité n'est pas une qualité que l'écrivain doit obligatoirement avoir mais si Tolstoï, Dostoïevski et Rozanov sont des écrivains humanistes, c'est parce qu'ils sont justement charitables. Nietzsche et Gide ne le sont pas et par conséquent sont plutôt humains qu'humanistes. En russe cette nuance se perd car il est impossible de désigner une personne par le mot « tchelovetcheski ».¹⁷

16 Non sans hésitation cependant : « Et peut-être Gide serait-il de ce côté-là » (200).

17 Il est caractéristique d'ailleurs que Berdiaev préfère le mot « tchelovetchnost' » (« humanité ») au mot « humanisme » (il dit aussi « humanitarisme ») car ce dernier peut traduire l'autosuffisance de l'homme. Notons également qu'une de ses œuvres les plus importantes, à savoir *Dialectique existentielle du divin et de*

Ainsi, Adamovitch a affaire à un problème inconnu de Malraux et des autres Français présents aux séances, à savoir comment dépasser la « frontière » linguistique sans trahir la pensée que l'on tente d'exprimer. A l'opposé de quelques autres intervenants russes (par exemple, Boris Vycheslavtsev, voir plus loin) qui ont parfois ignoré la différence conceptuelle dans l'usage de mêmes termes par les Russes et les Français, Adamovitch en est bien conscient. S'il exprime son désarroi sous forme de défi intellectuel lancé aux Français, il le conditionne par une multitude de réserves qui traduisent son incertitude quant aux termes qu'il doit partager avec ses collègues français. En littérateur sensible aux mots, il craint de tomber dans l'erreur ou le malentendu et préfère donc tout simplement mettre en doute la possibilité d'un rapprochement franco-russe que d'essayer de battre les Français sur leur terrain qui est celui de la langue.

Pour Adamovitch, il est inconcevable, et la question linguistique y pèse très lourd, que l'humanisme soit traité de manière à déplacer l'accent de l'autrui et de sa condition humaine vers soi-même et sa propre liberté individuelle. Si Lalou traite l'attitude de Goethe envers le soldat malheureux de profondément humaine, c'est parce qu'il croit que Goethe a le droit de se défendre contre le désordre qui menace son esprit de créateur et qui offense son intelligence. Le poète allemand « construit » en quelque sorte son humanisme sur un fondement purement intellectuel. Adamovitch quant à lui s'oppose à toute construction, à toute organisation et prend le masque d'un anarchiste pacifiste. Cette anarchie est loin d'être mystique de même qu'elle n'est pas anti-mystique ; Adamovitch joue ici plutôt le rôle d'un libre penseur qui s'insurge contre l'injustice et surtout contre le fait qu'elle soit justifiée par la raison.

* * *

Il faut d'ailleurs bien noter que les Russes et les Français donnaient à des mots comme « raison », « intelligence », « intellect », « esprit », un sens assez différent. Plusieurs séances sont particulièrement révélatrices à cet égard, notamment celles consacrées à Proust, Valéry et Descartes.

Il est à remarquer que le point de vue russe a été défendu aux séances sur Proust et Descartes par le philosophe Boris Vycheslavtsev, qui s'est montré très critique vis-à-vis de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* et assez admiratif envers Descartes. Si la défense du philosophe en question se présente comme un paradoxe, vu les intérêts religieux de Vycheslavtsev, la diatribe qu'il a prononcée contre Proust semble beaucoup plus logique. Selon lui,

l'humain (1947) porte comme titre original *Ekzistencial'naya dialektika bogestvennogo i tchelovetcheskogo où le mot « tchelovetcheski » n'a pas de connotations « humanitaires ».*

Proust se trouve être sous l'emprise d'une mémoire émotive qui l'empêche de saisir, d'un côté, le vrai moi, ce centre mystique de l'individu, et de l'autre, la tragédie objective de l'humanité :

Il y a deux limites, deux plans que Proust n'atteint jamais : c'est, d'une part, le centre mystérieux de notre conscience et de notre personnalité ; d'autre part, la réalité objective de la tragédie historique, la rencontre de l'humanité et de la Providence. Entre ces deux plans, se déroule le film impressionniste des compositions proustiennes. C'est une sphère moyenne qui ne touche jamais les limites de l'âme. Ici, on ne rencontre jamais ni le néant, ni l'éternité, ni la destinée. C'est la surface des choses qui se reflète à la surface de l'âme (170).

Le mot « conscience » dont se sert Vycheslavtsev semble assez mal approprié au contexte qui exige plutôt d'autres notions, plus nébuleuses, telles « profondeur de l'âme », « mystère vivant », « vie intérieure », « fondement de l'immortalité ». De fait, le penseur parle moins d'une découverte phénoménologique de ce vrai moi que d'un « étonnement philosophique » que l'on éprouve devant lui. Or, pour le partisan de « l'intuition mystique » qu'est Vycheslavtsev, Proust reste trop attaché à sa vie psychique, à « ses émotions et ses souvenirs » (168). « Il est toujours à la surface psychique où sa mémoire émotive saisit des images prodigieuses » (169). Le mot « surface » ayant en russe toujours des connotations péjoratives liées à la légèreté et à la superficialité, on pourrait en conclure que Vycheslavtsev définit la méthode proustienne comme une sorte de « glissement » inconscient sur la surface des choses, celle des émotions et des souvenirs ; en réalité, il l'accuse d'être trop conscient dans son travail de parfait observateur :

Proust nous raconte la mort de sa grand-mère. Mémoire visuelle, don de voir la surface des choses, film documentaire... Proust nous fait assister à tous les changements de la figure de la mourante, de son corps. Quelquefois, ce sont les véritables révélations d'un observateur unique qui nous apprend à voir et à approfondir nos observations personnelles. Mais c'est toujours du « modelage », du « travail de statuaire » qu'il fait ici (170).

Pour le philosophe russe, la conscience, dont la mémoire est un de ses traits caractéristiques, est nécessairement superficielle. Mais à la différence de Sartre qui a dit que « la conscience n'a pas de dedans, elle n'est rien que le dehors d'elle-même » (*La Transcendance de l'ego*), Vycheslavtsev pense que la conscience ne peut pas pénétrer là où peut pénétrer l'intuition mystique. En effet, le « vrai moi », qu'il associe à l'Atman des Hindous, échappe à la conscience qu'il réduit à la faculté purement intellectuelle et en tant que telle déficiente. De plus, Proust reste dans les limites de sa propre expérience et, par conséquent, de sa conscience empirique qui, selon Kant, diffère d'un homme à l'autre. Quand Vycheslavtsev s'aventure dans une comparaison

de deux scènes de mort chez Proust et chez Tolstoï, il blâme naturellement l'écrivain français pour son « solipsisme » pour l'opposer à l'« universalisme » de l'écrivain russe :

Combien tout cela est différent de la manière de Tolstoï quand il raconte la mort d'Ivan Ilitch. Tolstoï a le don singulier de créer une réalité qui nous semble parfois plus réelle que nos propres souvenirs. Mais en même temps c'est la tragédie transcendante de la mort, la rencontre dans les profondeurs ultimes de la personne humaine avec le néant, avec quelque chose d'inconnu, et de nouveau, et d'étonnant (170-171).

Si tout ce que Proust peut apprendre au lecteur est une manière de voir et d'éprouver des émotions, Tolstoï fait vivre son expérience spirituelle personnelle dans la conscience du lecteur comme si c'était sa propre expérience.

Il est bien naturel que de tels propos aient choqué l'audience française à tel point que Benjamin Crémieux, essayiste et connaisseur de Proust, a simplement renoncé à tout commentaire : « Devant cet exposé, a-t-il dit, j'ai souvent l'impression de me heurter à un mur, le mur de notre différence d'origine, de notre différence de culture » (174-175).

De fait, dans son exposé, qui a précédé celui de Vycheclavtsev, Robert Honnert avait donné une conception beaucoup plus subtile de ce qu'étaient pour Proust la conscience et l'intelligence. Tandis que Vycheslavtsev ne trouve chez Proust aucune transcendance, Honnert tente de démontrer que l'écrivain était bien ouvert au transcendantal et au spirituel dont la présence était révélée non pas dans un acte de foi religieuse ou d'intuition mystique mais dans « un acte sublime de l'intelligence ». Si Honnert avait voulu se servir du lexique de Vycheslavtsev, il aurait dit que Proust était capable d'atteindre « le centre mystérieux de notre conscience et de notre personnalité » par un effort conscient. Mais on a vu qu'une synthèse pareille était impensable pour le philosophe russe « étonné » par le « mystère vivant » du vrai moi.

Il est significatif que le motif de la surface apparaisse de nouveau lors de la séance consacrée à Valéry. René Lalou se sert d'une phrase de Valéry – « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau »¹⁸ – pour disculper le poète aux yeux de ceux qui l'accuseraient d'intellectualisme démesuré : « Eh bien ! dans la poésie pure, le but que l'on poursuit est donc de donner aux idées

18 Cette phrase, initialement citée dans *Les Faux-monnayeurs* (1925) de Gide (où elle est prononcée par Olivier Molinier qui la tient du comte de Passavant et celui-ci de Paul-Ambroise, voire Valéry lui-même), reçoit sa forme écrite dans *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer* (1932), où elle sonne ainsi : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau ». Lalou se réfère donc à la version donnée par Gide. L'écrivain émigré Boris Poplavsky fait allusion à cette phrase, sans en donner la source, dans son roman *Domoi s nebes* (*En revenant des cieux* ; 1934-1935).

mêmes la valeur de créatures charnelles » (337), affirme Lalou en entendant par cela que les idées acquièrent, sans pourtant perdre leur caractère spéculatif, la sensualité propre à la chair.

D'après Lalou, l'intellectualisme de Valéry n'équivaut point au rationalisme avec son aspiration à un savoir dogmatique. Les surréalistes, ayant pris pour cible la déclaration de Valéry selon laquelle « un poème doit être une fête de l'intellect, il ne peut être autre chose », ont prôné « une débâcle de l'intellect » et l'ont réduit par cela même à « la faculté purement raisonnante qui n'est évidemment qu'une de ses ressources » (336). Si la production du savoir, la recherche des sens se manifestent donc comme un mouvement dans les profondeurs, le glissement sur la surface permet de diriger la pensée de l'objet extérieur vers elle-même. Dans ce cas-là, l'accent est mis non pas sur le « fond » de la pensée mais sur son caractère mouvant, instable, variable. Valéry, qui a pris la parole après les débats, l'a exprimé en des termes assez clairs : « Le fond de ma pensée est mouvant, est acte, est incessamment repris, incessamment élaboré, travaillé par moi » (357).

Cet effort de dissocier l'intelligence du rationalisme, l'intellect de la raison a complètement échappé au conférencier russe, l'historien de l'art Vladimir Weidlé qui a insisté avec force sur la menace que représente l'intellectualisme du poète pour sa poésie. Si Valéry échappe à cette menace, c'est du fait que sa poésie n'est pas proprement intellectualiste.

Le second grief que Weidlé formule à l'égard de Valéry, nous le connaissons déjà bien – l'intellectualisme du poète n'est pas humaniste et hérite plus du classicisme français avec son goût pour la Mesure que de l'art classique grec et italien intéressés avant tout par l'homme.

Le mot « classicisme » prononcé, on ne s'étonnera point de voir les conférenciers recourir à nouveau à l'autorité de Goethe dont les boutades continuent d'être interprétées de façon opposée. Ainsi, Weidlé, dans sa vision de Goethe, fait écho aux propos déjà énoncés par Adamovitch lors des débats sur Gide :

Il est curieux, dit Weidlé, qu'un des concepts de cette esthétique française, un de ses concepts préférés, s'exprime par un mot que Goethe avait particulièrement en horreur : « Quel mot vil, disait-il à Eckermann, que ce mot de *composition* !... Alors Mozart aurait 'composé' *Don Juan* comme si c'était un gâteau cuisiné avec de la farine, des œufs et du sucre ! ».

Le mot est devenu en allemand d'un usage aussi courant qu'en français. Mais l'indignation de Goethe s'explique quand même et elle s'explique précisément par son humanisme, par sa conception de l'homme intégral, par sa conception organique de l'œuvre d'art... (347).

Les deux Russes ne sont pas pour autant tombés d'accord sur l'attitude de Goethe envers l'homme : là où Adamovitch ne voit que de l'anti-humanisme

(Goethe punit le soldat qui l'empêche de *composer*), Weidlé trouve les gages d'un certain humanisme qui aspire à la liberté et non pas à l'ordre.

Paradoxalement, René Lalou qui, on se le rappelle, s'est insurgé contre l'interprétation faite par Adamovitch, n'a pas pris le parti de Weidlé non plus, et cela dans le but d'appuyer la position qu'il avait énoncée autrefois et qui présentait, on l'a déjà vu, une conception tout autre de l'humanisme. Lalou défend avant tout le Goethe-intellectuel qui a le droit de créer, de composer en se montrant ainsi profondément humain, mais envers soi-même. Goethe a le droit de résoudre le problème avec le soldat qui transgresse les « limites humaines » imposées par le poète ; l'autre humanisme, celui que Lalou qualifie de « chrétien » et que défendent, tout compte fait, Adamovitch et Weidlé, ne lui accorderait sûrement pas ce droit.

Pour les Russes, l'humanisme individualiste est un solipsisme à peine camouflé ; de fait, si le reproche majeur que Vycheslavtsev adresse à Proust est d'être « subjectif, individualiste, presque solipsiste » (169), Weidlé lance une invective semblable à Valéry, présent dans la salle, en l'avertissant que « l'orgueil de l'intellect mène au solipsisme » (346).

* * *

Nulle surprise donc si le philosophe russe le plus réputé et le plus connu des Français à l'époque, à savoir Berdiaev, s'aventure, lors de sa conférence sur l'Orient et l'Occident (le 27 mai 1930), dans des généralités, en établissant

l'existence de deux types psychiques d'hommes, de nationalités et de cultures, – l'un enfermé en soi, cherchant à réaliser en soi la perfection et la trouvant dans le fini, l'autre épris d'un monde différent, étranger, éprouvant la nécessité de sortir de soi et cherchant la perfection dans l'infini (251).

L'opposition étant ainsi clairement définie, il est facile de se douter que les deux nations qui incarnent ces deux types psychiques, c'est une France classiciste qui poursuit la recherche « de la forme parfaite dans un monde à soi et qui se suffit à lui-même » (251), et une Russie qui « répugne à l'individualisme européen, à l'isolement étouffant de la personnalité, de la famille, des groupes sociaux, des nationalités, des sphères différentielles de culture » (261).

Mais si Berdiaev opte, en fin de compte, pour une union de l'Orient et de l'Occident sur la base du christianisme universaliste, c'est Boris Vycheslavtsev qui, lors des débats, a poussé la dichotomie de Berdiaev à l'extrême en proposant deux illustrations pour définir les attitudes orientales et occidentales envers la vie. La première illustration provient d'une légende bouddhique : enserré par un serpent, Bouddha « cède, il cède de ses muscles, il cède de tout son corps ; il cède de partout, et enfin il se dégage de cette étreinte, comme la main sort d'un gant très léger » (274). Cette idée de résistance

passive, de résignation ascétique orientale a toujours trouvé un écho dans l'âme russe, affirme le philosophe. Et lui de continuer :

Vous voudrez bien faire la comparaison de cette idée, de ce tableau, avec la statue classique de Laocoon, étranglé également par un serpent avec ses enfants. Il lutte avec le serpent, il veut le déchirer ; il exerce une résistance active, et il périt à cause de cette résistance (274).

Sans le dire ouvertement, Vycheslavitsev montre que la lutte active est un produit de l'intelligence ; au moins, c'est ainsi que son discours a été entendu par Stanislas Fumet qui a pris la défense de l'intelligence :

Ce qui m'inquiète chez les Russes, s'exclame le critique, c'est plutôt une disposition, qui se réclame du mysticisme oriental, à méconnaître, comme le disait Jean Maxence, le rôle de la raison et de l'intelligence et à vouloir, d'une manière générale, que la définition intellectuelle altère nécessairement son objet. (...) Il ne faut pas vouloir placer le cœur dans la tête et la tête dans le cœur. Il y a un paradoxe bien connu pour illustrer ceci, il est de Schelling, il est de Dostoïevski, il est plus ou moins de tous les philosophes modernes : 2 et 2, prétendent-ils, dans l'éternité ou dans un autre monde font 5. Eh bien, non ! 2 et 2 dans l'éternité feront 2 et 2, c'est-à-dire 4. Mais nous ne pouvons pas soupçonner, ici-bas, ce que sera 4 *dans la gloire* (276).

Face à cette réprobation, Berdiaev s'est pourtant contenté de postuler que « l'Orient chrétien russe est antirationnaliste, mais non pas anti-intellectualiste » (283), sans entrer dans le vif du sujet. Ce laconisme s'explique peut-être non pas seulement par un manque de temps mais aussi par son refus de se lancer à une discussion qu'il a dû tenir pour scolastique. Berdiaev donne une définition par le contraire – le rationnel ne correspond pas à l'intellectuel, mais en reste là, à la différence de Honnert, de Lalou ou bien de Sébastien qui, on se le rappelle, réussissent une formule plus concrète.

Faut-il expliquer, comme l'a fait Benjamin Crémieux, cette divergence d'interprétation de certaines notions par une « différence d'origine » ou bien une « différence de culture » ? Certes, une méfiance à l'égard de la raison considérée comme dogmatique était caractéristique de la culture et de la pensée russes qui héritaient beaucoup de la foi orthodoxe et misaient plus sur le cœur et l'âme que sur la raison. Le renouveau spirituel russe du début du XX^e siècle n'a fait que renforcer ce rejet du rationalisme, rationalisme qui a atteint son apogée dans la doctrine marxiste, basée sur la philosophie idéaliste abstraite allemande (en premier lieu celle de Hegel), et a été imposé dans la Russie bolchevique en tant que seule vérité possible.

Mais en dehors de ces différences culturelles bien évidentes, on ne saurait sous-estimer l'impact qu'eut sur les discussions la « différence de langue ». En effet, quand Vycheslavitsev parle des « intellectuels russes

d'avant-guerre » (167) qui ont dégusté la vie à la manière de Marcel Proust, il substitue le mot « intellectuel », qui n'existait pas encore en langue russe, au mot « intelligentsia » qui, quoique dérivé du mot « intelligence », était trop chargé de connotations sociales (les « intelligenty » étaient pour la plupart issus de roturiers et étaient très souvent opposés au régime tsariste) mais aussi éthiques (de fait, le vrai « intelligent » ne peut pas ne pas être humain au sens « tchelovetchny ») pour désigner véritablement ceux qui se fient uniquement à la raison. De plus, la description que le philosophe russe donne de ces « intellectuels » n'évoque nullement l'engagement social propre à l'intelligentsia libérale russe ou aux intellectuels engagés occidentaux mais se réfère plutôt à l'image d'un philosophe rêveur qui limite l'exercice de son esprit à l'imagination et à la mémoire :

Le charme des souvenirs lyriques, les analyses des émotions, les phrases musicales qu'on retrouve, les petits flacons de parfums qui nous rappellent nos amours passées – tout ce « temps perdu » fut notre occupation habituelle pendant des années. Comme Proust, nous avons goûté, sous l'ancien régime, la douceur de vie d'avant-guerre (167).

Sans surprise, l'image peinte par Vycheslavtsev fut perçue par les Français comme une caricature déformante et même dénigrante tant de Proust que des « intellectuels » désengagés et visionnaires.

* * *

Un autre exemple, encore plus révélateur, renvoie à la séance du 27 janvier 1931 consacrée à Descartes. C'est le mot « esprit », traduit couramment en russe comme « douh » (spiritus) mais aussi comme « oum, rassoudok » (raison) et comme « soznanie » (conscience), qui fut une véritable pierre d'achoppement. Le fait que le rationalisme, le mécanisme et l'anthropothéisme de Descartes devînt la cible d'un néothomiste avéré qu'était Jacques Maritain n'est point surprenant ; ce qui frappe beaucoup plus, c'est la défense qu'a prise du philosophe français l'incontournable Boris Vycheslavtsev. Ce dernier, tout en niant le cartésianisme en tant que tel, a souligné l'intérêt que Descartes portait pour le problème du sujet, de l'ego au détriment d'« une philosophie des *objets*, des choses, des substances ». Dans l'interprétation de Vycheslavtsev, « l'ego, l'esprit – c'est non seulement quelque chose d'angélique mais encore quelque chose de *divin* – l'image de Dieu, comme la liberté aussi est une image de Dieu » (426).

Cette tentative de lire Descartes dans une perspective mystique a de nouveau fait de Vycheslavtsev la bête noire du Studio : les Français ont comme d'habitude préféré passer la conférence de celui-ci sous silence, à l'exception de Maritain qui a partagé la réticence à l'égard de Vycheslavtsev formulée

plus tôt par Berdiaev. Ce dernier a souligné que si la philosophie de Descartes n'était pas du tout une philosophie de l'esprit, elle l'est devenue après Descartes grâce à ses spéculations sur le cogito. La philosophie de l'esprit se présente dans ce contexte comme une philosophie de la conscience, et tel est à première vue le sens que Berdiaev assigne à ce terme, à la différence de Vycheslavtsev qui glisse constamment, dans son interprétation, de l'esprit en tant que *res cogitans* vers l'esprit en tant que *spiritus*. Et pourtant, quand Berdiaev se met à spéculer de « la vie de l'esprit » et de la « révélation de l'esprit », il se rapproche de son confrère russe, en accentuant la dimension religieuse de ce mot, tel qu'il est perçu par la philosophie religieuse russe. Une substitution pareille, aussi subtile soit-elle, est certes bien naturel pour quelqu'un qui mise non pas sur la ratio mais sur le logos¹⁹ ; il ne faut cependant pas sous-estimer également les difficultés linguistiques auxquelles ont dû se heurter les deux philosophes russes qui se sont vus obligés d'utiliser le mot français « esprit » qui, pour eux mais non pas pour les Français, était loin d'être lié à la faculté raisonnante. Il semble d'ailleurs que Maritain, dont l'épouse Raïssa était d'origine russe, a bien senti ce problème linguistique quand il a essayé, dans ses conclusions, de « rerationaliser » le mot « esprit » en insistant que pour lui la « philosophie de l'esprit » n'était que la « connaissance de la vie propre de l'esprit, entrée dans les profondeurs de la pensée » (433).²⁰

* * *

19 Cette opposition renvoie à la polémique acharnée provoquée par l'exposé – intitulé *De Kant à Krupp* – du philosophe Vladimir Ern devant la Société de philosophie religieuse, le 6 (19) octobre 1914 à Moscou. Selon Ilya Platov, « pour Vladimir Ern, le conflit entre l'Allemagne et la Russie devait être compris comme l'aboutissement d'un antagonisme séculaire engageant les fondements mêmes de l'être national et de la civilisation, un conflit entre la *ratio* occidentale et le *logos* oriental (d'après Ern, 'antique-byzantin'). La *ratio*, voie qu'avait choisie l'Occident moderne, a conduit au triomphe de l'entendement formel qui a perdu ses racines ontologiques. Ern lui oppose le *logos*, principe immanent à la réalité qui lui confère son sens ». Et Platov d'ajouter, *non sans raison* : « Après tout, le choix de Kant en tant qu'incarnation de la *ratio* peut paraître arbitraire : Descartes aurait été le meilleur candidat, ne serait-ce qu'en raison du privilège de l'antériorité ... » (Ilya Platov, « La controverse sur le *logos* dans le contexte de la première guerre mondiale », dans Françoise Lesourd (éd.), *La raison : Études sur la pensée russe*, Lyon, Lume, 2009, p. 105, 115).

20 Pour Michel Aucouturier, « cet épisode, mineur, des relations intellectuelles entre l'émigration russe et la France est cependant hautement significatif : il est frappant en effet de constater dans cette discussion sur Descartes comment, se plaçant sur des positions qui sont, en apparence, celles du camp opposé, penseurs russes et penseurs français restent paradoxalement fidèles à ce qui différencie essentiellement leurs traditions philosophiques respectives » (Michel Aucouturier, « Le débat sur Descartes au "Studio franco-russe" (27 janvier 1931) », dans *Ibid.*, p. 27).

Dans sa préface au volume consacré à la dissémination des concepts occidentaux dans des civilisations non-occidentales, Pierre Legendre a remarqué que le fait que les notions occidentales se soient répandues sur la planète « ne comporte pas l'effet quasi mécanique d'une signification homogène ». Par contre,

une catégorie signifiante étrangère n'est viable qu'à partir du moment où (...) elle vient s'intégrer au répertoire linguistique en vigueur dans la société considérée. Un concept importé ne devient pensable que reformulé...²¹

Tel est le cas du mot « humanisme » qui, dans sa signification moderne, c'est-à-dire dépourvu du lien avec l'Antiquité classique que les humanistes de la Renaissance avaient pris pour modèle, n'apparaît que durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Rien qu'en 1872, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* ne donne qu'une définition très floue de l'humanisme – « culte, déification de l'humanité » – en le reléguant au domaine purement philosophique. L'humaniste, d'après le Grand Larousse, c'est donc soit un partisan de l'humanisme²² soit un partisan des langues anciennes et plus particulièrement les philologues de la Renaissance ou bien celui qui étudie les humanités dans un collège.²³

Dans les définitions plus tardives, le terme « humanisme » acquiert de nouvelles significations qui mettent l'accent sur l'épanouissement de l'homme et de son esprit libéré de toute référence surnaturelle.

En Russie, le très célèbre *Dictionnaire encyclopédique* de Brockhaus et Efron continue en 1893 à reléguer l'humanisme à l'époque de la Renaissance. S'il ne qualifie plus les humanistes, à l'instar du *Lexicon encyclopédique* de 1838, de « philanthropes exaltés »²⁴, il ne renvoie à aucune utilisation moderne du terme.

Il faudra attendre le *Dictionnaire explicatif* d'Ouchakov (1935) pour avoir une nouvelle définition du terme en question – « humanité éclairée ». La remarque « obsolète » qui l'accompagne est caractéristique de la période transitoire des années 1920 où l'humanisme « bourgeois » n'existe plus et l'humanisme « prolétarien » est à peine né. Si le premier est blâmé par le second pour sa tendance à mettre en avant les valeurs humaines sans distinction de classes sociales, il ne se gêne pas pour exclure la classe des « oppresseurs » du paradigme humanitaire. L'humanisme prolétarien n'est nullement individualiste car il souligne que l'homme ne peut s'épanouir que dans un

21 Pierre Legendre (dir.), *Tour du monde des concepts*, Nantes, Paris, Institut d'études avancées de Nantes/Fayard, 2014, p. 13, 14.

22 Ou de l'humanitarisme qui est défini comme un système philosophique de ceux qui mettent avant toute chose l'intérêt de l'humanité.

23 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1872, vol. 9, p. 446.

24 Il s'agit de fouriéristes et de saint-simonistes.

collectif. Pour les idéologues marxistes, l'humanisme universaliste équivalait à un égoïsme parce qu'il place les libertés individuelles avant celles du collectif.

Il est évident que les émigrés russes, présents aux séances du Studio, professaient un humanisme « obsolète », fût-il de type religieux ou laïc. Cet humanisme traduisait le rejet de toute forme d'oppression, rejet qui était caractéristique de l'intelligentsia russe et de son porte-parole, la grande littérature classique. Très idéaliste et philanthrope, il s'occupait plus d'une « larme d'enfant » (Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*) que de l'épanouissement personnel de l'individu. S'il n'avait pas la même foi dans le collectif que l'humanisme socialiste, il n'en était pas moins orienté vers autrui.

Ainsi, ce concept, quoiqu'importé de l'Occident, s'est vu attribuer en Russie des significations qui l'ont bien connecté à la vieille tradition russe de compassion envers les « humiliés et offensés » (Dostoïevski). S'étant intégré au « répertoire linguistique » russe, le mot « humanisme » est devenu synonyme du mot « tchelovetchnost' » avec toute l'ouverture vers autrui que ce vieux mot russe présupposait.

C'est cet écart entre les significations d'un même mot qu'a bien senti Adamovitch. S'il n'a pas créé de véritables erreurs de compréhension, il en a provoqué des cas de manque, et pas des moins importants, ce qui a certainement influé sur la discussion.

Une vraie erreur s'est produite lors des débats sur Proust où Vycheslavtsev a usé du mot « intellectuel » pour désigner en fait une sorte de philosophe rêveur se fiant plus à ses émotions qu'à sa conscience. Quoique cela ait plongé les Français dans une stupeur totale qui a finalement coupé court à la discussion, Vycheslavtsev n'en était qu'en partie responsable. En effet, il n'avait pas beaucoup de choix : si le mot « intellectuel » n'était pas encore entré dans le vocabulaire russe de l'époque, les multiples connotations sociales et éthiques de l'emprunt « intelligent » (c'est-à-dire celui qui appartient à l'intelligentsia, cette dernière étant composée non pas seulement d'« intellectuels » mais aussi de « travailleurs créateurs », artistes, peintres etc.) ne correspondaient pas du tout au sens que le philosophe avait tenté d'exprimer.

Vycheslavtsev s'est trompé encore une fois quand il a mis le mot « conscience » dans un contexte philosophique mal approprié. A la différence du mot « esprit » qui permettait plusieurs traductions et par conséquent plusieurs interprétations, le mot « conscience », utilisé dans un contexte bien défini, n'avait qu'un seul équivalent russe, à savoir *so-znanie* qui apparaît, à l'instar de son analogue français, comme le calque grammatical du latin *con-scientia*. Parler du « centre mystérieux de la conscience », comme l'a fait Vycheslavtsev, était peu pardonnable pour un philosophe, même si en Russie la philosophie ne s'intéressait pas tellement aux phénomènes mentaux.

Faut-il considérer ces manques de compréhension, erreurs et malentendus comme des phénomènes purement négatifs qui n'ont fait que nuire au déroulement des séances du Studio ? Dans une perspective générale, la réponse ne serait pas aussi évidente qu'elle ne se présente à première vue. Un émigré russe Alexandre Kojève a remarqué, dans ses cours célèbres sur Hegel à l'École pratique des hautes études (1933-1939), qu'il n'y a « réellement une vérité que là, où *il y a* eu une erreur ». « Mais l'erreur n'existe réellement que sous forme du discours humain », continue-t-il. Pourtant, « ce maintien de l'erreur dans le réel n'est possible que parce qu'est possible sa transformation en une vérité. C'est parce qu'elle peut être corrigée que l'erreur n'est pas néant pur ».²⁵

Quand Jacques Maritain parle, dans sa conférence sur Descartes, du « renfort des énergies de l'erreur » (433), il se range, sans le savoir, du côté de Kojève, tous deux soulignant le rôle positif que l'erreur peut jouer dans l'élaboration de la vérité.

Le malentendu a aussi un « mot à dire » dans cette mise en question des « universaux » véhiculés par le langage ; comme le note très justement Georges Molinié,

la question de fond, évidemment, est celle de l'herméneutique : non pas 'que comprendre ? comment interpréter ?' – et on se pose alors automatiquement la question *comprendre – interpréter quoi ?* ; mais 'qu'est-ce que comprendre et qu'interpréter ?'. Justement, l'idée obvie de malentendu emporte l'idée d'entendre correctement, voire d'entendre tout court. Donc, par un apparent paradoxe, en deçà de cette présupposition, l'idée de malentendu implicite un certain essentialisme logico-discursif, un possible calcul du sens. C'est-à-dire, *in fine*, une autonomie isolable et essentialisable du sens, comme sens. Au minimum, ce sens, le sens, serait posé comme correspondant à un ensemble d'universaux informatifs et conversationnels.²⁶

Dans cette perspective, les erreurs et les malentendus qui ponctuent, on l'a vu, les séances du Studio sont loin de ne traduire qu'un malaise, éprouvé par des gens de cultures et de langues différentes, de parvenir à un quelconque consensus sur le sens de certaines notions, telles l'humanisme ou l'intellectualisme. Même si ces erreurs et malentendus témoignent en général de difficultés d'élaboration d'un langage commun mais aussi d'une langue commune, ils se révèlent parfois productifs, en donnant lieu à des discussions

25 Alexandre Kojève, « La dialectique du réel et la méthode phénoménologique », dans Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, p. 463.

26 Georges Molinié, « Malentendu et jugement doxique », in Bruno Clément, Marc Escola (éd.), *Le Malentendu : Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 188.

animées qui permettent, sinon de connaître la vérité (celle qui échappe au calcul du sens, rejeté avec véhémence par Adamovitch), à tout le moins d'en entrevoir un coin.

Stefanie Heine

Fishy Etymologies

Sprachgeschichtliche Irrwege bei Charles Olson

Etymology plays a central role for Charles Olson's poetics. Based on the assumption that language precedes individual speakers and thereby always carries its long history and the traces of those who spoke it before with it, Olson's approach to it is archeological. At the same time, his work as a poet is directed towards the future: he writes at the avant-gardist Black Mountain College and demands a new American poetry, designated as *projective verse*. Conjoining these two temporal directions, Olson claims „I am an archeologist of morning“. One way of paving the way for a ‚poetry of morning‘ is uncovering the origins of words and going back to their etymological roots. Thereby, it is important to note that Olson's etymologies are mostly faulty or simplified. Often, they turn out to be quotes he found in other works. By integrating the fishy etymologies in his own writing and handling them creatively, Olson endows the words' supposed history with something new and readers who trace the wrong etymological tracks are encouraged to capture an immediate impetus of language in action. Thus, Olson's ‚etymons‘ go hand in hand with the poetological implications of *projective verse*.

„I am an archeologist of morning“¹ schreibt Charles Olson in seinem autobiographisch angelegten Essay „The Present Is Prologue“. In dieser Selbstbeschreibung und im Titel des Essays zeichnet sich eine gleichzeitig nach vorne und hinten gerichtete Zeitachse ab, die zentral ist für Olson. Einerseits ist sein dichterischer Blick in die Zukunft gerichtet: Er schreibt und lehrt am Black Mountain College, einer Brutstätte der amerikanischen Avantgarde. Andererseits arbeitet Olson wörtlich archäologisch, etwa im Zuge seiner Feldforschungen im Yukatan, wo er 1951 sechs Monate verbringt, um Mayahieroglyphen zu erkunden. Diese Zeitachse spielt auch in seinen poetologischen Texten, besonders im „Projective Verse“-Aufsatz, eine tragende Rolle. Dort geht es Olson einerseits um eine Charakterisierung zeitgenössischer Lyrik; andererseits entwirft er die Umrisse einer Literatur, die erst noch geschrieben werden soll², – einer Dichtung von Morgen also. *Projective verse* bezieht sich aber nicht nur auf etwas, was (als Projektion) in der Zukunft liegt, sondern auch auf das, was zeitlich davor liegt. In „The Present Is Prologue“ wird das auch in *projective* enthaltene *pro* zur gegenwartsbestimmenden Vergangenheit: Jede Gegenwart ist das Resultat einer Projektion

1 Charles Olson. „The Present Is Prologue“ (1952). *Collected Prose*. Hg. Donald Allen, Benjamin Friedlander. Berkeley: University of California Press, 1997. S. 205-207. S. 207.

2 Charles Olson. „Projective Verse“ (1950). *Collected Prose*. S. 239-249. S. 248.

aus der Vergangenheit. Über Homer, Melville, Dostojewski, Rimbaud und Lawrence wird gesagt: „These were the modern men who projected what we are and what we are in.“³ Neben den literarischen Vorgängern, die das Jetzt bestimmen, ist auch die Sprache der Gegenwart konstitutiv vorgängig. Sie trägt ihre lange Geschichte und die Spuren derer, die sie früher gesprochen haben, immer in sich und somit in jeden neuen Text hinein. Dadurch erklärt sich auch Olsons ausgeprägtes Interesse an der Etymologie. Die Gegenwart kann sich nicht zuletzt dadurch nach vorne in die Zukunft öffnen, indem die sie konstituierende Vergangenheit archäologisch freigelegt wird. So können Ursprünge von Wörtern und Sprachen einer Dichtung von Morgen den Weg bereiten.

Häufig integriert Olson etymologische Herleitungen und sprachgeschichtliche Ausführungen in seine Essays und Vorlesungen – die Resultate sind abenteuerlich. In „Projective Verse“ heißt es:

„Is“ comes from the Aryan root, *as*, to breathe. The English „not“ equals the Sanscrit *na*, which may come from the root *na*, to be lost, to perish. „Be“ is from *bhu*, „to grow.“⁴

In einem späteren Aufsatz, „Logography“, findet sich Folgendes:

The need for adequate representation of proper names finally led to the development of phonetization. This is confirmed by the Aztec and Maya writings, which employ the phonetic principle only rarely and then almost exclusively in expressing proper names.

The procedure involved may result in a full phonetic transfer, as in a drawing of knees to express the name ‚Neil‘ (from ‚kneel‘), of the sun from the word ‚son‘ or even together in a drawing of knees plus the sun to express the personal name of ‚Neilson.‘⁵

Dass diese Behauptungen sprachgeschichtlich auf äußerst wackligen Beinen stehen, sehr verkürzt dargestellt sind bzw. sich zum Teil als schlichtweg falsch erweisen, ist offensichtlich.⁶ Im ersten Zitat wird impliziert, das Englische

3 Olson. „The Present Is Prologue“ (wie Anm. 1). S. 207.

4 Olson. „Projective Verse“ (wie Anm. 2). S. 18.

5 Charles Olson. „Proprioception“ (1965). *Collected Prose*. S. 181-202. S. 184.

6 Auf diese Tatsache wird in der Sekundärliteratur zu den Stellen erstaunlicherweise nicht eingegangen. Vgl. z. B. Sherman Paul. *Olson's Push. Origin, Black Mountain, and Recent American Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978. S. 40f.; Carla Billitteri. *Language and the Renewal of Society in Walt Whitman, Laura (Riding) Jackson, and Charles Olson. The American Cratylus*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. S. 144f.

stamme direkt vom Sanskrit ab. Tatsächlich gehen aber beide Sprachen auf das (Ur-)Indogermanische zurück und entwickelten sich seit der Trennung der indogermanischen Einzelsprachen parallel und unabhängig.⁷ Die einzelnen Herleitungen sind darüber hinaus stark vereinfacht.⁸ Die Behauptung „Is‘ comes from the Aryan root, *as*, to breathe“ ist verdreht, da *ás-u*, also ‚Leben, Existenz‘ (wörtlich ‚das Sein‘), von *as-* ‚sein‘ abgeleitet ist⁹ und nicht umgekehrt.¹⁰ Im zweiten Zitat wird es richtig wild, da der Eindruck entsteht, in den Schriften der Maya und Azteken gäbe es auf Homophonie basierende Piktogramme für den englischen Namen Neilson. Zudem impliziert das „Neil‘ (from ‚kneel)“ nicht nur eine Homophonie, sondern einen etymologischen Zusammenhang, der aber nicht gegeben ist.¹¹ Entscheidend an den beiden sprachgeschichtlich nicht ganz haltbaren Exkursen ist, dass sie nicht von Olson selbst verfasst sind: In beiden Fällen handelt es sich um Zitate, die Olson aus linguistischen Texten übernommen und in seine eigenen eingebaut hat. Die Sanskrit-Herleitungen stammen aus Ernest Fenollosa Aufsatz „The Chinese Written Character as a Medium for Poetry“¹²,

7 Vgl. Michael Meier-Brügger et. al. *Indogermanische Sprachwissenschaft*. Berlin, New York: de Gruyter, 82002. S. 9ff. Für die großzügige und ausführliche linguistische Hilfe mit Olsons Sanskrit-Herleitungen danke ich Annemarie Merrens und besonders Thomas Meixner vom Asien-Orient-Institut der Universität Zürich.

8 Das englische *is* und *as-* (‚sein‘) im Sanskrit gehen beide auf die indogermanische Verbalwurzel **h1es-* (sein, dasein) zurück (vgl. Helmut Rix. *Lexikon der indogermanischen Verben*. Wiesbaden: Ludwig Reichert, 22001, S. 241f.). Das englische *not* ist eine Vereinfachung von *nought*, das vom altenglischen *no-wiht* herkommt. *No-whit* ist zusammengesetzt aus dem Substantiv *wiht* (Wesen, Ding, Wicht) und dem Negationspartikel *no*, das wie *na* im Sanskrit auf das indogermanische **né* (nicht) zurückgeht (vgl. T. F. Hoad. *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1993. S. 315). Englisch *be* wie Sanskrit *bhu-* gehen auf die indogermanische Verbalwurzel **b^hueh2-* (wachsen, entstehen, werden) zurück (vgl. Rix, *Lexikon der indogermanischen Verben*. S. 98-101).

9 Vgl. Manfred Mayrhofer. *Etymologisches Wörterbuch des Altindiarischen*. Band I. Heidelberg: Carl Winter, 1992. S. 147.

10 Zudem ist *ás-u* in der ältesten indischen Sprachschicht, im Rig-Veda, nicht in der Bedeutung ‚Atem‘ belegt – erst durch einen späteren innerindischen semantischen Wandel kommt diese hinzu.

11 Der Nachname Neilson (Son of Neil) kommt aus dem Gälischen. ‚Neil‘ geht auf **N^eillo-s* oder **Neid-s-lo-* zurück, was so viel wie ‚champion‘ bedeutet. Alexander Macbain. *Outline of Gaelic Etymology*. Stirling: Eneas Mackay, 1909. S. 24.

12 Ernest Fenollosa. „The Chinese Written Character“. *Instigations*. Hg. Ezra Pound. New York: Boni and Liveright, 1920. S. 357-388. Dort sind die beiden Sätze auf S. 369 und S. 370 zu finden. Bei Fenollosa ist die Reihenfolge der Sätze allerdings anders und sie stehen nicht direkt hintereinander.

der von Ezra Pound veröffentlicht wurde. Fenollosas klar von orientalistischen Tendenzen geprägte Studie basiert auf teilweise fehlerhaften Auffassungen über die chinesische Schrift und stieß besonders in der Sinologie auf starke Kritik.¹³ Durch Pounds enthusiastische Promotion als „a study of the fundamentals of aesthetics“¹⁴ und „the first definite assertion of scientific method to literary criticism“¹⁵ wurde der Aufsatz allerdings zu einem einflussreichen poetologischen Basistext für die amerikanische Moderne. Über Fenollosa ließe sich Olsons Poetik im breiteren Kontext einer von Sprachursprüngen und teilweise pseudowissenschaftlichen Ansätzen faszinierten literarischen Avantgarde verorten. Besonders Pounds „Vorticism“, eine auf Unmittelbarkeit, Direktheit und Energie fokussierte Poetik und die Auseinandersetzung mit asiatischen Formen und Schriftzeichen in seinem literarischen Schaffen bieten fruchtbare Vergleichspunkte zu Olsons Ansätzen. Diesen nachzugehen würde den Rahmen des vorliegenden Artikels allerdings sprengen. Zudem ist das Anliegen nicht, Olson als Fallbeispiel für eine allgemeinere literarische Tendenz zu diskutieren, sondern seine Poetik in ihrer Eigenheit zu beleuchten.

Zurück zu den oben angeführten Passagen: Olsons Zitate aus I. J. Gelbs *A Study of Writing* in „Logography“ sind zumindest in zwei Hinsichten weniger problematisch als sein Rückgriff auf Fenollosa. Erstens sind diese Zitate anders als die von Fenollosa ausgewiesen. Zweitens gilt Gelbs Buch, die erste systematische Untersuchung von Schriftsystemen, trotz mancher Ungenauigkeiten und Simplifizierungen, in der Linguistik immer noch als wegweisende Studie. Während die linguistischen Ungereimtheiten bei Fenollosa in dessen Text festzumachen sind, entstehen sie bei den Gelb-Passagen durch die Art und Weise, wie Olson Gelb zitiert. In beiden Zitaten stückelt Olson Stellen aus den Originaltexten, die er dann Wort für Wort genau wiedergibt, zusammen. Im Gelb-Zitat ist genau das die Ursache für den durchaus lustvollen Effekt eines linguistischen Irrwegs. Was Olson zwischen den beiden Absätzen auslässt, ist eine Passage, in der Gelb allgemeiner auf das Phänomen der Phonetisierung eingeht (ein Teil dieser Stelle wird dann ganz am Ende von „Logography“ eingestreut); aus dieser ausgelassenen Stelle ginge auch hervor, dass die Neilson-Erläuterung bei Gelb der Illustration eines gewissen Phonetisierungsprozesses dient und es sich nicht um ein historisches Beispiel

13 Vgl. Haun Saussy, „Fenollosa Compounded: A Discrimination“. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A Critical Edition*. Hg. Haun Saussy, Jonathan Stalling, Lucas Klein. New York: Fordham University Press, 2008. S. 1-40. S. 1.

14 Fenollosa, „The Chinese Written Character“ (wie Anm. 12). S. 357.

15 Ezra Pound. *ABC of Reading* (1934). London, Boston: faber & faber, 1991. S. 18.

aus einer bestimmten Sprache handelt.¹⁶ Ob sich Olson bei Fenollosa bewusst ist, dass die zitierten Etymologien in manchen Hinsichten fehlerhaft sind, ist nicht klar – bei Gelb hingegen führt Olson offensichtlich gewollt eine Entfremdung und Verwischung des schriftgeschichtlichen Abrisses herbei, indem er die Zitate aus dem Kontext reißt und neu anordnet.

Auf die linguistischen Details und die Herkunft der fehlerhaften Etymologien in Olsons Texten soll hier nicht weiter eingegangen werden. Im Vordergrund steht nun vielmehr die Frage, wie er die zitierten Passagen in seine Texte einfügt, welche Funktion sie dort einnehmen und inwiefern gerade deren Fehler- oder Lückenhaftigkeit entscheidend ist. Ein Hinweis auf die Rolle der suspekten Etymologien in Olsons Poetik findet sich in „The Gate and the Center“, einem kultur- und wissensgeschichtlich ausgerichteten Aufsatz – hier wird deutlich, dass Olsons Reflexionen über die Geschichte und Anthropologie eng mit seiner Poetik verknüpft sind und in diesem Kontext nicht vernachlässigt werden dürfen. Im Zuge seiner Kritik an der westlichen Methode, Theorie und Praxis des Wissens, die laut Olson unser Denken seit der griechischen Antike dominiert und sich besonders durch striktes Klassifizieren und Definieren auszeichnet¹⁷, bemerkt Olson Folgendes: „anyone who wants to begin to get straight has to [...] uneducate himself first, in order

16 Vgl. I. J. Gelb (1952). *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1963. S. 66f. Mit der Etymologie des Namens Neilson hat das Beispiel nichts zu tun (siehe Fußnote 11), und Gelb selbst liefert keinen Nachweis zu dieser Ausführung, was er bei linguistischen Beispielen zu tun pflegt. Dass es sich um eine Illustration handelt, wird auch plausibel, wenn man bedenkt, dass Gelb die Sonne schon kurz vorher als Beispiel nennt („In the most primitive phases of logography it is easy to express concrete words, such as a sheep by a picture of a sheep, or the sun by a picture of the sun“. Gelb. *A Study of Writing*. S. 65). Es liegt nahe, dass er das Sonnenbeispiel dann aus didaktischen Gründen – um seine Erklärungen möglichst anschaulich zu machen – in der Erläuterung von Phonetisierungsprozessen weiterspinnt. In einer Fußnote wird der „full phonetic transfer“ dann mit realen Beispielen fundiert: „Full phonetic transfer, often called the rebus principle, can be recognized in heraldic symbols, as in the representation of the coat of arms of Oxford, showing an ox crossing a ford, or of the Griffin family, showing a mythical griffon. Cf. A. C. Moorhouse, *The Triumph of the Alphabet* (New York, 1953), p. 18.“ (Ebd. S. 279). Warum Gelb im Lauftext auf die nachweisbaren Beispiele aus der Heraldik zugunsten einer erfundenen Illustration verzichtet, ist eine äußerst interessante Frage, über die allerdings höchstens spekuliert werden kann.

17 Vgl. Charles Olson. „The Gate and the Center“ (1951). *Collected Prose*. S. 168-173. S. 168: „I am flatly taking Socrates as the progenitor, this methodology still the RULE: ‚I’ll stick my logic up, and classify, boy, classify you right out of existence.“ Eine eingehende Diskussion von Charles Olsons Kritik des ‚westlichen *logos*‘ in Zusammenhang mit seiner Poetik findet sich in Billitteris Buch *Language and the Renewal of Society* (wie Anm. 6). S. 115-152.

to begin to pick up, to take up, to get back, in order to get on.“¹⁸ Dass die Alternative zur bestehenden Konzeption von Wissen – die Möglichkeit darüber hinaus und weiter zu kommen – darin liegt, sich zu ent-bilden verwirft Olson zumindest zum Teil mit dem Nachsatz „Which is turkey-crazy, is it not.“¹⁹ Als Alternative wird ein weiterer Ansatz vorgeschlagen: Forscher sollen auf einfache historische ‚Fakten‘ zurückzugreifen ohne sie zu systematisieren und in eine verallgemeinernde Ordnung einzufügen. Hier (als Beispiel für solche ‚Fakten‘) kommt Olson auf die Sprachgeschichte zu sprechen:

Take language (& start with Fenollosa): did anyone tell you [...] that all Indo-European language (ours) appears to stem from the very same ground on which the original agglutinative language was invented, Sumeria? and that our language can be seen to hold in itself now as many of those earliest elements as it does Sanskrit roots? that though some peoples stuck to the signs while others took off with the sounds, both the phonetic and ideographic is still present and available for use as impetus and explosion in our alphabetic speech? (Why Fenollosa wrote the damned best piece on language since when, is because, in setting Chinese directly over against American, he reasserted these resistant primes in our speech, put us back to the origins of their force not as history but as living oral law to be discovered in speech as directly as it is in our mouths.)

Dass die ‚einfachen Fakten‘ nicht unbedingt historisch belegte Fakten sein müssen, zeigt schon der erste Satz, der eine Spekulation aufgreift: „all Indo-European language (ours) *appears to stem from* [...] Sumeria“ (meine Hervorhebung). Bedenkt man, dass diese These sich aus der Sicht der heutigen Linguistik als nicht haltbar erwiesen hat²⁰, so besteht zwischen den zwei von Olson vorgeschlagenen Alternativen zum westlichen Wissenssystem – dem Ent-bilden und dem Zurückgreifen auf simple Fakten – vielleicht mehr Ähnlichkeit als Olson zugestehen möchte. Aus den folgenden Sätzen lässt sich zudem eine Erklärung dafür finden, warum es für Olson entscheidend ist, Etymologien in seinen Essays zumindest verkürzt wiederzugeben. Das korrekte

18 Olson. „The Gate and the Center“ (wie Anm. 15). S. 168.

19 Ebd. S. 168.

20 „Es gibt natürlich keine Quellen, die uns über die ursprüngliche Heimat des Ie. informieren könnten, und wahrscheinlich werden auch keine mehr zutage treten.“ (Rudolf E. Keller [1978]. *Die deutsche Sprache und ihre historische Entwicklung*. Hamburg: Helmut Buske, 1995. S. 31). Im Nennen eines Ursprungsortes der indoeuropäischen Sprachen macht sich auch Olsons Liebäugeln mit der Annahme einer Ursprache bemerkbar. Obwohl er sich bewusst ist, dass eine solche eher unplausibel ist, lässt sich Olson begeistern von Büchern wie Arnold D. Walders *One Language. Source of all Tongues*, über das er in einem Brief an Robin Blaser schreibt „I love it; and there’s *some* truth in it.“ (Olson zitiert in Ralph Maud. *Charles Olson’s Reading. A Biography*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996. S. 311).

Faktum, dass das Englische Elemente von viel früheren Sprachen wie etwa dem Sanskrit in sich trägt, ist lediglich die Voraussetzung für das, was Olson primär fasziniert und was auch für die Kernthesen anderer Texte²¹ wesentlich ist: „that [...] both the phonetic and ideographic *is still present and available for use as impetus and explosion* in our alphabetic speech“ (meine Hervorhebung) – also dass die Sprachwurzeln gegenwärtig da sind, dass sie uns jetzt zum Gebrauch zur Verfügung stehen, unsere Sprache explosionsartig durchbrechen und somit einen Impuls und eine Triebkraft darstellen. Der Grund, warum Olson Fenollosas Aufsatz so sehr schätzt, ist demselben Phänomen geschuldet: „in setting Chinese *directly* over against American, he reasserted these resistant primes in our speech, put us back to the origins of *their force not as history but as living oral law to be discovered in speech as directly as it is in our mouths.*“ (Meine Hervorhebung) Fenollosa ruft die „resistant primes“ unserer Sprache in Erinnerung, indem er uns zu den Ursprüngen ihrer Kraft zurückführt – die „resistant primes“ erscheinen nicht als Geschichte, sondern als lebendiges Gesetz, das sich jetzt, im Moment, in dem wir sprechen, körperlich unmittelbar, direkt in unserem Mund artikuliert. Mit Wörtern wie „impetus“, „explosion“, „force“ und „living oral law“ sind wir mitten im Vokabular von „Projective Verse“: „percussive“, also erschütternd, schlagend, rhythmisch, und „projectile“, Geschoss oder Wurfbewegung, sind zwei der Schlagworte, die Olson unter den Titel „Projective Verse“ stellt.²² Die geforderte neue Dichtung soll mit ihrer „speech force“ einschlagen und die Traditionen erschüttern – in der Mündlichkeit liegt für Olson „the [...] secret of a poem’s energy“.²³ Literatur und Kunst allgemein zeichnen sich für Olson primär durch Kinetik aus: „Art does not seek to describe, but to enact.“²⁴ Idealerweise wären Gedichte lebendige Energieprojektile: „the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and, at all points, an energy-discharge“. „A poem is energy transferred from where the poet got it [...], by way of the poem itself to, all the way over to, the reader.“²⁵ Ein Gedicht ist also projektiv, indem es durch Energieübertragung vom Autor via Text nach vorne bis zum Leser wirkt, und die Übertragung soll explosionsartig, unmittelbar geschehen. Olsons Beschreibung, wie „the resistant primes of speech“ in der gegenwärtigen Sprache zum Ausdruck kommen sollen, ist analog zur Idee des ungehinderten Energietransfers der evozierten neuen Lyrik. Die Wurzeln oder Partikel aus früheren Sprachen im Englischen eröffnen für Olson eine projektive Linie in die Vergangenheit; die *direkte*

21 Z. B. „Projective Verse“ (wie Anm. 2) oder „Human Universe“ (1951). *Collected Prose*. S. 155-166.

22 Olson. „Projective Verse“ (wie Anm. 2). S. 239.

23 Ebd. S. 244.

24 Olson, „Human Universe“ (wie Anm. 19). S. 162.

25 Olson. „Projective Verse“ (wie Anm. 2). S. 240.

Flugbahn muss in diesem Fall allerdings erst geschaffen werden. Eine saubere linguistische Herleitung von sprachgeschichtlichen Verbindungen bedarf, wie bei der Richtigstellung des Fenollosa-Beispiels gezeigt werden kann, mehrerer Schritte, die Umwege und längere Erläuterungen beinhalten. Explosionsartig offenbaren sich die „resistant primes“ also nicht. Wenn die etymologischen Herleitungen allerdings stark verkürzt dargestellt werden, kann der Effekt eines direkten Bezugs zwischen Sprachvergangenheit und -gegenwart konstruiert werden. Genau das macht Olson in den zitierten sprachgeschichtlichen Passagen, in denen gerade die linguistisch gesehen unsaubereren Herleitungen zu einem Präsenzeffekt des Vergangenen in der Sprache führen. Im Neilson-Beispiel wird durch das Zusammenstückeln von Zitaten eine *direkte* Verbindung zwischen Sprachen, die in Wirklichkeit gar keinen Zusammenhang haben, evoziert. Bei Fenollosa ist gerade die von Olson geschätzte Betonung einer *direkten* Verknüpfung von Chinesisch und Englisch, oder Sanskrit und Englisch linguistisch nicht haltbar.

Sowohl im Fenollosa- als auch im Gelb-Zitat sind die konstruierten unmittelbaren Koppelungen vom Englischen an ältere Sprachen durch lautliche Kontinuitäten bestimmt. Auch dies ist eine bewusste Wahl Olsons; es gibt bei Fenollosa wie bei Gelb zahlreiche Beispiele, in denen sprachgeschichtliche Bezüge nicht über die Phonetik hergestellt werden. Nun ist aber die Lautlichkeit für Olson der Ort schlechthin, wo sich eine Explosion der Vergangenheit im Jetzt ereignen kann, weil „speech force“ die Energie der Sprache darstellt und weil wir die Sprachwurzeln im Moment des Aussprechens von Wörtern direkt, physisch im Mund haben. Im Fenollosa-Zitat kommt durch den Kontext in „Projective Verse“ – anders als in den Gelb-Zitaten, die ja fast den ganzen Text von „Logography“ ausmachen – noch ein weiterer Aspekt hinzu. Während die Sanskrit-Herleitungen bei Fenollosa belegen sollen, dass alle Verben ursprünglich auf Bezeichnungen für Tätigkeiten und nicht für Zustände zurückgehen²⁶, nennt Olson sie im Zuge seiner Diskussion von neuen Kompositionsprinzipien. Auch im Kompositionsprozess spielt bei Olson die Energie eine zentrale Rolle. Ein Rückgriff auf bestehende traditionelle Formen wie Reim und Metrum gefährde die Energie, die, nachdem sie ins Gedicht eingegangen sei, dann von dort aus weitertransferierbar werden solle. Olson schlägt unter anderem vor, stattdessen den Silben einen neuen Stellenwert zu geben und erklärt sie zu strukturgebenden Elementen.²⁷ Silben als „the smallest particle[s]“, „the minimum and source of speech“²⁸ können schon von Olsons Wortwahl her mit den „resistant primes“ in Verbindung gebracht werden. Das Fenollosa-Zitat wird eingeleitet durch den Satz: „From the root out, from all over the place, the

26 Fenollosa. „The Chinese Written Character“ (wie Anm. 12). S. 369f.

27 Olson. „Projective Verse“ (wie Anm. 2). S. 241.

28 Ebd.

syllable comes, the figures of, the dance“.²⁹ Als Sprachwurzeln führen die Silben einen Tanz in der Sprache auf – das Fenollosa-Zitat erscheint also auch als ästhetisches Beispiel³⁰, das zeigen soll, wie durch die Silben, die im Vorfeld von Olson schon als lebendige unberechenbare Lebewesen charakterisiert wurden³¹, in der Sprache eine lautliche Bewegung vollzogen wird – in anderen Worten, wie durch Einsatz von Silben und Lautkontinuitäten *projective verse* entstehen könnte. Ganz im Sinne von „Projective Verse“ geht es Olson bei seinen etymologischen und sprachgeschichtlichen Exkursen wohl um die *Produktion* von übertragbarer Energie in einer kinetischen und lebendigen Sprache. Dies bestätigt sich in der Vorlesung „On History“, wenn er bemerkt:

language is the life that *we're* producing – and, by God, to my mind, the event of language – I would say the thing we're after is etymons, all over the place. [...] Etymon. The right word. The root. The word in the rightness of its root.³²

Dass das Ereignis der Sprache durch die Etymologien herbeigeführt werden kann, wurde eben gezeigt. Wie ist es allerdings zu verstehen, dass Olson von „[t]he word in the *rightness* of its root“ (meine Hervorhebung) spricht, was auf die Forderung nach einer richtigen, korrekten Herleitung sprachgeschichtlicher Wurzeln hinweist, und gleichzeitig betont, dass die Sprache das Leben sei, das wir *produzieren*? Eine selbstgebastelte Etymologie wäre bestimmt keine ‚richtige‘ mehr. Angesichts der Tatsache, dass Olson es gleichzeitig offensichtlich nicht so genau nimmt mit der Akkuratheit linguistischer Fakten, stellt sich die Frage, was er unter „rightness“ versteht. Olson rechnet Fenollosa hoch an, dass er uns die Ursprünge der Sprache „not as history“ näherbringt. Eine ausführlichere Kritik an einer bestimmten Sorte Historiker findet sich im Aufsatz „Human Universe“.

It is unbearable what knowledge of the past has been allowed to become, what function of human memory has been dribbled out in to the hands of these

29 Ebd. S. 242.

30 Die Art und Weise wie Olson die Fenollosa-Zitate isoliert und arrangiert lassen die Etymologien poetischer erscheinen, als sie es in Fenollosas Text tun. Die Klangharmonien werden stärker betont als bei Fenollosa, wo einer der Sätze von den anderen durch eine Passage mit anderen Beispielen, in denen der Klang keine Rolle spielt, getrennt ist. (Vgl. Fenollosa „The Chinese Written Character“ [wie Anm. 12], S. 369f.).

31 Die Silbe wird als „fine creature“ beschrieben, die sich an dem Ort aufhält, wo die Sprache „least careless – and least logical“ ist (Olson. „Projective Verse“ [wie Anm. 2], S. 241).

32 Charles Olson. „On History“ (1963). *Muthologos. The Collected Lectures & Interviews*. Volume I. Hg. George F. Butterick. Bolinas: Four Seasons Foundation, 1978. S. 1-19. S. 4.

learned monsters whom people are led to think ‚know.‘ They know nothing in not knowing how to reify what they do know. What is worse, they do not know how to pass over to us the energy implicit in any high work of the past because they purposely destroy that energy.³³

Seine Kritik richtet sich wiederum gegen eine bestimmte Auffassung von Wissen, durch die eine den Objekten der Vergangenheit inhärente Energie blockiert wird. Ein solches Wissen „comes out a demonstration, a separating out, an act of classification, and so, a stopping, and all that I know is, is not there, it has turned false.“³⁴ ‚Falsch‘ wird das historische Wissen also dadurch, dass die Vergangenheit durch die Art, wie sie vermittelt wird, ihrem Leben und ihrer Energie beraubt wird und dass der Rezipient (hier: Olson) das Interesse verliert: „immediately, they lose me, I am no longer engaged, this is not what I know is the going-on (and of which going-on I, as well as they, want some illumination, and so, some pleasure.“³⁵ Die wichtigste Aufgabe des Historikers wäre für Olson, die Vergangenheit in der Gegenwart erlebbar zu machen, ihre Energie zu übertragen ins Jetzt. In „Human Universe“ kommt ein weiterer für Olson zentraler Punkt in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit zur Sprache: angelehnt an die Erkenntnisse der zeitgenössischen Physik, mit der Olson sich immer wieder auseinandersetzt, ist es ihm ein großes Anliegen, die Rolle des Wissenschaftlers oder Historikers in der wissenschaftlichen Tätigkeit mitzubedenken: „we are ourselves both the instrument of discovery and the instrument of definition.“³⁶ Abgesehen davon, dass eine rein objektive, korrekte Rekonstruktion der Vergangenheit gar nicht möglich ist, weil die Menschen, die sich mit ihr beschäftigen, ihre Rekonstruktion immer mitbestimmen, ist der Moment der Auseinandersetzung mit der Geschichte für Olson wichtiger als historische Fakten per se³⁷: Was zählt ist „this instant, [...] you on this instant, [...] you, figuring it out, and acting, so“³⁸ – in anderen Worten, was zählt, ist das, was zwischen dem historischen Gegenstand und dem, der ihm später begegnet passiert.³⁹ In „The Gate and the Center“ nennt Olson eine der letzten „acts of liberation science has to offer“: „not what things are so much as [...] what happens BETWEEN

33 Olson, „Human Universe“ (wie Anm. 19). S. 163.

34 Ebd. S. 157.

35 Ebd.

36 Ebd. S. 155.

37 In „Human Universe“ ist an dieser Stelle nicht von der Geschichtswissenschaft im Speziellen die Rede, Olsons Erläuterungen sind m. E. aber problemlos übertragbar darauf.

38 Ebd. S. 157.

39 In „Human Universe“ betont Olson, was für ihn im Zentrum einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht: Die Partikularität des Dings „and its *relevance* to ourselves who are the experience of it“ (Ebd. S. 158).

things, in other words: COMMUNICATION⁴⁰ stehe oft im Fokus der neueren Wissenschaft. Von ‚Communication‘ ist es nicht weit zu „Conversation“ und somit zum Vers, den Olson über das Lateinische „vertere“ als „turning together“ definiert.⁴¹ Die zitierten Etymologien und sprachgeschichtlichen Exkurse kann man als Versuche Olsons lesen, die eigenen Lyrik- und Wissenschaftstheorien umzusetzen und kurzzuschließen. Eine direkte Verbindung von Sprachvergangenheit und der Sprache, die wir genau jetzt sprechen, wird von Olson konstruiert – eine korrektive Geste, um den Geschichtswissenschaftlern, die in ihrer nüchternen und klassifizierenden Darlegung die Energie historischer Gegenstände zerstören, entgegenzuwirken. Im Schaffen dieser direkten Bezüge wird Olsons Rolle als „instrument of discovery and [...] instrument of definition“ offenbar: In der Beschäftigung mit der Sprachgeschichte, besonders in seinem Anliegen Energie von der Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, nimmt Olson Einfluss auf die von ihm vermittelten Sprachursprünge. Dieser Einfluss führt dazu, dass die von ihm dargelegten sprachgeschichtlichen Entwicklungen linguistisch nicht immer korrekt sind. Es geht Olson nicht darum, wie die Herkunft des Wortes Etymologie selbst impliziert, eine stabile Wahrheit (ἔτυμος = ‚wahr‘) des Wortes (λόγος) freizulegen. Die Zitate selbst haben weniger den Stellenwert von Befunden als von Funden. Diese Funde aus linguistischen Texten bringt Olson dann durch das Einbetten in Konversation mit seinen eigenen Texten – sie werden, nicht zuletzt durch dieses *con-vertere*, zu Hybriden zwischen historischen Überlieferungen und poetischer Sprache. Genau dadurch wird tatsächlich so etwas wie Energie für jetzige und künftige Leser aktivierbar: Diejenigen, die Olsons etymologische Irrwege lesend nachvollziehen, werden dazu verleitet, zumindest im Moment des Lesens frische Bedeutungsdimensionen zu erhaschen – die Wortgeschichten werden so für individuelle Leser (und durch sie) projektiv erweitert. In Bezug auf archäologische Objekte und Sprachherkünfte bemerkt Olson, dass „primary“ nichts anderes heißt als „fresh/first“, „how one finds anything, pick it up as one does new“.⁴² In seiner eigenen kreativen Handhabung gibt er den Wörtern etwas Neues mit – er wendet sie zum Morgen. Ein „archeologist of morning“ zu sein, bedeutet, die Vergangenheit in ihrem Bezug zur Gegenwart und ihrem Bezug zur bestimmten Person, die sich in einem bestimmten Moment mit ihr auseinandersetzt zu fassen und sie so Richtung Zukunft zu öffnen.

40 Olson. „The Gate and the Center“ (wie Anm. 15). S. 169.

41 Charles Olson. „Interview in Gloucester“ (1968). *Muthologos. The Collected Lectures & Interviews*. Volume II. Hg. George F. Butterick. Bolinas: Four Seasons Foundation, 1979. S. 84-104. S. 94f.

42 Charles Olson. „Letter to Elaine Feinstein“ (1959). *Collected Prose*. S. 250-252. S. 251.

Soweit der Versuch, Olsons Handhabung von Sprachgeschichte und Etymologie von Olson selbst her plausibel zu machen. Zum Schluss möchte ich noch auf eine Unvereinbarkeit hinweisen, die Olson womöglich nicht selbst bewusst war. Die Forderung „Down with causation [...] you as the only reader and movement of the instant. You, the cause“⁴³ könnte leicht als Freibrief aufgefasst werden, den (historischen) Gegenstand, völlig beliebig zu handhaben und darzulegen. Genau das wäre in Olson Sinne allerdings völlig verfehlt. Größtmögliche Aufmerksamkeit auf das, was man bei der literarischen und wissenschaftlichen Arbeit vor sich hat, ist für Olson das höchste Gebot.⁴⁴ Nur durch volle Konzentration auf den ganz bestimmten jeweiligen Gegenstand – was Beliebigkeit in der Anschauung ausschließt – kann Energie vermittelt werden. Merleau Pontys *Phenomenology of Perception* erläuternd, meint Olson: „The object is at every moment recaptured and placed once more in a state of dependence on attention. That is, attention as a mobile fact constantly is re-mobilizing the object that sets itself in motion.“⁴⁵ Hier kommen Olsons zentrale Ansprüche an die Wissenschaft zusammen: Einerseits soll der Wissensgegenstand in Bewegung gehalten und seine Energie übertragbar gemacht werden und andererseits muss der Forscher dem Gegenstand im Moment der Anschauung in seiner Partikularität gerecht werden. In Bezug auf den freien Umgang mit den Etymologien ergibt sich durch diesen doppelten Anspruch eine Spannung, die nicht ganz aufhebbar ist. Einerseits kann „the rightness of the root“ umgedeutet werden als Korrektiv einer ‚falschen‘ Wissenspraxis und als Versuch, der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnis gerecht zu werden, dass Realität wandelbar und nicht mehr genau bestimmbar ist: „the structures of the real are flexible, quanta to dissolve“.⁴⁶ Andererseits, und jetzt wieder konkret auf die Sprachgeschichte bezogen, zeigt die Tatsache, dass Olson erfundene Etymologien vehement ablehnt⁴⁷ und immer wieder ein umfassendes etymologisches Wörterbuch

43 Olson. „The Present Is Prologue“ (wie Anm. 1). S. 205.

44 Vgl. Olson. „Projective Verse“ (wie Anm. 2). S. 143: „Any slackness takes off attention, that crucial thing, from the job in hand“. In „Human Universe“ (wie Anm. 19). S. 158 plädiert Olson dafür, dass beim Akt des Forschens berücksichtigt werden soll, was in *jeder Sekunde* des Entdeckens vor sich geht. Für Olson liegt genau darin die Möglichkeit, dem Forschungsgegenstand ihm in seiner konkreten Singularität gerecht zu werden anstatt ihn durch abstrahierende Methoden zu verfehlen.

45 Charles Olson. „Under the Mushroom. The Gratwick Highlands Tape“ (1963). *Muthologos. The Collected Lectures & Interviews*. Volume I. S. 20-62. S. 58.

46 Charles Olson. „Equal, That Is, to the Real Itself“ (1958). *Collected Prose*. S. 120-125. S. 125.

47 In einem 1956 geschriebenen Brief an Larry Eigner kritisiert Olson Robert Duncans Auffassung von „arbitrary etymologies“: „What Duncan means by arbitrary etymologies is a part of his department of misinformation = s, invention. [...] He

verlangt⁴⁸, auch seinen Wunsch, „the rightness of the root“ im konventionellen Sinne als korrekte, richtige Etymologie zu verstehen.⁴⁹ Dem Gegenstand durch volle Aufmerksamkeit gerecht zu werden, hieße in Bezug auf die Sprachgeschichte, nicht nur primär den Moment der Auseinandersetzung damit (die Forschungssituation) zu berücksichtigen, sondern auch den Herleitungen, selbst in mühsamen Umwegen, genau nachzugehen. Möglicherweise liegt hier das Dilemma eines „archeologist of morning“: Im „morning“ klingt das homophone ‚mourning‘ – die Trauer mit. Die Trauer darüber vielleicht, dass in der Archäologie des Morgens die Vergangenheit nie ganz angemessen wiedergegeben werden kann. Die Trauer darüber, dass die direkte Verbindung zu einer unmittelbar, gegenwärtig aufblitzenden Vergangenheit immer auf einer Zensur oder Konstruktion beruht.

means etymologies *one makes up!* Wow! You will imagine how I don't figure that one, being, as you sd (Gloucester) a hound for meaning.“ (Olson. *Collected Prose*. S. 453)

- 48 Olson spricht wiederholt den Wunsch nach einem etymologischen Wörterbuch aus, das frühere Sprachen als Altgriechisch und Latein und Indo-Europäische Wurzeln beinhaltet. Vgl. Olson. *Collected Prose*. S. 453; Olson. „Letter to Elaine Feinstein“ (wie Anm. 40). S. 250.
- 49 In *Charles Olson: The Scholar's Art*. Harvard: Harvard University Press, 1978. S. 77 betont Robert Von Hallberg wie sehr Olson auf fundierte Etymologie besteht: „Unlike some of the poets he influenced, Olson himself took etymological matters with absolute seriousness.“ In der Theorie stimmt das sicher, in dem Sinne, dass Olson die Sprachgeschichte als Sprachgeschichte ernst nimmt – eine erfundene Etymologie wäre keine *Wortherkunft* mehr, der Bezug zu einer realen Vergangenheit würde als nicht mehr bestehen. In Olsons praktischer Handhabung von Etymologien kann man allerdings nicht von „absolute seriousness“ sprechen, weil eine solche streng genommen eingehendere Auseinandersetzungen mit der Sprachgeschichte und auch mehr Fremdsprachkenntnisse, als Olson sie hatte, verlangen würde.

Thomas Vercruyse

De la productivité de l'erreur en contexte pédagogique

kairos, abduction et poésie du cours

In this paper we shall examine how error can constitute an occasion of improving the context of learning.

Taking error into account, trying to understand and follow the way that led the student to make it, the Professor betters his empathy. Hence, thanks to this mimicry, the Professor enters into the student's process of thinking and the poetics of the course becomes more inclusive. Turning error into « *kairos* », the course truly becomes a moment of collective individuation.

Par cette contribution, je voudrais montrer comment l'erreur (particulièrement dans un contexte de cours de langue étrangère, en contexte interculturel) ou l'imprévu, en contexte pédagogique, peuvent et doivent être utilisés afin de composer un cours plus créatif, qui *informe*, au sens de la théorie de l'information, ceux qui y prennent part. Les concepts de *kairos*, d'erreur productive puis d'abduction seront ainsi mobilisés.

L'enseignement appartient à un domaine plus large, celui des phénomènes d'attention présentielle, que j'étudierai en partant de l'écologie de l'attention d'Yves Citton. Pour les analyser, Citton s'inspire notamment des travaux de Natalie Depraz sur Husserl dont il retient un principe essentiel, même s'il ne le formule pas en ces termes: l'attention n'obéit pas au modèle réductionniste du *face-à-face*, celui d'un sujet face à un objet, mais au modèle kairologique du *corrélat*, selon lequel l'attention s'exerce au sein d'une circonstance donnée.¹ Citton formule une sorte de *cogito* attentionnel: « je ne fais jamais attention tout seul. »² Parler d'*attention présentielle*, c'est donc parler d'*attention conjointe*. On va voir que cette attention conjointe puise dans les fondements anthropologiques les plus profonds de la notion de *mimesis* et que c'est la *mimesis* qui peut nous aider à saisir la productivité de l'erreur en contexte pédagogique. Pour atteindre ces fondements, je sollicite la patience du lecteur, car je devrai emprunter un assez long détour.

Dans une certaine mesure, on peut appliquer aux phénomènes d'attention conjointe le principe de Heisenberg, d'après lequel l'observation modifie les faits qu'elle vise, à ces situations « où je sais ne pas être seul dans le lieu où je me trouve et où ma conscience de l'attention d'autrui affecte l'orientation de

1 Voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 125.

2 *Ibid.*

ma propre attention. »³ Valéry a précisément cherché à penser le lien entre le principe de Heisenberg et l'attention:

Conv[ersation] avec Bauer.

Ils pensent maintenant que le déterminisme est inobservable (à cause du n[ombre] de conditions) et de ce fait que tout mode imaginable d'observation conduirait à altérer par l'introduction de ces moyens mêmes la chose à observer. (P[ar] ex[emple] lumière (X rays p[ar] ex[emple] sur électrons). [...] C'est pourquoi j'avais pensé jadis à une théorie du *recul* – c'est-à-dire à considérer l'attention comme relation entre 2 membres et une équation entre eux.⁴

Le modèle ne répond pas ici au patron sujet-objet; on a plutôt affaire à une sorte de *polarisation* des deux membres qui font attention l'un à l'autre. Citton parle en ce cas de « co-attention présenteielle, caractérisée par le fait que *plusieurs personnes, conscientes de la présence d'autrui, interagissent en temps réel en fonction de ce qu'elles perçoivent de l'attention des autres participants.* »⁵ Dans les cas de dialogue, cette réciprocité, bien différente de l'asymétrie structurant le dispositif sujet-objet, donne lieu à une mise au point constante. Je n'imité pas l'autre, mais j'imité l'image que je veux renvoyer à la personne qui m'observe. La co-attention présenteielle est ici décrite dans les termes de la cybernétique et permet de remarquer que renoncer au modèle sujet-objet pour rendre raison des faits attentionnels implique de ne plus recourir à la causalité linéaire, qui correspondrait à ce que Citton appelle le « système radio »⁶, à source univoque, qu'on utilise dans les cas d'attention collective sans qu'on puisse le convoquer pour modéliser les phénomènes d'attention conjointe qui sont des exemples du « système en réseau ». ⁷ En système-radio, l'erreur ne saurait être productive.

Dans les cas d'attention conjointe s'impose « l'idée d'une rétroaction, c'est-à-dire le retentissement immédiat de l'effet sur la cause. »⁸ Dans ces effets de *feed-back*, on voit à l'œuvre une « causalité semi-cyclique »⁹ qui « a l'avantage de rompre l'irréversibilité logique de la conséquence et l'irréversibilité temporelle de la séquence: la source et la réception sont en même temps effet et cause. »¹⁰

3 *Ibid.*

4 Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p. 869.

5 *Ibid.*, p. 127.

6 *Ibid.*, p. 128.

7 *Ibid.*, p. 129.

8 Michel Serres, *Hermès I – La communication*, Paris, Minuit, 1969, p. 20.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

Ces cas d'attention conjointe fonctionnent bien d'après une causalité semi-cyclique, qui correspond à la boucle rétroactive de la cybernétique: on se renvoie l'un à l'autre, non la balle, mais le « travail d'ajustement réciproque entre la parole »¹¹ de l'un et l'écoute de l'autre, ajustement que Citton qualifie d'« effort d'accordage affectif ».¹² Me soucier ainsi de l'autre m'interdit de programmer ma parole et de la dérouler sans guetter son retour. Si l'effort d'accordage affectif de Citton le plaçait clairement sous le paradigme de la cybernétique, la conséquence qu'il en tire en terme d'agir semble emprunter au jazz, dont il est d'ailleurs amateur¹³: « *se montrer attentionné envers l'attention d'autrui exige d'apprendre à sortir des routines programmées à l'avance, pour s'ouvrir aux risques (et aux techniques) de l'improvisation.* »¹⁴ Un ouvrage consacré très récemment au jazz fait état du rapport au temps impliqué par cet art de l'improvisation:

Archie Shepp joue avec son *big band* comme d'un instrument à part entière. Il prend le temps de changer un accord qui ne lui convient plus, d'accélérer un tempo ou d'en ralentir un autre. Aucun morceau du célèbre album ne manque, mais aucun n'est joué dans sa version originale. Oui, ça tâtonne et ça cherche. La mémoire fait parfois défaut. Comme une assurance contre tout passéisme, tout risque de fétichisme.¹⁵

Le jazz, comme l'effort d'accordage affectif, ne sont pas, du moins pas essentiellement, des arts de la mémoire. Ils ne sont donc pas à proprement parler des *arts*, car ils ne peuvent être placés sous le patronage de muses, filles de Mnémosyne. Il conviendrait mieux de parler de *styles*, au sens où l'entend Marielle Macé, c'est-à-dire, de *manières de devenir*.¹⁶ S'abandonner au devenir, à sa ligne de fuite, requiert bien le renoncement à tout fétichisme. Le jazz, comme l'effort d'accordage affectif et donc comme ce que j'appelle la kairologie, la doctrine où les circonstances priment les essences, promeuvent en fait une éthique de la trahison, car ils trahissent les attentes. Jouer le jazz, c'est déjouer l'attente. S'accorder à mon interlocuteur, c'est trahir mon intention initiale pour capter son attention. Saisir le *kairos*, c'est se rendre sensible à un

11 Yves Citton, *op.cit.*

12 *Ibid.*

13 Voir *Ibid.*, p. 202.

14 *Ibid.*, p. 131.

15 Raphaël Imbert, *Jazz suprême – Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Editions de l'Eclat, 2014, p. 300.

16 Nous faisons allusion à son ouvrage magistral, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011. Voir aussi notre article sur son travail : « Façons de lire, manières de devenir : la lecture comme occasion d'une éthopoétique » : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article403>

inattendu désiré. On verra que c'est aussi se rendre sensible à une erreur et en retirer les fruits.

Enseigner par le transindividuel

De fait, une situation de communication réussie se doit de parier sur cet inattendu si elle veut devenir propice aux occasions. Les troubles de l'attention, même si leur étiologie est encore méconnue, sont probablement à envisager comme des signes de la dégradation de notre environnement de communication, vicié par les asymétries, c'est-à-dire manquant d'imitation. Ainsi, on sait que les élèves ont tendance à s'agiter si l'enseignant dispense un cours *magistral*, situation dans laquelle « *la salle de classe est structurée selon le < système radio >*, avec un < émetteur central > (le professeur) relié en sens unique (« univoque ») à une pluralité de récepteurs périphériques' (les élèves). »¹⁷ Dans ce cas de figure, l'enseignant n'est pas un jazzman improvisant mais un récitant scrupuleux. Son objectif est de diffuser une information qui préexiste à son exécution dans la salle de classe; cette dernière n'est pas un lieu d'élaboration mais de transmission du message préalablement stocké (d'« information en conserve » selon l'expression d'Abraham Moles¹⁸) qu'on cherche à livrer avec le moins de déperdition possible, avec le moins d'erreur possible. L'interaction avec les élèves n'est pas perçue comme une occasion d'enrichir le message ou de le doter d'une plus grande *fitness* par rapport au public: l'interaction fait courir le risque du *bruit*, c'est-à-dire d'une perte d'information le long du processus de communication.

À l'opposé de cette configuration, on trouve le cours *interactif*, dans lequel la salle de classe est structurée selon le « système en réseau », reliant les participants de manière « biunivoque », afin qu'ils puissent tous émettre et recevoir. Le but de ce dialogue est d'opérer la synthèse d'informations partielles préexistantes, en cherchant à « relever le niveau d'information »¹⁹ et non seulement à transmettre de l'émetteur A au récepteur B. Citton a raison de relever que les pratiques d'enseignement se situent la plupart du temps entre ces deux pôles extrêmes du magistral et de l'interactif; toutefois, le positionnement au sein de l'axe permet d'identifier « sur quel type d'écosystème attentionnel repose leur dynamique. »²⁰ Ce positionnement livre, de mon point de vue, la nature de *la poétique du cours*. On devinera aisément quel pôle est le plus kairologique des deux.

17 Yves Citton, *op.cit.*, p. 134.

18 Cité par Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p. 103.

19 Vilém Flusser, *op.cit.*

20 Yves Citton, *op.cit.*, p. 135.

On pourrait se risquer à avancer que le pôle interactif prédispose ceux qui sont présents à faire usage de l'*art de la pointe*: dans ce dispositif, si mon interlocuteur débite une banalité informe, cela « m'incite à élever le niveau général d'information en répondant par une suggestion plus saillante. »²¹ Quand, dans le cadre du cours magistral, une platitude émise par le professeur mine la raison d'être de la communication et conduit les élèves à la distraction, cette platitude peut devenir un *kairos* si elle amène un élève alerte à intervenir: c'est une occasion qui lui est offerte d'aiguiser son propos, la platitude affûtant la formulation pertinente ou lui offrant la matière informe à mouler.

Même dans le cas où le cours magistral ne serait pas susceptible d'énoncer des propos insipides, l'asymétrie énonciative ne dédouane pas l'enseignant de maintenir une symétrie attentionnelle avec ses auditeurs, cette symétrie se diluant, selon l'expression de Citton, en fonction du nombre de participants. En effet, pour reprendre à Simondon l'image de la polarisation, s'il est possible de *polariser* avec un auditoire resserré, et donc de tenir compte du retour attentionnel, du *feed-back* des auditeurs, cette polarisation est impossible à maintenir devant une trop grande assemblée: l'énergie se disperse, se dissipe. La seule source néguentropique est alors la parole du locuteur, qui ne peut plus compter que sur elle-même.

En dehors de la symétrie attentionnelle, Citton mentionne deux autres principes que tout enseignant doit garder à l'esprit pour penser son exercice. La « nécessité de connexion émotionnelle »²² pose que « *le substrat indispensable à toute communication* »²³ étant une certaine communion affective, les enseignants doivent d'abord se connecter avec leurs étudiants à un niveau émotionnel. On aurait ici, comme dans le cas de la *mimesis* aristotélicienne, un contrat d'empathie mimétique, contrat requis pour un cours réussi. On va voir que c'est la condition pour que l'erreur puisse être productive.

Le lexique employé par Citton (« substrat ») est d'autant plus intéressant qu'il fait ensuite référence à Simondon: « Comme l'a bien mis en lumière Gilbert Simondon, nos émotions manifestent l'état de la relation transindividuelle qui nous unit à notre environnement: elles nous servent de thermomètre pour mesurer l'état de notre écosystème attentionnel. »²⁴ On pourrait ainsi avancer la proposition suivante: la communion affective doit être le fond à partir duquel peut advenir la morphogenèse du cours; on peut donc bien parler de *poétique du cours*.²⁵ Cette poétique concerne non seulement

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 136.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 L'expression de *poétique du cours* ne date pas d'hier, et fut employée par exemple par Guillaume Bellon dans *L'inquiétude du discours – Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, Ellug, 2012. Néanmoins, sauf erreur de notre part, il ne

l'individuation du contenu, de l'enseignement, mais aussi celle des membres du cours lui-même. Si le cours doit favoriser le *kairos*, c'est afin d'être une occasion d'individuation.

Cette théorie de l'enseignement suppose que le cours soit *work in progress*, donc qu'il réponde à une « Nécessité d'invention: *la salle de classe n'offre un écosystème favorable à l'attention conjointe que si elle est le lieu d'un processus d'invention collective en train de se faire.* »²⁶ Il doit être en train de se faire, comme ceux qui y participent, qui sont non pleinement individués. L'expérience éducative devient authentiquement une expérience spirituelle, dans une acception laïque du terme:

La spiritualité est la signification de la relation de l'être individué au collectif, et donc par conséquent aussi du fondement de cette relation, c'est-à-dire du fait que l'être individué n'est pas entièrement individué, mais contient encore une certaine charge de réalité non-individuée, pré-individuelle, et qu'il la préserve, la respecte, vit avec la conscience de son existence au lieu de s'enfermer dans une individualité substantielle, fausse aséité.²⁷

Le cours réussi n'existe jamais par lui-même. Il repose idéalement sur cette capacité à actualiser la réalité pré-individuelle des membres qui le composent, animés par le même questionnement et guidés par l'enseignant. *L'enseignant doit se faire le berger du pré-individuel.* Il doit accorder, comme un chef d'orchestre, les données émotionnelles vibrant dans la salle en recourant au concept simondonien de *modulation*: « Pour instaurer un environnement favorable aux dynamiques de l'attention conjointe, l'enseignant doit apprendre à sentir, à reconnaître et à *moduler* les résonances affectives (harmonieuses ou dissonantes) qui structurent la salle de classe. »²⁸

Ainsi conçu comme *occasion d'individuation*, le cours aiguise l'aptitude à se saisir du *kairos*, en faisant « converger les deux étymologies de l'invention (*in-venire*) et de l'attention (*ad-tendere*) vers un même *accroissement de notre faculté de remarquer.* »²⁹ Cette théorie de l'écosystème attentionnel peut être reformulée dans les termes de la mésologie d'Augustin Berque³⁰: on décrira alors la co-suscitation du cours (comme contenu) et du cours (comme public) dans l'unité conrescente (en train de croître, de se faire) de la séance,

décrit pas les cours des deux stars du structuralisme dans les termes de la morphogénèse.

26 Yves Citton, *op.cit.*, p. 137.

27 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 252.

28 Yves Citton, *op.cit.*

29 *Ibid.*

30 Voir par exemple *Poétique de la Terre – Histoire naturelle, histoire humaine – essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014.

ou encore la subjectivisation de l'enseignement (par les enseignés) et l'éducation des enseignés (par l'enseignement). La forme de l'enseignement imite les enseignés, et les enseignés imitent l'enseignement : il y a une prise de forme réciproque. On retrouve ici la vieille idée des humanités comme étant ce qui nous permet de nous révéler à nous-mêmes, mais enrichie, semble-t-il, de l'aspect que les enseignés auront affiné la matière, l'auront informée à la mesure de leur système de circonstances. Le cours en réseau a donc plus de *fitness* que le cours magistral.

Cette exigence de *fitness* permanent amène naturellement à faire usage de la *sérendipité* pour tenter de faire de chaque imprévu voire de chaque erreur une *occasion* d'enrichissement, de raffinement de l'énergie mise en œuvre pour apprendre. Dans ce cadre, chaque erreur d'un apprenant peut être potentiellement recyclée par le professeur en ayant recours à l'*abduction*, c'est-à-dire en sachant :

tirer des surprises, des difficultés, des mécompréhensions, des fulgurances venues des étudiants de quoi renouveler, préciser, approfondir, pluraliser sa propre conception du problème. Des deux côtés, on « invente » : on trouve une nouvelle voie pour « arriver dans » (*in-venire*) un paysage insoupçonné (ne serait-ce qu'une nouvelle manière d'envisager un lieu qu'on croyait familier). Des deux côtés, cette invention passe par un effort pour « tendre vers » (*ad-tendere*) quelque chose de nouveau : les étudiants sont appelés à tendre leur regard vers ce que leur pointe l'enseignante, tandis que celle-ci doit saisir l'occasion de leurs résistances pour tendre à aligner son regard sur le leur, gagnant ainsi un moyen d'étendre sa propre compréhension du sujet.³¹

Issu du paradigme indiciare, l'*abduction* est un concept de Peirce. Il a été habilement décrit par Sylvie Catellin, spécialiste des questions de médiation et de la diffusion des savoirs, qui insiste sur son caractère fulgurant et nécessairement contextuel, donc kairologique :

D'où vient l'hypothèse, d'où vient cette illumination abductive, cet « Euréka ! » ou éclair intuitif, au fondement de tout acte créateur, en art comme en science ? Il faut sortir du cadre de la logique formelle pour appréhender l'abduction dans ce qu'elle a de plus singulier. La logique formelle réduit les opérations aux seules relations établies entre elles, indépendamment de toute autre connaissance sur le monde et de la situation du découvreur. Or il est nécessaire de tenir compte du contexte empirique dans lequel les faits sont produits et sont interprétés.³²

On a aussi recours à l'abduction pour lire les traces laissées par les animaux sur les pistes et deviner de quelle espèce il s'agit ou de quand date son passage.

31 Yves Citton, *op.cit.*, p. 138-9.

32 Sylvie Catellin, *Sérendipité – Du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014, p. 76.

Ici, chaque pas de côté d'un élève, chaque erreur doit fournir l'occasion d'explorer une nouvelle piste pour rejoindre le but fixé, la piste offrant un nouveau point de vue sur le paysage conceptuel. L'abduction participe en fait d'un questionnement sur la *mimesis*, donc sur la fiction. L'historien Carlo Ginzburg, dans un article célèbre, va jusqu'à affirmer que la fiction serait née de la nécessité pour les chasseurs d'inférer des empreintes l'espèce de l'animal et, partant, d'en reconstituer l'histoire: « Le chasseur aurait été le premier à < raconter une histoire > parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies. »³³

Raconter l'histoire de la proie, c'est tenter d'entrer dans sa peau pour refaire son parcours, entreprendre une cartographie en première personne. Valéry a trouvé des mots élégants pour décrire ce mimétisme: « Ce à quoi l'on fait attention, on s'y incarne un peu, on accumule pour agir brusquement. On se retient, on laisse venir, on imite peu à peu l'objet de l'attention, on en forme la représentation – on prend la pose la plus favorable pour parvenir à un déclenchement juste et puissant. »³⁴

Valéry rejoint sur ce point René Thom, dans ses considérations sur la chasse. Le prédateur, qui a grandi en se nourrissant de son environnement³⁵, se réveille avec la faim. L'image de sa proie l'aliène, sa proie qui lui réclame son *conatus*, sa constitution, afin de persévérer dans son être. Il y a ici transgression du principe d'identité ou identification symbolique. La fonction essentielle du système nerveux central est alors sollicitée, c'est-à-dire sa fonction d'aliénation. Elle permet à un être vivant d'être autre chose que son être spatial: le prédateur, quand il est affamé, *devient* sa proie. C'est ainsi, d'après Thom, que naîtrait l'imaginaire, par *disparition*, à partir de cette incompatibilité entre deux critères de l'identité: celui qui identifie l'être à son *topos*, à son espace-temps, et celui qui pratique une définition intensive de l'identité, tant et si bien qu'un être peut apparaître simultanément soi et un autre, ici et ailleurs. Entre le prédateur et la proie, il se dessine une anse qui les identifie; l'espace, topologiquement, prend une forme excitée qui, d'elle-même, reviendra à la normale, à la différenciation des deux actants. Quand la proie réelle (p), qui faisait l'objet d'une représentation interne (p') dans le métabolisme du prédateur, est avalée, le déséquilibre, la disparition aboutit à une nouvelle stabilité, jusqu'à la digestion de la proie. Le prédateur, rassasié, peut dormir et rêver (d'un sommeil caractérisé par l'indistinction entre prédateur

33 Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes » dans *Le Débat*, n°6, novembre 1980, p. 14.

34 Valéry, *op.cit.*, p. 253.

35 Nous reprenons ici le commentaire de Philippe Jousset dans *Anthropologie du style*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 38-40.

et proie, confondus dans la métabolisation), puis, au sein du rêve, la distinction p/p' va se rétablir.

On retrouve ici le motif de la *métamorphose*, tel qu'Elias Canetti, on va y revenir, l'a posé. Si l'on suit Ginzburg affirmant que la fiction serait née des exigences de la chasse³⁶, c'est tout naturellement qu'on peut lier, dans un geste aristotélien, chasse et *mimesis*, et donc chasse et *métamorphose*. Canetti considère que les métamorphoses subies par l'Homme pour ressembler aux animaux qu'il chasse, en se mettant dans leurs peaux pour parvenir à les traquer, l'affectent durablement en retour. Au cours de la période, particulièrement longue, où l'Homme fut chasseur, il aurait métabolisé par métamorphose tous les animaux qu'il chassait. Si l'imitation, selon Aristote, est le propre de l'Homme, cette distinction réside en cette capacité métamorphique d'intégration des identités animales dont il mangeait la chair.³⁷

Il subsisterait alors en l'Homme ce potentiel de rémanence animale. Pour ce qui nous occupe ici, dans le contexte de l'enseignement, on pourrait retenir la distribution due à Canetti et reprise par Deleuze-Guattari dans « Rhizome ». L'enseignant qui use du « système en réseau » (on n'est pas loin du rhizome) formerait, avec son public, une *meute*, tandis que le cours magistral en « système radio » correspondrait à ce que Canetti décrit comme *masse*³⁸:

Elias Canetti distingue deux types de multiplicité qui tantôt s'opposent et tantôt se pénètrent: de masse et de meute. Parmi les caractères de masse, au sens de Canetti, il faudrait noter la grande quantité, la divisibilité et l'égalité

36 L'hypothèse de Ginzburg d'après laquelle l'écriture serait née du déchiffrement des traces, à la chasse, est probablement erronée, comme le montre Anne-Marie Christin (voir *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 27-9). Mais l'idée qui voudrait que la chasse ait engendré, du côté des proies, le langage, mérite examen : « le sujet, au voisinage d'un prédateur, pourra [...] prendre la fuite, répondre au défi, y faire face ou [...] pousser un cri d'alarme à destination de ses congénères. C'est même grâce à cette dernière manifestation d'"altruisme" que pourra s'inventer quelque chose comme du langage, par détachement du signal de son déclencheur, détente de la réaction, relâchement de la pression tendue vers sa résolution (son retour à l'équilibre). » Voir Philippe Jousset, *Anthropologie du style, op.cit.*, p. 39.

37 Un tel raisonnement, que nous suivons, peut amener la philosophe Corine Pelluchon à nous sensibiliser au fait qu'en mangeant des animaux soumis aux conditions épouvantables de l'élevage industriel, nous incorporons de la souffrance. Voir son si beau livre, *Les Nourritures – Philosophie du corps politique*, Paris, Seuil, 2015.

38 Ainsi, l'expression populaire « noyé dans la masse » peut dire quelque chose de ce qui se joue dans un cours où l'auditoire est trop nombreux pour que se déploie une interaction avec l'enseignant. Ce type de configuration d'enseignement pourrait être une des explications du taux d'échec élevé en première année à l'Université.

des membres, la concentration, la sociabilité de l'ensemble, l'unicité de la direction hiérarchique, l'organisation de territorialité ou de territorialisation, l'émission de signes. Parmi les caractères de meute, la petitesse ou la restriction du nombre, la dispersion, les distances variables indécomposables, les métamorphoses qualitatives, les inégalités comme restes ou franchissements, l'impossibilité d'une totalisation ou d'une hiérarchisation fixes, la variété brownienne des directions, les lignes de déterritorialisation, la projection de particules. Sans doute n'y a-t-il pas plus d'égalité, pas moins de hiérarchie dans les meutes que dans les masses, mais ce ne sont pas les mêmes. Le chef de meute ou de bande joue coup par coup, il doit tout remettre en jeu à chaque coup, tandis que le chef de groupe ou de masse capitalise ses acquis.³⁹

Ainsi, quand l'enseignant dispense un cours magistral où il reste sur ses acquis (le cours soigneusement rédigé et prêt à être débité tel quel), l'enseignant qui pratique le système-réseau ose remettre en jeu le savoir à chaque cours et à chaque coup, quitte à jouer de l'erreur. Comment procède-t-il concrètement ? C'est là que se rejoignent la sérendipité et la métamorphose. Quand l'enseignant-radio n'a rien à attendre de l'erreur et tout à en craindre, l'enseignant-rhizome, entendant une intervention décalée d'un étudiant, doit se mettre à sa place, entrer dans sa peau, refaire son cheminement mental pour le faire venir sur le terrain du questionnement instigué par le groupe.

Ce faisant, le statut de la signification au sein du groupe aura changé, elle se sera enrichie de venir de plus loin ou d'à côté. L'irrégularité intervient comme un élément de définition du discours: « Il n'y a pas d'un côté le sens, de l'autre certains < malentendus > contingents dans sa communication, mais d'un seul mouvement le sens comme malentendu. »⁴⁰ Pour reprendre un concept simondonien, déjà utilisé ici, le sens est fondamentalement *disparation*. À la manière du carnivore qui devient un peu chacune de ses proies, l'enseignant-rhizome devient un peu chacun de ses élèves pour peu qu'il y ait eu interaction: se mettre dans la peau de ses élèves, refaire leur cheminement mental précise la cartographie heuristique du cours. L'enseignant gagne en plasticité cognitive et est davantage en mesure de faire en sorte que tous les cheminements mentaux, même les cheminements erronés mènent à son cours, à ce qu'il veut faire saisir, car il aura innervé son cours, il l'aura mis en réseau avec l'expérience d'élèves, expériences ainsi mimées puis assimilées. Le cours en réseau, idéalement, devient système de résonances, c'est-à-dire que l'enseignant qui aura su se faire le berger du *préindividuel* parviendra à faire de son cours un collectif *transindividuel*, où c'est le modèle de la meute qui prévaut, responsable du sens co-produit, non celui de la masse soumise à

39 Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Rhizome », *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 46.

40 Dominique Maingueneau, *Genèse du discours*, Liège, Mardaga, 1984, p. 131. Voir sur ce point Philippe Jousset, *op.cit.*, p. 130-1.

l'autorité du chef qui délivre *ex cathedra* la bonne parole. Faire cours nécessite de comprendre que la signification ne passe pas que par le langage, mais que le langage suppose la signification, drainée par le système de circonstances qui relie les membres du collectif entre eux :

Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle. Le sujet est l'ensemble formé par l'individu individué et l'*apeiron* qu'il porte avec lui ; le sujet est plus qu'individu ; il est individu et nature, il est à la fois les deux phases de l'être ; il tend à découvrir la signification de ses deux phases de l'être en les résolvant dans la signification transindividuelle du collectif ; le transindividuel n'est pas la synthèse des deux premières phases de l'être, car cette synthèse ne pourrait se faire que dans le sujet, si elle devait être rigoureusement synthèse. Mais il en est pourtant la signification, car la disparation qui existe entre les deux phases de l'être contenues dans le sujet est enveloppée de signification par la constitution du transindividuel.⁴¹

Dans un cours en réseau, l'élève accède à la signification comme il accède au collectif, dont le chemin est induit par l'enseignant qui l'emprunte et participe à cette individuation transindividuelle où les membres produisent le sens comme une résonance. Dans sa description des écosystèmes attentionnels, Yves Citton aura finalement, par un biais original, bâti une authentique théorie de l'individuation. Quand j'oriente mon attention sur une chose, je choisis ce que je veux devenir, je décide comment poursuivre ma naissance. L'écologie de l'attention repose bien sur une conception néoténique du sujet, quand l'attention est une éthopoïèse, une stylisation cognitive, une morphogénèse qui s'opère au fil de ma vigilance ou au fil de mes erreurs :

S'il est vrai que nous sommes ce que nous mangeons, alors nous sommes ce que nous regardons et écoutons, puisque, depuis les terrains de chasse de jadis jusqu'aux supermarchés actuels, ce qui passe par notre bouche est d'abord passé par nos yeux, narines et oreilles. L'attention est individuanante dans la mesure où elle sélectionne ce que je serai demain en élisant ce que je vois et entends aujourd'hui. La relation d'un sujet à un objet relève de l'individuation mutuelle : je me donne forme (de sujet) en distinguant une figure (d'objet) sur le fond du flux sensoriel qui m'affecte.⁴²

À ce titre, l'erreur, en contexte pédagogique, représenterait une instance de bifurcation en vue d'une individuation potentielle et collective, un *hasard* qu'il appartiendrait à l'enseignant de convertir en *sens*. La productivité de l'erreur relèverait alors d'une forme d'auto-organisation sociale, où, pour

41 Gilbert Simondon, *op. cit.*, p. 307.

42 Yves Citton, *op.cit.*, p. 251.

citer Henri Atlan, pionnier de ce domaine, « le hasard et le sens ne sont que les deux faces d'une même médaille. »⁴³ Si l'erreur fait courir le risque du bruit, et que le cours ne peut fonctionner que par une connexion émotionnelle entre élèves et enseignant, le contrat d'empathie mimétique, cette mimesis, si elle ne se laisse pas enrichir, « féconder par le hasard »⁴⁴, perd totalement sa « capacité génitrice »⁴⁵. En effet, la complexification dans le monde, l'enrichissement et l'accroissement heuristique, adviennent par le rôle organisateur de la contingence, ce que nous appelons le *kairos*, ce qu'Atlan appelle le principe de « la complexité par le bruit ».⁴⁶ Ce principe, qu'Atlan a établi pour décrire l'organisation biologique, joue également un rôle-clé dans l'interprétation de la différenciation sociale qu'on doit à René Girard.⁴⁷ Une telle circulation des modèles doit nous convaincre de la fécondité des passerelles à établir entre sciences de la culture, au rang desquelles on peut ranger bien sûr les sciences de l'éducation, et sciences de la nature.

43 Cité par Jean-Pierre Dupuy dans *Ordres et désordres – Enquête sur un nouveau paradigme* [1982], Paris, Seuil, 1990, p. 22. Voir aussi le chapitre 5, « Mimesis et morphogénèse », p. 125-185.

44 *Ibid.*, p. 129.

45 *Ibid.*

46 Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, 1979. Cité par Jean-Pierre Dupuy, *op.cit.*

47 Il revient à Jean-Pierre Dupuy, notamment dans l'ouvrage cité, d'avoir rassemblé ces efforts théoriques sous le chef d'un même paradigme.

Sandro Zanetti

Im Kinderland der Mummerehlen und Bachstuben

Some errors are simply annoying, others are productive. Errors are productive when they function as triggers for processes that let the mistake appear as a chance to discover new perspectives or approaches to a solution. Productive errors suggest that the criteria for judging what seems right or wrong themselves should and have to be understood as mutable, since cultural processes of development cannot be thought in any other way. The article investigates what the productivity of errors can imply in the field of literature. Both literary examples discussed (Benjamin, Guggenmos) make recourse to the idea of a childhood of language: What might appear as an error to adults can indicate the beginning of a productive, linguistically sensitive engagement with the world for children (or for adults who can carry their minds back to that condition).

*gesucht: die Lücke im Ablauf,
das Andre in der Wiederkehr des Gleichen,
das Stottern im sprachlosen Text,
das Loch in der Ewigkeit,
der vielleicht erlösende FEHLER*

Heiner Müller, *Bildbeschreibung*

Fehler passieren. Die Entstehung ebenso wie die Rezeption von Literatur ist davon nicht ausgenommen. Doch sind Fehler in jedem Fall zu berichtigen? Was einem als Fehler vorkommt, erweist sich grundsätzlich und immer nur dann als Fehler, wenn es, bewusst oder unbewusst, eine Normvorstellung, eine Richtschnur, eine Regel gibt, nach deren Maßgabe etwas überhaupt erst seine (Dis-)Qualifikation als Fehler erhält. Werden Fehler angekreidet, bleibt die Regel davon unberührt. Jedes Ankreiden steigert sogar die Glaubwürdigkeit einer Regel. Denn diese ist auf performative Beglaubigung angewiesen, damit sie überhaupt Bestand haben und Wirkung entfalten kann. Werden Fehler dagegen als wünschenswert akzeptiert oder sogar provoziert, geraten dadurch auch die korrespondierenden Normvorstellungen, die regulativen Ideen, die leitenden Beurteilungsgesichtspunkte ins Wanken.

Wenn es so etwas wie eine Produktivität von Fehlern gibt, dann liegt diese gerade in ihrer Potenz zur Transformation jener Beurteilungskriterien begründet, die nicht nur den betreffenden Fehler als solchen auszeichnen, sondern ein ganzes Feld strukturieren, auf dem etwas als falsch oder richtig erscheint. Es geht also, wenn Fehler für produktiv gehalten werden, um mehr als eine Würdigung des Einzelfalls, der Ausnahme, des Partikularen. Auf dem Spiel steht

die jeweilige Normvorstellung als solche, das ganze Rahmenwerk, um nicht zu sagen die Ideologie einer Situation, in der etwas als ein Fehler – oder eben als ein Nichtfehler, vielleicht schlicht: als etwas Neues – auftreten kann.

Erstaunt es, dass gerade in der Literatur, ja in den Künsten überhaupt die Produktivität von Fehlern immer wieder ganz offen anerkannt und betont wird? – Literatur ist stets, ob sie will oder nicht, bezogen auf entsprechende Beurteilungskriterien ihrer selbst, denen sie sich unterordnen oder die sie subvertieren kann. Aus dem Bruch mit überlieferten Kriterien gewinnt die Literatur seit der frühen Moderne, seit dem Geltungsverlust der traditionellen Regelpoetiken, ihre jeweilige Individualität, ihre Spezifik, ihre Eigenart (Autonomie wäre in diesem Zusammenhang ein zu missverständliches Wort). Die implizite oder explizite Setzung neuer Regeln ist eine der möglichen Folgen des Bruchs mit überlieferten Regeln. Die Aufmerksamkeit kann sich allerdings auch darauf richten, sich – in einem ersten Schritt, gegebenenfalls aber auch anhaltend – einen Freiraum für Artikulationsweisen zu schaffen, an denen das Begehren zur Regelfindung oder -setzung suspendiert wird, ins Leere läuft, irrelevant wird.

Produktive Fehler entfalten ihre Produktivität gerade an den Stellen, an denen die Möglichkeit ihrer ‚Regularisierung‘ (noch) nicht den dominierenden Modus ihrer Rezipierbarkeit bildet. Produktiv sind Fehler dann, wenn sie (noch) nicht das Produkt einer Regel sind – oder wenn die Regel, in der sie am Ende vielleicht ‚aufgehoben‘ scheinen, in ihrem erhellenden Kontrast zu anderen Regeln erkennbar wird. Für den einen wie für den anderen Fall gibt es in der Literatur zahlreiche Beispiele – im Folgenden werden zwei davon erörtert.

I

Das erste Beispiel stammt aus dem Artikel „Die Mummerehlen“ von Walter Benjamin. Der Artikel wird von Benjamin zuerst 1933 unter dem Pseudonym Detlev Holz in der *Vossischen Zeitung* publiziert. Später nimmt Benjamin ihn in seine Berliner Kindheitserinnerungen auf. Hier der Anfang:

DIE MUMMEREHLEN

In einem alten Kinderverse kommt die Muhme Rehlen vor. Weil mir nun „Muhme“ nichts sagte, wurde dies Geschöpf für mich zu einem Geist: der Mummerehlen. Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten. Ein jeder Anstoß war ihm recht.¹

1 Walter Benjamin. „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 235-304, hier S. 260-261.

Die Szene, die Benjamin in seiner Erinnerung schildert, ist primär eine Hörzene. Es geht um das Hören eines Klanges:

MUHME REHLEN

Es ist ein Klang, der dem Kind, das Benjamin war, nichts „sagte“. Um ein „Mißverstehen“ – genau genommen: um einen Verhörer² – handelt es sich allerdings nur in der Perspektive der Erwachsenen, also nur dann, wenn man den Klang bereits mit einer bestimmten, als richtig angenommenen Bedeutung verbunden hat. Aus der Perspektive des Kindes handelt es sich allenfalls um ein Nichtverstehen. Um eins allerdings, das nun in der Tat *produktiv* wird. Die ‚Verstellung der Welt‘ wiederum, die aus dem Missverstehen des Klangs resultiert, kann ebenfalls nur aus der Perspektive eines Erwachsenen als Verstellung erscheinen. Es ist die Perspektive Benjamins zur Zeit der Niederschrift des Artikels. Als produktiv erweist sich hier insbesondere der Umstand, dass Benjamin im Akt der Retrospektion zugleich produziert, was im Zustand der Kindheit *wegweisend* gewesen sein soll.³

Benjamin bemüht sich erkennbar darum, das, was ihm im Nachhinein als Verstellung erscheint, nicht negativ zu fassen. Auch unabhängig von Benjamin stellt sich dort, wo von Missverständnissen oder von Fehlern die Rede ist, die Frage, *für wen* der Eindruck eines Defizits oder auch nur eines Abweichens entsteht. Für das Kind, wie gesagt, dürfte es sich in der von Benjamin geschilderten Situation selbst ja nicht um ein *Miss*verstehen, sondern – zunächst zumindest – um ein *Nicht*verstehen handeln. Dieses wird dann allerdings in dem Sinne produktiv, dass sich der Klang mit einer bestimmten Vorstellung – hier einem Geist – zu verbinden beginnt. Man hat es hier tatsächlich mit einem Prozess zu tun, einem Produktionsprozess, einem Werden, wie Benjamin ganz zu Recht betont: Die „Muhme“ – dieses „Geschöpf“ – „wurde“ zu einem „Geist“.

Das Werden, um das es hier geht, ist ein Produktivwerden im Ausgang einer Klangwahrnehmung, von der durchaus (wohl auch für das Kind) klar

2 Seit dem folgenreichen Aufsatz von Sylvia Wright, „The Death of Lady Mondegreen“. *Harper's Magazine*, November 1954. S. 48-51, werden derartige Verhörer auch als ‚Mondegreens‘ bezeichnet. Wright berichtet darin, wie sie als Kind die Wortfolge „laid him on the green“ aus einer schottischen Ballade als „Lady Mondegreen“ interpretiert hat. Ähnlich wie Benjamins „Mummerehlen“ wird „Lady Mondegreen“ in Wrights kindlicher Phantasie zu einer ganz lebendigen Figur (geworden sein...).

3 Davide Giuriato nennt den Abstand, der hier produktiv wird, „autodifferentiellen Abstand“. Vgl. hierzu sowie zu einer die unterschiedlichen materialen Träger umfassenden Lektüre des Mummerehlen-Artikels: Davide Giuriato. *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*. München: Wilhelm Fink, 2006. S. 183 und S. 188-195.

ist, dass sie in einem bedeutungsgeladenen Kontext stattfindet, von der aber (aus der mutmaßlichen Perspektive des Kindes wiederum) noch nicht klar ist, auf *welche* Bedeutung sie zusteuern kann oder soll. Dass es sich ausgerechnet um einen „Geist“ handelt, erweist die Szene als in hohem Maße poetologisch aufschlussreich: Nicht zufällig tritt der „Geist“ dort auf, wo etwas in seiner Bedeutung *noch nicht* festgelegt ist – sich aber sehr wohl festzulegen *beginnt*.

Der Esprit, der geistreiche Witz dieser Stelle bei Benjamin liegt genau darin, dass sie den irritierenden Moment des Noch-nicht-Wissens, was Sache ist oder sein könnte, der Unklarheit darüber, was etwas besagen soll, zum Ort möglicher Produktivität, um nicht zu sagen zur Voraussetzung einer Invention erklärt. Die „gute Art“ des Missverstehens ist Benjamin zufolge produktiv. Was aus dem ‚guten‘ Missverstehen folgt, ist aufschlussreich: Es weist, folgt man Benjamin weiter, die Wege in das Innere der Welt, und zwar gerade in dem Maße, wie es sich dabei um eine bloße Verstellung der Welt zu handeln scheint. Man kann den Gedankengang auch umkehren und sagen: Ein Missverstehen verdient in dem Maße ‚gut‘ genannt zu werden, wie es in das Innere der Welt zu weisen vermag. – Doch was ist mit diesem Inneren gemeint?

Wie so oft bei Benjamin eröffnen sich in dem Moment, in dem man eine Stelle ganz wörtlich – wie das Kind die Muhme Rehlen – zu nehmen beginnt, selbst Räume des Nichtverstehens. Vielleicht handelt es sich dabei auch um ein bloßes, ein ‚schlechtes‘ Missverstehen – aber schlecht nach welcher Maßgabe? Oder es handelt sich um ein Noch-nicht-Verstehen, wobei davon auszugehen ist, dass Benjamin diesen Eindruck durchaus kannte: und zwar nicht nur gegenüber fremden Schriften, sondern auch gegenüber den eigenen... Das Eingeständnis, dass man noch nicht versteht, ist sicherlich ein ‚gutes‘ Mittel, um überhaupt zu einer Erkenntnis zu gelangen, auch wenn diese gar nicht in einem Text selbst zu verorten sein mag, sondern nur in einem ‚guten‘ Missverstehen von all dem, was in ihm eindeutig gesagt scheint.

Was aber heißt es, dass einem das Missverstehen, das ‚gute‘ Missverstehen, die Wege ins Innere der Welt weist? Gilt das nur für Benjamin? Für Benjamin als Kind? Oder für uns alle? Und wenn ja: Was ist damit denn gemeint? Oder: Was könnte damit gemeint sein? Dass hier ein Zusammenhang zu Benjamins „Lehre vom Ähnlichen“ besteht, zu seinen Überlegungen zur Magie der Sprache und zu seinem Begriff des Ursprungs ist ebenso naheliegend⁴ wie in sich klärungsbedürftig, liefern doch die aufzuspürenden Parallelstellen ihrerseits nicht einfach einen Schlüssel zur Interpretation, sondern stellen selbst eine Herausforderung an ihre eigene Deutung dar.

⁴ Vgl. dazu näher Anja Lemke. „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner. Stuttgart: Metzler, 2006. S. 653-663, hier S. 658.

Bleibt man bei den wenigen Zeilen des Anfangs, scheint es am plausibelsten, die im Miss- oder Nichtverstehen implizierten Abstände zu einem möglichen Verstehen, und zwar in ihrer möglichen Vielfalt, selbst als die „Wege“ zu lesen, deren Abschreiten wiederum die Konstitution einer „Welt“ bedeuten könnte. Deren Inneres erwiese sich dann schlicht als das, was einem auf diesen Wegen als verstehbare Bedeutung erscheint: als Geist, der allerdings flüchtig bleibt und mit seiner Benennung durch das Wort „Geist“ – oder „Mummerehlen“ – auch nicht wirklich dingfest gemacht werden kann. Gerade dadurch zeichnen sich Verstehensprozesse allerdings – als Prozesse eben – aus: In einem Verstehensprozess wird danach gefragt, was Klänge, Wortkörper, Spracheindrücke etc. bedeuten können, und es wird erprobt, mit welchen Bedeutungen – geistigen Gehalten – sich die Eindrücke des Wahrgenommenen assoziieren lassen.

Das Innere einer derart sich konstituierenden Welt an Bedeutungen wäre dann als innerlich (auch: *erinnerlich*) in dem Sinne zu charakterisieren, dass es von jedem Individuum selbst – und zunächst auch nur *für* sich selbst – erkundet und durchlaufen werden muss: ein Prozess, der nicht delegiert werden kann. Von außen her kann ein solcher Prozess allenfalls konterkariert oder als bloßes Missverstehen diskreditiert werden. Inwiefern aber der Prozess der *Bedeutungswerdung* als Folge eines primär (ursprünglich) unverständenen Wahrnehmungseindrucks interpretiert werden kann, führt Benjamins Text selbst vor.

In der Literatur hat man es des Öfteren mit Fehlern zu tun, die nicht einfach geschehen, sondern die in ihrer jeweils spezifischen *möglichen* Produktivität erkannt und zum weiteren Bedenken dem Leser oder der Leserin überlassen werden. Benjamins Mummerehlen-Artikel zeichnet sich dadurch aus, dass er sehr weit geht in der von ihm selbst her bereits geleisteten Interpretation des sprachlichen ‚Fehlers‘, des Missverstehens in diesem Fall. Rhetorisch gesehen handelt es sich bei der „Muhme Rehlen“ / „Mummerehlen“ um eine Paronomasie. Poetologisch gesehen betreibt der Text eine Interpretation des sprach- und erkenntniskritischen Potenzials von Paronomasien.⁵

5 In den Berliner Kindheitserinnerungen kommt eine ganze Reihe von Paronomasien vor. Vgl. hierzu Giuriato. *Mikrographien* (wie Anm. 3), S. 188. Dabei ist Benjamin nicht der einzige Schriftsteller, der in seinen Schriften das sprach- und erkenntniskritische Potenzial von Paronomasien erforscht. Vgl. hierzu zwei erste Skizzen: Sandro Zanetti. „Mehr als bloßes Spiel. Paronomasien bei Nietzsche, Roussel, Joyce“. *Colloquium Helveticum* 43 (2012): S. 188204, und ders., „Das Kommode und das Kommende. Zum Witz der Paronomasie“. *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition (Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag)*. Hg. Felix Christen/Thomas Forrer/Martin Stingelin/Hubert Thüning. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2014. S. 4048. Die beiden Aufsätze bilden zusammen mit dem vorliegenden Aufsatz Bausteine für eine geplante umfassendere Monografie zur eigentümlichen Poetik der Paronomasie.

Der Text beschränkt jedoch das Feld möglicher Deutungen durch die eigene Interpretation keineswegs – und zwar deshalb nicht, weil die vom Text selbst her vorgenommene Interpretation des Sachverhalts ihrerseits durchaus erläuterungsbedürftig *bleibt*. Benjamins Mummerehlen-Artikel versetzt alle, die ihn lesen, in gewisser Hinsicht selbst in die Position eines Kindes, das – wenn es etwas verstehen will – sich aus dem Eindruck des Wahrgenommenen ebenfalls alleine einen Reim machen muss. Auf diese Weise erweitert sich die von Benjamin für das Kind – für sich als Kind – hervorgehobene Produktivität eines primären Nichtverstehens in den Raum der Lektüre.

II

Andere literarische Texte konfrontieren Leserinnen und Leser direkter mit Fehlern, ohne dass diese durch einen mitgelieferten Kommentar bereits auf eine bestimmte Interpretation hin orientiert werden. Eine andere Art von Orientierung kann allerdings dadurch erfolgen, dass Fehler durch die Art ihrer Häufung als Ausdruck eines inszenierten Kompositionsprinzips lesbar werden, eines Kompositionsprinzips, das sich mit einem bestimmten Wirkungskalkül verbinden kann. Das zweite der hier diskutierten Beispiele weist in diese Richtung. Es handelt sich um ein Gedicht des Kinderbuchautors und Lyrikers Josef Guggenmos aus der Sammlung *Was denkt die Maus am Donnerstag?*

O unberachenbere Schreibmischane

O unberachenbere Schreibmischane,
was bist du für ein winderluches Tier?
Du tauschst die Bachstuben günz nach Vergnagen
und schröbst so scheinen Unsinn aufs Papier!
Du tappst die falschen Tisten, luber Bieb!
O sige mar, was kann da ich dafür?⁶

Das Kompositionsprinzip dieses Gedichts besteht im punktuell vorgenommenen Buchstabentausch. Die jedem Schreibmaschinen- oder auch Computertastaturtipper der Welt bekannte Erfahrung des Vertippens wird hier zum poetischen Prinzip erklärt – zu einem Prinzip allerdings, das im Unterschied zu gewöhnlichen Vertippern einer genauen Regel folgt. Aufs Gesamt gesehen enthält das Gedicht keinen einzigen Buchstaben zu viel oder zu wenig. Vom Prinzip her handelt es sich um ein anagrammatisches Gedicht. Es ist alles da, was es braucht. Nur steht es nicht am ‚richtigen‘ Ort.

⁶ Josef Guggenmos. *Was denkt die Maus am Donnerstag*. 121 *Gedichte für Kinder*. 10. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014. S. 16.

Die offensichtliche Komik des Textes resultiert nicht zuletzt daraus, dass man beim Lesen kaum umhinkommt, die zu lesenden Buchstabenfolgen, die verstellten Wörter in ihrem kalkulierten Unsinn jeweils (mental) mit denjenigen Wörtern zu assoziieren und zu konfrontieren, von denen man denken kann, dass sie dort ‚eigentlich‘ hätten stehen sollen: nicht „Schreibmischane“, sondern „Schreibmaschine“, nicht „Bachstuben“, sondern „Buchstaben“, nicht „günz nach Vergnagen“, sondern „ganz nach Vergnügen“. Gleichzeitig wird man einsehen müssen, dass dieser ‚eigentliche‘, der anscheinend ‚richtige‘ Text im Binnenraum des Gedichts natürlich gerade der falsche wäre. Die entscheidende Qualität des Textes liegt darin, dass in ihm die Abweichung als solche zum Witz erklärt wird. Darüber hinaus kann man in der Lektüre des Gedichts die Erfahrung machen, dass der unwillkürliche Versuch, den Text zu berichtigen, zugleich provoziert *und* als im Grunde lächerliches Vorhaben kenntlich wird.

Die Fehlerhaftigkeit der inszenierten Fehler ist hier erkennbar Effekt einer poetischen Regelmäßigkeit, die für sich genommen ‚richtig‘ funktioniert. Dadurch werden auch die Fehler nicht als bloße Fehler ausgewiesen, sondern als Produkte eines kunstvollen Arrangements. Also sind es gar keine Fehler mehr? Ja und nein: Ja, weil die Fehler im grammatikalischen Sinne selbstredend Fehler bleiben. Nein, weil ihre Fehlerhaftigkeit als solche nobilitiert wird durch ein poetisches Prinzip, das für sich genommen vollkommen normgerecht funktioniert. In der Zusammenführung der beiden inkompatiblen Bezugsmuster – Grammatik und Poetik – liegt der Witz des Gedichtes begründet. Er entlädt sich, wenn es dazu kommt, in der Rezeption, weil darin die beiden Bezugsmuster *zugleich* ihre Berechtigung einzufordern scheinen.

Zumindest gilt das für Erwachsene. Bei Kindern, für die Guggenmos das Gedicht (vielleicht auch nur zum Schein) geschrieben hat, dürfte die Freude, wenn sie sich denn einstellt, primär aufgrund der eigenartigen Lautung oder der ungewohnten Buchstabenanordnung zustande kommen. Das Gedicht kann zum Anlass oder zur Bestätigung eigener kreativer Sprachabweichungen bzw. Sprachinnovationen werden. Fasst man das Gedicht so auf, steht die Lust an einer anarchischen, (scheinbar) nicht bereits durch Normen bestimmten Expressivität von Sprache im Vordergrund. Auch das ‚Kind im Erwachsenen‘ kann sich von dieser Lust noch erfassen lassen.⁷

Es ist eine Lust, die auch in der Art, wie Benjamin auf seine „Mummerehlen“ aus dem alten Kindervers zurückkommt, als wichtiger Impuls auszumachen ist. Die Lust verbindet sich bei Benjamin schließlich mit einer sprach- und erkenntniskritischen Einsicht: Die Art, wie wir Wörter mit

⁷ Weiterverfolgt wird die Perspektive einer infantilen Sprache, die auch in jener der Erwachsenen noch als (jeweilige) Anfänglichkeit, gegebenenfalls auch als Störfaktor insistiert, in: Giorgio Agamben. *Kindheit und Geschichte* (ital. 1977). Aus dem Italienischen von Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Bedeutungen assoziieren, ist geprägt durch jene Konventionen, die einem – zuerst als Kind – vermittelt werden. Sie geht aber in diesen Konventionen grundsätzlich nicht vollständig auf. Wäre es so, könnte es sprachgeschichtlich überhaupt zu keinen Veränderungen kommen. Die Konventionen wären dann semantisch ganz und gar determinierend, und zwar über alle Zeiten hinweg. Glücklicherweise sind sie das aber nicht. Denn jede Konvention bleibt darauf angewiesen, dass sie auch Anerkennung findet, beglaubigt wird, Fürsprecher findet. Konventionen sind nicht einfach abstrakt auf kollektive, sondern auf *jeweilige* individuelle Bekräftigungen angewiesen. Und diese können auch verweigert werden. Geschieht dies, ergeben sich plötzlich ganz neue (oder ganz alte...) Möglichkeiten der Assoziation.

Im Lachen über sprachliche ‚Fehler‘ wird auf heitere Weise erkennbar, dass Konventionalität eine wohl hilfreiche, für sich genommen aber hohle Angelegenheit ist. Die individuellen Beziehungen, die man zwischen den wahrgenommenen oder erinnerten Wörtern, Menschen, Dingen und ihren Bedeutungen zieht, sind weitaus reicher. Die beiden Texte von Benjamin und Guggenmos erinnern daran.

Transgression

Grenzen überschreiten

Franchir les limites

Crossing borders

Sophie Jaussi

Transgression : Introduction à la 7^{ème} édition du programme doctoral CRUS en littérature générale et comparée

Récemment, l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman a investi le Musée du Jeu de Paume, à Paris, pour proposer un parcours autour de la notion de « soulèvement »¹, parcours qui visait à s'inscrire à la fois dans la continuité d'un travail à la croisée des disciplines et à ouvrir la réflexion en basculant hors du livre, en « l'ex-posant » dans un espace public et collectif, c'est-à-dire en le montrant « dans une position qui n'est pas la sienne »² – comme la philosophie et la littérature s'y essaient d'ailleurs de manière répétée depuis quelques années. L'accrochage imaginé par Didi-Huberman s'achevait sur une installation vidéo de Maria Kourkouta³ : l'artiste grecque avait posé sa caméra à l'endroit où les migrants afghans et syriens contournent la frontière gréco-macédonienne, depuis la décision de la Macédoine, en mars 2016, de fermer sa frontière. Le visiteur de l'exposition trouvait alors sa butée sur cette longue marche dans la boue, en plan fixe, mobilité forcée et inquiète des hommes face à l'inamovible d'une limite réinstaurée.

On pourrait trouver gratuit, voire vaguement obscène, de convoquer cette image pour introduire les travaux issus d'un colloque pour jeunes chercheurs autour des notions de « transgression » et de « limite ». Mais le grand écart dessiné ci-dessus entre une *pratique* de pensée franchissant les limites du livre et les *représentations* que cette exposition proposait, à ses confins, d'une frontière géographique et réelle, indique très précisément l'une des difficultés de ces journées et de leur organisation : paradoxalement, celle de la délimitation de leur objet d'étude. Lorsqu'au début de l'année 2015, Franziska Thiel (Université de Fribourg, AVL), Marc Caduff (Université de Zurich, AVL) et moi-même avons commencé à construire une problématique autour de la « transgression des limites », nous nous sommes rapidement heurtés à l'étendue des champs qu'elle faisait immédiatement surgir. Sollicitant d'emblée des questions issues des domaines esthétique et anthropologique, mais

1 *Soulevements*, du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017, Jeu de Paume, Paris. Pour plus d'informations, on peut se reporter au catalogue d'exposition : Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulevements*, ouvrage collectif de Nicole Brenze, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri et Jacques Rancière, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2016.

2 Didi-Huberman s'en est expliqué lors de la journée d'étude qui lui a été consacrée le 28 janvier 2017 à la Bibliothèque Nationale de France (« Où va la philosophie française ? À travers mots et images. Autour de Georges Didi-Huberman »).

3 Maria Kourkouta, *Idomeni*, 14 mars 2016. *Frontière gréco-macédonienne*.

aussi géographique et socio-politique, notre réflexion composait également avec le cadre dans lequel s'inscrivait le colloque. Depuis 2012, le programme doctoral CUS/CRUS (désormais Swissuniversities) de littérature générale et comparée s'efforce d'offrir un lieu et un réseau d'échanges et de pensée aux jeunes chercheurs de la littérature comparée et des différentes langues et littératures étudiées dans les universités suisses⁴. L'orientation de ce programme le place doublement en position de transgression. D'une part, la littérature comparée est par essence une science du dépassement ; la comparaison, la mise en réseau et l'éclairage croisé des langues et des littératures vont de pair avec l'« au-delà » d'un sujet préalablement circonscrit ; comparer suppose la mesure d'un espace, l'expérience de ses limites et leur franchissement. D'autre part, l'invention d'un cadre réunissant à la fois des doctorants, des chercheurs plus confirmés et des professeurs, où puissent se discuter aussi bien des questions théoriques que les problèmes concrets auxquels la recherche expose les uns et les autres, invitait à ne pas se priver d'un questionnement croisant plusieurs approches. Nous avons donc imaginé un programme ouvert autant aux questions esthétiques et littéraires (les *représentations* des frontières et de leur transgression, la *forme* que ces représentations pouvaient adopter) qu'aux sujets engageant une métaréflexion sur les limites de nos outils de recherche et les conditions réelles d'une transdisciplinarité qui serait plus que programmatique (une *théorie* et une *pratique* de la transgression des limites). Il nous semblait important qu'un geste critique examinant la transgression ne fasse pas l'économie de penser comment ce geste pouvait lui-même être transgressif ou, au contraire, rester dans les limites d'un cadre disciplinaire et théorique établi.

Parmi les dix interventions qui ont jalonné et alimenté nos discussions du 5 au 7 novembre 2015 devant le très beau panorama de montagnes qui se déploie depuis Crêt-Bérard – qui a dit que l'émulation intellectuelle ne devait rien aux lieux qu'elle peut investir ? – ce numéro du *Colloquium Helveticum* a choisi d'en publier quatre qui donnent un solide échantillon des enjeux de nos débats. Premier constat, dont l'évidence ne dispense pas de l'énoncer, tant il vient inquiéter une tendance contemporaine à l'hybridation : on ne transgresse frontières et limites qu'à la condition qu'elles existent. De la philosophie à la théorie littéraire, de Régis Debray (*Éloge de la frontière*) à Françoise Lavocat (*Fait et fiction. Pour une frontière*)⁵, pour rester dans le

4 Six éditions ont précédé le colloque de novembre 2015 : *Le potentiel de la recherche comparatiste* (2012) ; *Workshop « Mimesis » I et II* (2013) ; *Comparatisme et interdisciplinarité* (2013) ; *Littérature et imagerie* (2014) ; *Poétiques d'auteur(e)s* (2014) et *Perspectives de la littérature générale et comparée : présentation des projets actuels* (2015).

5 Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010 ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

domaine francophone, certains courants récents de la réflexion ont plaidé pour ne pas renoncer à penser la frontière, *a fortiori* lorsque les vociférations isolationnistes du politique (« *build that wall!* ») tendent à paralyser ceux qui pourraient s'emparer intelligemment de cette thématique. C'est l'un de ces courants qu'explore l'article de **Valérie Hantzsche**, qui démontre comment les études littéraires interculturelles (*Interkulturelle Literaturwissenschaft*) permettent de dépasser le constat d'échec auquel semblent vouées les théories postulant une absence ou la déconstruction de toutes les frontières culturelles.

Depuis plusieurs années, ce mouvement de (re)construction et de repérage des limites dans l'objectif d'un dépassement qui puisse être décrit et commenté s'avère particulièrement fécond, pour la littérature, au sein des approches narratologiques. S'intéressant dans le détail à l'élaboration de la narration dans le récit de Robert Walser *Der Spaziergang*, **Lukas Gloor** analyse ainsi la manière dont l'écrivain souligne la frontière narrative entre différents niveaux du récit pour ensuite les subvertir au moyen d'un usage répété de la métalepse qui aboutit à un « fondu enchaîné » (*Überblendung*) presque systématique entre le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation. De fait, les franchissements de seuil entre deux espaces (niveaux, ensembles, domaines, etc.) sont productifs lorsqu'ils ne se bornent pas à marquer l'instant même du passage, le mouvement de la transgression, mais quand ce geste influence la réception d'une œuvre. De la même façon que le jeu constant de Walser sur la frontière de la diégèse oriente la lecture vers une prise en considération de l'acte d'écriture, **Joëlle Légeret** met en lumière que le saut d'un médium vers un autre, en l'occurrence du livre au film, ne libère tous ses effets que s'il dépasse la traduction d'un même contenu. Loin d'être une simple adaptation du conte *Sneewitchen* des Frères Grimm, la *Blancanieves* du cinéaste Pablo Berger propose ainsi une véritable reconfiguration du matériau, en suscitant, en creux, une réflexion sur l'ajout de signification qu'entraînent les moyens nécessairement différents du cinéma par rapport au livre.

Cette recherche visant à augmenter les possibles du sens et à ouvrir un contenu à une influence étrangère en dépassant les limites premières de l'œuvre (et du cadre dans lequel elle s'inscrit), peut aussi se lire dans le dialogue étroit que la philosophie a toujours entretenu avec la littérature. Le texte de **Tea Jankovic** en présente un exemple éloquent : il examine la manière dont Ludwig Wittgenstein s'efforce de lire, chez et avec Dostoïevski, une éthique figurée par le biais d'une construction esthétique. Servant de démonstration et de relance à la pensée, *Les Frères Karamazov* offrent ainsi une « preuve philosophique » à l'appui de l'édifice wittgensteinien selon lequel l'éthique et l'esthétique « ne sont qu'un » (*sind Eins*). Franchir en pratique la frontière disciplinaire de la philosophie vers la littérature aura servi à abolir celle, conceptuelle, de l'éthique et de l'esthétique au sein même de la philosophie.

En somme, les articles publiés ici à titre d'exemple pour l'ensemble des discussions menées lors de ce colloque *Transgression : Grenzen überschreiten / Franchir les limites / Crossing borders* montrent surtout une chose : que la limite et son dépassement se pensent là où une *théorie et une représentation* de la frontière rencontre une *pratique* de sa transgression. C'est d'ailleurs cette intuition – que les débats ont transformée en conviction – qui nous avait amenés à convier deux écrivains (Michael Stauffer et Noëlle Revaz) à intégrer notre colloque, gageant que la fabrique de la littérature permettrait d'approcher notre objet par son autre bord et de nous donner rendez-vous à la frontière, enfin. Il nous semble que c'est chose faite.

Valerie Hantzsche

Individuelle Grenzerfahrung

Zum Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem aus der Perspektive der Interkulturellen Literaturwissenschaft

Through the influence of postcolonial studies one tried to cross borders by alleviating all kind of differences such as the experience of strangeness. However, these differences still exist as we can come to know in everyday life. Andrea Leskovec insists on this experience of strangeness as basis for her „Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft“ (2009, 2011) based on the ideas of Bernhard Waldenfels. This approach combined with Lösch' and Breinig' theory of *transdifference* permits a well-founded literary analysis in consideration of current experiences. The exemplary analysis of „Nur Gute kommt ins Himmel“ by D. Rajčić provides a first insight into the range of this approach. This includes the terminology for describing phenomena of strangeness in literary textes such as the appropriateness of this approach considering the plurality and diversity of (literary) reality.

Was sich zwischen uns abspielt, gehört weder jedem einzelnen noch allen insgesamt. Es bildet in diesem Sinne ein Niemandland, eine Grenzlandschaft, die zugleich verbindet und trennt. Was einzig in der Weise da ist, daß es sich dem eigenen Zugriff entzieht, bezeichnen wir als fremd. Interkulturalität, die ihren Namen verdient, gibt es nur, wenn wir von einer Scheidung in Eigen- und Fremdkultur ausgehen [...]. Eine solche Scheidung schließt nicht aus, daß es zu Prozessen der Pluralisierung, der Universalisierung oder der Globalisierung kommt, doch diese Prozesse setzen eine Fremderfahrung voraus, die sie niemals einholen.¹

In Teilen der Literatur- bzw. Kulturwissenschaften zeichnet sich jüngst durch eine Rückbesinnung auf Grenzziehungen eine Kehrtwende ab. Damit trägt man der Einsicht Rechnung, dass auf einer grundsätzlichen Ablehnung von Grenzen und damit auch von Differenzen basierende Theorien nur scheitern können; u. a. da sie keinen angemessenen Umgang mit dem Untersuchungsgegenstand, dem literarischen Text, ermöglichen. Der folgende Aufsatz widmet sich demnach zunächst der Darstellung der Schwächen im Umgang mit Grenzen im Kontext etablierter Theoreme, um auf dieser Grundlage dann den Ansatz der Interkulturellen Literaturwissenschaft (IKL) als Alternative in den Blick zu nehmen.² Einen Eindruck davon, wie ein solches Vorgehen

1 Bernhard Waldenfels. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 110f.

2 Im Wesentlichen wird die IKL dabei verstanden wie bei Andrea Leskovec. *Fremdheit und Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell aus-*

in der Praxis der Textarbeit aussehen kann, vermittelt die im letzten Teil vorgenommene Beispielanalyse. Sie wird ferner zeigen, dass ein solcher Ansatz keiner (Re-)Etablierung von Grenzen gleichkommt, sondern lediglich deren Konstatierung meint, zugleich ihre Transformation resp. -lokation ausdrücklich bejaht. Grenzen sind damit auch stets im Zusammenhang mit der Existenz von Differenzen zu sehen.

Die *postcolonial studies* waren für die deutschsprachigen Kultur- und Literaturwissenschaften wichtige Wegbereiter für die Diskussion derartiger Aspekte. Allerdings schlossen sich die daraus i. w. S. entstandenen Theorien der Differenz meist nicht Waldenfels' einleitender Bejahung von Grenzen an. Die Rezeption wesentlicher Kerngedanken postkolonialer sowie poststrukturalistischer Forschungen hat dazu geführt, dass man sich trotz terminologischer Unterschiede und im Detail durchaus stark divergierender Herangehensweisen an Phänomene der *kulturellen* Differenz, hinsichtlich des Kulturbegriffs geeint sah: Dieser wird nunmehr in einem dynamischen Sinne verstanden und stellt damit einen Gegenentwurf zum statischen Kulturverständnis der Vergangenheit dar.³ Begriffe wie Hybridität, Interkulturalität, Transkulturalität usw. sind Schlagworte aus diesem Kontext, deren grundsätzliche Gemeinsamkeit eine ablehnende Haltung gegenüber Grenzen als (gestrige) Formation zumeist westlicher, kapitalistischer oder neokolonialer Diskurse ist.⁴ Das Novum der IKL in ihrer spezifischen Hinwendung zu Grenzerfahrungen zeichnet sich ab.

Als wesentlicher Rezeptionsrahmen für postkoloniale Gedanken ist im deutschsprachigen Raum seit den 1980er-Jahren u. a. die interkulturelle Germanistik (Alois Wierlacher, Norbert Mecklenburg, Dietrich Krusche u. a.) anzusehen.⁵ Deren Vertreter eint, dass sie sich als eine kritische Reaktion auf Gadammers Hermeneutik, insbesondere auf seinen auf einem eurozentristisch-klassizistischen Kontext basierenden Verstehensbegriff begreifen.⁶

gerichtete Literaturwissenschaft. Berlin: LIT, 2009. (Kommunikation und Kulturen Bd. 8) Ergänzungen werden an entsprechender Stelle erläutert.

3 Vgl. bspw. Wolfgang Welsch. *Was ist eigentlich Transkulturalität?* URL: <http://www2.uni-jena.de/welsch/tk-1.pdf> (Datum des Zugriffs: 02.02.2013) in Abgrenzung zu Herders Kugelmodell der Kulturen.

4 Eine solche Position ist im postkolonialen Umfeld weit verbreitet und eindeutig einem programmatischen Verständnis des Postkolonialismus in Abgrenzung von einem deskriptiven Verständnis zuzurechnen (zur begrifflichen Unterscheidung vgl. Paul Michael Lützel. *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs, Analyse, Kritik*. Bielefeld: Aisthesis, 2005).

5 Im Einzelnen setzen die Wissenschaftler selbstverständliche individuelle Schwerpunkte in ihrer Auseinandersetzung mit dem Fremden (vgl. Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2)).

6 Vgl. Michael Hofmann. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.

Folglich machen sie explizit die Betrachtung des Fremden zum Gegenstand ihrer Hermeneutik.

Aus der heutigen Perspektive der IKL bringt Andrea Leskovec mit ihrem in erster Linie auf Waldenfels basierenden Theorem einiges an Kritik an jenen Ansätzen hervor, v. a. an deren Umgang und der damit zusammenhängenden Perspektive auf Fremdheit. Sie zeigt, dass in allen Positionen – obgleich eines anderen Anspruchs auf theoretischer Ebene – von der Auflösbarkeit der Fremdheit ausgegangen wird, was u. a. mit deren Reduktion auf ihre kulturelle Dimension und mit der Nicht-Beachtung der für Leskovec wesentlichen, radikalen Form zusammenhängt. – Dass die Prämisse einer generellen Möglichkeit der Auflösung/der Nivellierung von Fremdheit, z. B. durch reinen Wissenszuwachs, im Kontext pluralistischer gesellschaftlicher Realitäten keine zeitgemäße Haltung mehr darstellt, ist evident.

Für einzelne der o. g. Vertreter gilt genauso wie für das breit rezipierte Transkulturalitätskonzept Wolfgang Welschs und überhaupt im hier präsentierten Diskurskontext sehr häufig, dass zwar auf theoretischer Ebene durchaus berechnete Zielsetzungen formuliert werden, die in der konkreten Anwendung oder auch schon ihrer theoretischen Weiterentwicklung letztlich scheitern: Aus dem Bedürfnis heraus, einen angesichts der kulturellen Realitäten adäquaten Begriff zu finden, entwickelt Welsch sein Transkulturalitätskonzept.⁷ Es ist als „temporäre Diagnose“⁸ zu verstehen, die davon ausgeht, dass Einzelkulturen zwar noch bestehen, dies aber zugleich eine Vorstellung sei, die auf die Mehrheit der Kulturen wiederum nicht mehr zutrefte, da man sich schon auf dem Weg zu transkulturellen Formationen befände oder auch schon dort angelangt sei. Damit reagiert er „auf die externe Vernetzung der Kulturen, ihren Hybridcharakter und die zunehmende Auflösung der Eigen-Fremd-Differenzen“, genauso wie auf die sog. „transkulturelle Prägung der Gesellschaftsmitglieder“⁹. Mittel- bis langfristig sind hierbei also keine Grenzen mehr vorgesehen.

Aus der Perspektive der IKL ist daran Folgendes zu kritisieren: Erstens werden nicht in angemessenem Maße (neokoloniale) Macht- und

7 Vgl. Wolfgang Welsch. *Transkulturelle Gesellschaften*. In: Peter-Ulrich Merz-Benz/ Gerhard Wagner (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt a. M.: Humanities Online, 2005. S. 39-67. Mathias Hildebrandt weist darauf hin, dass Welschs Ansatz bereits seit den 1940er Jahren im spanischen Raum existiere und später auch im Angelsächsischen zu finden sei. (Vgl. Ders. *Von der Transkulturalität zur Transdifferenz*. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 2005. S. 342-352.

8 Welsch. *Transkulturelle Gesellschaften* (wie Anm. 7). S. 54.

9 Beides: Hildebrandt. *Von der Transkulturalität zur Transdifferenz* (wie Anm. 7). S. 349.

Abhängigkeitsverhältnisse berücksichtigt¹⁰, die in der Konstituierung von Eigenem und Fremdem immer wieder diskutiert werden. Zweitens wird ausgeblendet, welche Bedeutung eigentlich *das Fremde, der Andere* für Vorgänge der Identitätsbildung besitzt. Ferner überzeugt seine ausdrückliche Betonung des Gegenwartsbezugs wenig, was in absehbarer Zeit eine gänzliche Überwindung von Grenzen impliziert. Dies ist als Ausdruck eines rein kulturellen und damit limitierenden Fremdheitsverständnisses zu sehen. Stattdessen begreift die IKL Fremdheit als eine mehrdimensionale Erfahrung, was die grundsätzliche Existenz von Fremdheit resp. Grenzen zeigt. Ein solcher Ansatz bedeutet keineswegs eine Rückkehr zu möglicherweise hegemonialen, homogenisierenden oder logozentristischen Haltungen. Ganz im Gegenteil: Zum einen versteht sich der von Leskovec vertretene Ansatz als Reaktion auf die angerissenen Kritikpunkte an bestehenden Theoremen, zum anderen stellt er eine angemessene Reaktion auf pluralistische Gesellschaftsrealitäten dar, in denen aber Grenzen nach wie vor Relevanz besitzen. Vor allem aber werden die methodischen Konsequenzen für die literarische Analyse ins Zentrum des Interesses gerückt, was in älteren Theorien zumeist eine untergeordnete Rolle spielte.

Fremdheit und auch die Grenze aus der IKL-Perspektive ist als Konsequenz aus der letztlich unüberwindbaren eigenen Standortgebundenheit als etwas Relationales zu verstehen. Es wäre zu kurz gegriffen, würde man daraus eine eindeutige (individuelle) Bestimmbarkeit dieser Grenzziehung ableiten, denn – und dies ist ein wesentliches Element der hier vorgenommenen Erweiterung des Leskovec'schen Theorems durch den Ansatz der Transdifferenz¹¹ – das Eigene und das Fremde lassen sich nicht trennscharf voneinander abgrenzen. Vielmehr durchdringen sie sich im Raum der Transdifferenz, dem Ort des interkulturellen Dialogs, in dessen Rahmen Identitäten ausgehandelt werden. Dabei werden – entgegen Modellen zur Identitätsbildung, die diese als individuellen Vorgang sehen – i. S. des Konzepts der *doing identity* Fremdzuschreibungen des Anderen sichtbar bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit diesen. Identitätsbildung besitzt demnach gleichermaßen ein aktives wie passives Moment. Denn im Raum der Transdifferenz – die *quer durch* binäre Differenzen verläuft – existieren Widersprüche, findet eine dauerhafte Bewegung der Trennung und der Verbindung statt,

10 Vgl. Klaus Lösch (2005): *Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte*. In: Allolio-Näcke et al. (Hg.): *Differenzen anders denken* (wie Anm. 7). S. 26-49.

11 Erstmals bei Helmbrecht Breinig/Klaus Lösch (Hg.). *Multiculturalism in contemporary societies. Perspectives on difference and transdifference*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen, 2002. (Erlanger Forschungen. Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 101). Weiterentwicklungen z. B. im Bereich des Identitätskonzepts finden sich bei Allolio-Näcke et al. (Hg.). *Differenzen anders denken* (wie Anm. 7).

weswegen die Transdifferenz als oszillierendes Moment zu begreifen ist. Waldenfels spricht vom *Niemandland* und bringt damit diese Unbestimmbarkeit zum Ausdruck. Folglich stehen hierbei der Wirklichkeitsbegriff und in dem Zusammenhang auch das Verstehenskonzept im hohen Maße in Abhängigkeit von individuellen Perspektiven. Dies hängt auch mit dem von Waldenfels entlehnten Fremdheitskonzept zusammen, das verschiedene Grade von Fremdheit berücksichtigt.¹² Darunter fallen – aufgelistet nach zunehmendem Fremdheitsgrad – *normale bzw. alltägliche Fremdheit, strukturelle* und *radikale Fremdheit*. Diese Klassifizierungsformen sind stets ein individuelles Ergebnis und eben keinesfalls nur auf eine kulturelle Dimension zu beschränken, was einer logozentristischen Haltung gleichkäme, die letztlich wieder die eigene (kulturelle) Ordnung als absolut annähme. Diese Klassifizierung von Fremdheit macht sich Leskovec für ihren hermeneutischen Ansatz zu eigen und entwickelt daraus ein Instrumentarium für die Textanalyse, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Form der radikalen Fremdheit gelegt wird, worunter Phänomene fallen, die sozusagen jenseits des Sagbaren liegen bzw. „sich einer definitiven Sinnzuweisung entziehen [...], indem sie] einen bestehenden Sinnhorizont überschreite[n...] und nicht interpretierbar [... sind], [womit sie] den Interpretieren und dessen Ordnung [letztlich] in Frage stell[en...]“¹³

Ein wesentlicher Gewinn der IKL besteht in ihrer Anwendbarkeit in der konkreten literaturanalytischen Praxis: Dies wird am Beispiel der Autorin Dragica Rajčić, deren Werk genderspezifische sowie sprachlich-ästhetische Grenzphänomene zur Sprache bringt, verdeutlicht. Aufgrund des radikalen Ausdrucks ihrer Texte, „Putzfrauenpoetik“¹⁴ ist ein mit Blick auf die rudimentär-fehlerhaft wirkende Sprachform verwendeter Begriff, eignen sich ihre Texte sehr gut, um auch – und das ist ganz im Sinne der Kritik von Leskovec an Versuchen der Fremdheitsauflösung in den meisten theoretischen Ansätzen – *rezeptive* Formen von Grenzerfahrungen zu verdeutlichen.

Die Ausdehnung des Fremdheitskonzepts auf die Geschlechterthematik legitimiert sich durch den erweiterten Fremdheitsbegriff, der in der Form der strukturellen Fremdheit (hier: als *Handlungselement*) auch „Geschlechterdifferenz“¹⁵ vorsieht, womit die „Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Ordnungen oder Räumen“¹⁶, also zu „anderen Kommunikations-

12 Vgl. Bernhard Waldenfels. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

13 Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2). S. 82.

14 Charlotte Schallí/Christine Fritze. *Switzerland has run out of steam on its way to multiculturalism. An interview with Dragica Rajčić*. In: *Women in German yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture* (26) 2010. S. 146-166.

15 Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2). S. 199.

16 Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2). S. 79.

systemen“¹⁷ gemeint ist. Daneben ist die Geschlechtsthematik ohnehin im gesamten Werk der Autorin zentral. In den Texten des Kurzprosa-Bandes „Nur Gute kommt ins Himmel“¹⁸ trifft man auf ein sich überaus ambivalent darstellendes Geschlechterverhältnis: Dekonstruktionsversuche tradierter Geschlechterbilder finden sich hier ebenso wie die Darstellung von traditionellen (z.B. von Machtungleichheit gekennzeichneten) Geschlechter-Verhältnissen. Beides geht in Rajčićs Texten z.T. ineinander über, wie die Namensgebung des ebenfalls im Titel des Gesamtbandes auftauchenden Neugeborenen („Gute“) exemplarisch zeigt: Gute ist unter innerfamiliär umstrittenen Umständen empfangen und unter komplizierten Bedingungen geboren worden wie der Titel dieses ersten Teils andeutet („Nabelschnur drei mall um Hals“). Der Text erlaubt keine abschließende Klärung der Frage, ob der Säugling dennoch die Geburt überlebt hat. Feststeht dagegen, dass das Baby äußerlich weibliche Geschlechtsmerkmale aufweist. Trotzdem wird es im Weiteren von Seiten der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz ausschließlich „DAS“ genannt, also mit dem bestimmten Artikel im Neutrum bezeichnet. Diese Form struktureller Fremdheit als Strukturelement führt der Leserinstanz ganz deutlich die „Autonomie des literarischen Systems“¹⁹ vor Augen. Auf der Ebene des Rezeptionsprozesses kommt es dadurch zu einer Unterbrechung, alternative Ordnungen werden durch diese auf sprachlicher Ebene vorgenommene Hinterfragung der eigenen Ordnung plötzlich sichtbar. Bekannt ist eine solche Kritik an strukturalistischen Sprach- bzw. Verstehensmodellen bereits aus dem Poststrukturalismus, es verweist aber auch auf die im feministischen Kontext vorgenommene Differenzierung von *sex* und *gender*. Indem sich die Erzählinstanz hier also – entgegen der äußerlichen Geschlechtsmerkmale – für eine neutrale Bezeichnung entscheidet, eröffnet sich zumindest theoretisch die Möglichkeit einer Loslösung von kulturellen Vorstellungen des Weiblichen, die durch die Wahl eines eindeutig weiblichen Vornamens ja eine weitere Beförderung erhielten. Letztlich deutet dieses Beispiel an, dass vormals eindeutige Zuordnungen in die Kategorien *Mann* – *Frau* nicht mehr ohne Weiteres vorzunehmen sind. Eine ähnliche Tendenz zeigt sich in der figuralen Schilderung der weiteren Vorgänge um die Namensgebung für das Neugeborene: Der Vater gibt dem Kind den Taufnamen „Gute“: „DAS bekommt auf dem Papier Name GUTE.“²⁰ Die Verwendung des nominalisierten, weder eindeutig männlich noch weiblichen Adjektivs lässt eine ähnliche Sicht auf Geschlechtskategorien wie oben deutlich werden.

17 Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2), S. 199.

18 Dragica Rajčić. *Nur Gute kommt ins Himmel. Über Lebende, Tote und die dazwischen*. Zürich: Eco, 1994.

19 Leskovec. *Fremdheit und Literatur* (wie Anm. 2), S. 206.

20 Rajčić. *Nur Gute kommt ins Himmel* (wie Anm. 18), S. 9.

Auch die Umstände dieser Namensgebung verdienen eine genauere Betrachtung: Die Entscheidungsgewalt über jene obliegt nämlich dem Vater, was als Hinweis auf einen von patriarchalischen Denk- und Handlungsmustern geprägten gesellschaftlichen Hintergrund zu lesen ist.

DAS bekommt auf dem Papier Name GUTE. Vater Blauauge hat es geschrieben. Das ist alles. Mutter lisst siebzehnmall, Name so dumm, wer heist so, wiso, sie sagt es dem Priester, Priester hat Glockensorgen, eine Taufe mehr oder weniger. Name für Medchen kann nicht genug schön sein. Sie wird es brauchen, lecheln, ein zahn fehlt ihm.²¹

Der Vater entscheidet trotz seiner Nicht-Anwesenheit und der Ablehnung der Kindesmutter über die Namensgebung. Ihre Einwände spielen auch für den Priester keine Rolle, der – man darf diese Textpassage wohl als dessen (gedankliche oder wörtliche) Äußerung verstehen – die *Schönheit* eines Mädchennamens als das wesentliche Auswahlkriterium insbesondere bei offensichtlichen äußeren Mängeln gelten lässt. In gleich doppelter Hinsicht wird also hier eine eingangs angedeutete Auflösung binärer, durch ungleiche Machtverteilung gekennzeichnete Geschlechterverhältnisse wiederum unterwandert, indem gleich zwei männliche Instanzen ihre Geltungsansprüche gegenüber den weiblichen Einwänden durchsetzen. Wesentlich ist hier die Berücksichtigung der Perspektivität, d. h. das durch den Priester entworfene Bild des Weiblichen ergibt sich aus dem Blickwinkel der Figur und veranschaulicht damit die Bedeutung des individuellen Standortes beim Blick auf das i. w. S. *Fremde*.

Das Beispiel der Namensgebung zeigt also zweierlei Charakteristika des gesamten Erzählbandes: Zum einen finden sich Dekonstruktionsversuche des traditionellen, auf einer binären Struktur beruhenden Geschlechterverhältnisses wie es exemplarisch an der strukturellen Fremdheit als Strukturelement deutlich wurde. Diese Unterwanderung des binären Geschlechterverhältnisses impliziert, dass eine eindeutige, auf einem traditionellen Geschlechterparadigma basierende Vorstellung (und damit Abgrenzung) von *Weiblichem* und *Männlichem* unscharf wird. Somit ist beides – Fremdes und Eigenes bzw. Männliches und Weibliches – im Raum der Transdifferenz zu verorten, wo es sich gegenseitig durchdringt und so auch erst hervorbringt. Waldenfels' *Niemandsland*-Begriff bringt damit die Unbestimmtheit dieses Raumes bzw. dieser Vorgänge zum Ausdruck. Zum anderen wird in Rajčićs Text jedoch auch immer wieder Bezug genommen auf ein traditionelles Geschlechterbild das auf Vorgängen der Grenzziehung basiert.

Zusammengefasst hat diese kurze Betrachtung verdeutlicht, inwiefern individuell geprägte Vorgänge der Grenzziehung gleichberechtigt neben

21 Rajčić. *Nur Gute kommt ins Himmel* (wie Anm. 18). S. 9.

(versuchten) Grenzüberschreitungen²² bestehen. Des Weiteren wurde beispielhaft gezeigt, welche literaturanalytischen Konsequenzen ein erweiterter Fremdbegriff sowie die verschiedenen Modi des Fremderlebens haben: Stellvertretend für den erweiterten Fremdbegriff insgesamt wurde anhand seiner strukturellen Dimension ein erster Eindruck über die Leistungskraft des Konzepts von Leskovec ermöglicht, indem deutlich wurde, wie differenziert verschiedene Modi des Fremderlebens zunächst begrifflich fassbar und dann auch analysierbar werden. Der kurze Blick auf das literarische Beispiel veranschaulicht ferner exemplarisch, was es bedeutet, aus einer interkulturellen Perspektive über Fremdheit zu sprechen: Diese ist nicht nur auf ihre kulturelle Dimension und außerdem bei der Literaturanalyse keineswegs nur auf die Inhaltsebene zu beschränken, sondern sie betrifft den sprachlich-ästhetischen Bereich sowie rezeptive Vorgänge gleichermaßen. Das eingangs so vage klingende *Niemandland* zwischen Eigenem und Fremdem hat damit also einiges an Kontur gewonnen, ohne zugleich limitierend auf die literaturwissenschaftliche Analyse zu wirken; vielmehr soll durch den Ansatz der IKL eine Erweiterung der Handlungsoptionen im Rahmen der Analysearbeit vorgenommen werden.

22 Darunter sind gleichermaßen Vorgänge der Dekonstruktion, der Verschiebung sowie der Überschreitung i. e. S. zu verstehen.

Lukas Gloor

Robert Walsers Grenzwertigkeit

„Erzählen-als-Schreiben“ in *Der Spaziergang*

Robert Walser's text „The Walk“ enacts a narrative that is genuinely describable as one ‚on the border‘ to non-narrativity. This paper takes a look at how „The Walk“ uses indicators of narrativity / narrativeness in order to subvert them, especially by dissolving narrative times. This leads to narrative performativity. Its narrative techniques are mirrored in the very Walserian self-description of eating a meal. In the central episode of the „The Walk“ the protagonist eats „pieces“ (German „Stücke“), what in Walser's terminology means both sweets and narratives („Prosastückli“). This leads to a circle of intertextuality, in which the writer reads his own text and re-writes it at the same time. Nonetheless, „The Walk“ is not a pure manifestation of self-reflexivity because its non-systematic narration is undeniable. Walser's „The Walk“ formulates and follows a poetics of „narrating-as-writing“ which highlights both performativity and materiality of the act of narration.

Dass sich Robert Walser als Erzähler auf der Grenze bewegt, dürfte in Anbetracht seiner späten, äußerst radikalen Texte wie dem „*Räuber*“-Roman kaum infrage stehen. Aber auch in scheinbar unverfänglichen Texten lässt sich Walsers Erzählen als grenzwertig charakterisieren. Im Folgenden soll an einer seiner bekanntesten Erzählungen, *Der Spaziergang*, herausgearbeitet werden, wie Grenzen markiert werden, um sie wiederum zu subvertieren. Zuerst wird dieses Verfahren mit einer narratologischen Analyse anhand der *story/discourse*-Unterscheidung aufgezeigt. In einer poetologischen Lektüre soll anschließend die Selbstbeschreibung des *Spaziergangs* lesbar gemacht werden als ein Erzählen, das seine Performanz und Medialität betont. Durch eine sorgfältige narratologische und poetologische Analyse des Textes wird den vor allem motivgeschichtlich orientierten und die narrative Struktur bloß oberflächlich betrachtenden Arbeiten entgegeng gehalten.¹ Dies resultiert in der These, dass der *Spaziergang* eine Poetik des ‚Erzählen-als-Schreiben‘ aktualisiert.

I

In Robert Walsers *Der Spaziergang* werden Grenzen auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Bereichen erzeugt und überschritten: Konkrete Eisenbahnschwellen, unausgesprochene Anstandsregeln, topografische

1 So etwa in: Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers*.

Grenzen, Realitätsgrenzen bei einer Jesus-Epiphanie, narrative Gattungsgrenzen und nicht zuletzt profane Grenzen der Sathheit. Zunächst geht es darum, die Irritation herauszuarbeiten, die sich aus der vielfachen Verwendung der rhetorischen Metalepse ergibt.² Es ist auch diese ‚Grenzwertigkeit‘, die den *Spaziergang* zu einem „Schwellentext zur Moderne“³ macht und somit selbst wiederum eine diffuse epochale Grenze markiert. Eine auf den ersten Blick unscheinbare Überblendung wird im Folgenden im Zentrum stehen, diejenige zwischen erzählendem und erzähltem Ich, zwischen Ich-Erzähler und Ich-Figur. Im zweiten Teil wird nach dieser formalen Analyse inhaltlich-poetologisch argumentiert.

Der Spaziergang, erschienen als Einzelveröffentlichung 1917 und in einer v. a. sprachlich überarbeiteten Form im Band *Seeland* 1919, hat eine episodenhafte Struktur, deren einzelne Sequenzen i. d. R. durch das Spazieren der Ich-Figur verknüpft bzw. aneinandergereiht werden. Eine unvollständige Aufzählung der Episoden sieht wie folgt aus: Die Ich-Figur, die Schriftsteller ist, tritt in eine Buchhandlung ein, wo sie einen Streit vom Zaun bricht, geht weiter zur Bank, wo sie einen Geldpreis abholt, spricht eine vermeintliche Schauspielerin an, isst bei Frau Aebi zu Mittag, stimmt auf der Steuerbehörde ein Loblied auf das Spaziergehen an, beschimpft einen Schneider wegen eines schlecht geschnittenen Mantels und überschreitet schließlich besagte Eisenbahnschwelle. Sein Gang endet in einem Wald, als es Abend wird. Der Inhalt ist nicht leicht zusammenzufassen, gerade weil die Frage, was zentral und was peripher ist, durch die kontingente Abfolge der Episoden kaum zu beantworten ist.

Diese Beschreibung des *Spaziergangs* lässt erahnen, dass der Text keine die Episoden kausal verknüpfende Motivierung⁴ hat, wie dies im narratologischen Standard-Modell gefordert wird, sondern die Episoden über Kontiguitätsrelationen aneinanderhängt. Es geht in diesem Aufsatz aber weniger um die Verknüpfung der Episoden untereinander, als vielmehr um das Phänomen der Überblendung von Figur und Erzähler, das weitreichende Folgen hat. Dazu soll der Beginn des *Spaziergangs* genauer betrachtet werden:

2 Eine Metalepse ist definiert als Überschreitung der diegetischen Ebenen. Es lässt sich die Unterscheidung zwischen ontologischer und rhetorischer Metalepse machen, wobei in Ersterer ein Element der einen auf die andere Ebene transferiert wird, während in Letzterer meist bloß die Erzählinstanz in das Geschehen eingreift. Vgl. dazu Pier, „Metalepsis (revised version; uploaded 12 May 2014)“.

3 Sorg, „Der Spaziergang (1917)“, S. 150.

4 Vgl. dazu Martinez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 110.: „Die Motivierung integriert die Ereignisse in einen Erklärungszusammenhang. Die Ereignisse werden dann so verstanden, dass sie nicht grundlos wie aus dem Nichts aufeinander, sondern nach Regeln und Gesetzen auseinander folgen.“

Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Straße zu eilen. [...] Soviel ich mich erinnere, befand ich mich, als ich auf die offene, helle Straße trat, in romantisch-abenteuerlicher Gemütsverfassung, die mich beglückte. [...] Rasch verfaß ich, dass ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebütet hatte. (SW 7, 83)⁵

Die Erzählung präsentiert sich in einem klassischen Muster als Repräsentation eines vergangenen (fiktiven) Ereignisses. Dabei handelt es sich um eine homodiegetische Erzählung, in der der Erzähler zu einem früheren Zeitpunkt am erzählten Geschehen Teil hatte. Im zweiten Absatz wird der Erzähler mit dem metanarrativen Einschub „Soviel ich mich erinnere“ markiert.⁶ Dies hebt die *discourse*-Ebene hervor und setzt sie implizit in Kontrast zur *story*-Ebene. Eine im narratologischen Standardmodell fürs Erzählen konstitutive Grenze wird somit klar herausgestrichen. Ist die *story*-Ebene in der Vergangenheit gehalten, steht die Erzählgeschichte⁷ im Präsens. Mit dem Einsetzen der erzählten Handlung nach dem Abbruch eines Schreibaktes wird die Unvereinbarkeit von Handlung und Schreiben, Erleben und Erzählen, *story* und *discourse* suggeriert, was die Markierung dieser Grenze umso mehr unterstreicht.

In formaler Hinsicht gibt es also zwei Ichs im *Spaziergang*, einmal das Ich als Figur in der erzählten Geschichte und einmal das Ich als Erzähler der Geschichte. Diese beiden Ichs bezeichnen zwar dieselbe Person, haben aber unvereinbare narrative Funktionen. Bleibt der Erzähler als erzählende Instanz zwangsläufig stets außerhalb der erzählten Welt, so ist das Ich als erzählte Figur Teil der erzählten Welt.

Zu sehen ist eine erste solche Überblendung wenige Zeilen nach der Markierung der Grenze. Das erzählte Ich hat im Präteritum erst einige Schritte gemacht, als schon auf die *discourse*-Ebene geschwenkt wird und es im Präsens heißt:

Ich wittere einen Buchladen samt Buchhändler, ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit Goldbuchstaben zur Geltung kommen. Vorher hätte ich aber einen Pfarrer zu erwähnen. Mit freundlichem Gesicht fährt ein radfahrender Stadtchemiker dicht am Spaziergänger vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Nicht unaufgezeichnet darf bleiben ein bescheidener Fußgänger, nämlich ein reich gewordener Althändler und

5 Zitiert wird nach: Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*.

6 In der Fassung von 1917 wird die Ebene des Erzählers schon mit den ersten Worten evoziert, wo es heißt: „Ich teile mit, daß ...“, vgl. SW 5, S. 7.

7 „Erzählgeschichte“ verweist auf die stets implizit oder explizit mitlaufende Geschichte bzw. auf die Umstände des Erzählens, vgl. Schmid, *Elemente*.

Lumpensammler. [...] Am Brunnenwasser erlabt sich ein Hund, in blauer Luft zwitschern Schwalben. (SW 7, 84f.)

Das Irritierende an dieser Stelle ist, dass einige der Sätze in der falschen grammatischen Zeit zu stehen scheinen. Buchladen, Pfarrer, Arzt, Fußgänger und Hund sind Elemente der erzählten Welt, die dem Spaziergänger auf seinem Gang begegnen. Als solche gehören sie der *story*-Ebene an und müssten entsprechend im Präteritum stehen. Das Präsens verweist aber auf die *discourse*-Ebene, sodass hier die erzählte Zeit und die Erzählzeit überblendet werden. Lässt sich das ‚Wittern‘ noch als Prolepse lesen, in der es sozusagen metaphorisch für das nächste Thema – den Buchladen – steht, ist dies mit den späteren Sätzen nicht mehr möglich. Spätestens der Hund markiert eindeutig diese Überblendung der narrativen Ebenen.⁸

Die genannte Überblendung hebt nicht nur die Fiktionalität des Erzählten hervor, sondern macht auch deutlich, dass das Erzählte im Moment des Erzählens, das hier im Medium des Schreibens („nicht unaufgezeichnet darf bleiben“) dargestellt ist, allererst entsteht.⁹ Im Schreiben wird die Grenze zwischen *story* und *discourse* allererst erzeugt, um dann durchgestrichen zu werden. Mit einem weiteren Metakommentar wird die Erzählung wiederum jener Ordnung von Erzählen und Erzähltem übergeben, die gerade eben aufgelöst wurde:

Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden.

Da mir eine stattliche Buchhandlung überaus angenehm auffiel [...], so zögerte ich nicht, mit bester Manier einzutreten (SW 7, 85).

Es liegt nahe, die oben herausgearbeitete Überblendung von Extradiegese und Diegese als dasjenige zu verstehen, was hier als „Witz“ bezeichnet wird, der zukünftig unterlassen werden soll. Allerdings wird diesem Einwurf mitnichten Folge geleistet, was schon im subversiven Humor der Stelle begründet liegt, die seinerseits ein solcher (metaleptischer) Witz ist. Eine „Überflüssigkeit“ ist es, zu sagen, dass eine Erzählung im Schreiben erst entsteht,

8 In der Fassung von 1917 wird die Grenzmarkierung einem weiteren Dreh ausgesetzt, in dem es heisst, dass der Chemiker „am Spaziergänger, nämlich an mir“ vorbeifährt (SW 5, S. 9).

9 Vgl. dazu Armen Avanesian und Anke Hennig, die dieses Phänomen als „perfekte Überblendung von Fabel- und Sujetgegenwart“ beschreiben. Die Geschichte werde „zugleich mit ihrem Erfinden notier[t]“ und stelle eine „absolute Innovation [...] gegenüber traditionellem Erzählen“ dar. Avanesian/Hennig, „Die Evolution des Präsens als Romantempus“, S. 157.

weil dies aus einer textgenetischen Perspektive offenkundig so ist.¹⁰ Aber genau um diesen Witz geht es: Die Entstehungsbedingungen des Erzählens zu erzählen, was die Medialität und Materialität der Erzählung als Schrift betont. So wird ein ‚Erzählen-als-Schreiben‘ deutlich, wie in der folgenden inhaltlich-poetologischen Lektüre gezeigt werden soll.

II

In der im wörtlichen Sinn zentralen Stelle des *Spaziergangs* wird dieser Fokus aufs Schreiben, auf die Performanz des Erzählens, als figurative Poetik lesbar.¹¹ Es ist dies die zu Beginn erwähnte Essens-Szene bei Frau Aebi, die sich genau in der Mitte des Textes befindet. Dreimal wird mit Prolepsen¹² auf dieses Ereignis hingewiesen, nur um das erzählende Ich dann doch unvorbereitet zu treffen:

Ist je ein Provinz- und Hauptstadtautor gegenüber seinem Lesezirkel schüchterner und höflicher gewesen? Ich glaube kaum, und daher fahre ich mit äußerst ruhigem Gewissen im Erzählen und Plaudern fort und melde folgendes:
Um der tausend Gottes willen, es ist ja höchste Zeit, zu Frau Aebi zu springen, um zu dinieren oder mittag zu essen. Soeben schlägt es halb ein Uhr. Glücklicherweise wohnt mir die Dame in allernächster Nähe. Ich brauche nur glatt wie ein Aal ins Haus hineinzuschlüpfen wie in ein Schlupfloch und wie in eine Unterkunft für arme Hungrige und bedauerliche Heruntergekommene.
Meine Pünktlichkeit war ein Meisterwerk. (SW 7, 111)

Es findet auch hier die nach gleichem Muster des Tempuswechsels organisierte Überblendung von *story* und *discourse* statt, die oben herausgearbeitet wurde. Nicht nur tritt das erzählte Ich in das Haus der Frau Aebi ein, sondern auch das erzählende Ich in einer *mise-en-abyme* ins ‚Innere‘ der Erzählung.

Die Episode besteht hauptsächlich aus einem Dialog bzw. Monolog der Frau Aebi, die ihren Gast, das erzählte Ich, dazu zwingt, immer weiter zu essen, bis dieser zu fliehen versucht. Frau Aebi stellt das Ganze dann als einen „Scherz“ (SW 7, 114) dar, was in Anbetracht der strukturellen Ähnlichkeit

10 Für eine jüngere, äußerst überzeugende Arbeit zur Textgenese in Robert Walsers Mikrogrammen, vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*.

11 Figurativ deshalb, weil es auch mehrere Stellen im *Spaziergang* gibt, in denen Schreiben und Spazieren an der Textoberfläche explizit parallel gesetzt werden. Etwa hier: „Bis dahin [zu Frau Aebi, L. G.] wird er [der Verfasser] indessen sowohl noch beträchtliche Strecken Weges zurücklegen, wie manche Zeile zu schreiben haben.“ (SW 7, S. 97)

12 Vgl. SW 7, S. 91, 97, 102 bzw. SW 5, S. 15, 22, 26.

an den „Witz“ denken lässt, der in der Rüge des „Herr[n] Verfasser“ aufscheint.¹³ Aber zurück zum Zitat, wo es heisst:

Ich fing also an, wacker zuzugreifen und tapfer zu essen, derlei Tapferkeit kostet ja bekanntlich wenig Überwindung. [...] Als ich plaudern und Unterhaltung machen wollte, wehrte mich Frau Aebi ab, indem sie sagte, daß sie auf jederlei Gespräch mit der größten Freude verzichte. [...] Im Geheimen fing ich an, vor Frau Aebi zu erschrecken. Als ich aufhören wollte, abzuschneiden und einzustecken, weil ich fühlte, daß ich satt sei, sagte sie [...]: „Sie essen ja gar nicht. Warten Sie, ich will Ihnen hier noch ein recht saftiges, großes Stück abschneiden.“ (SW 7, 112)

Bei diesem Ausschnitt fallen die häufige Wiederkehr des Wortes „Stück“ bzw. Klangähnlichkeiten wie „sticken“ u. Ä. auf, was auf knapp zwei Seiten gut zehnmal vorkommt. Das „Stück“ oder „Stückli“ ist bei Robert Walser jedoch immer auch das Prosastück. Dies lässt sich an sehr vielen Texten zeigen. Stellvertretend sei hier ein Brief¹⁴ Walsers an seine Freundin, Mutterfigur und beinahe Geliebte Frieda Mermet vom 12.4.1919 zitiert:

Schriftsteller stecken gern Stücke von weißmehligem Wecken in den Mund. Im Uebrigen bin ich fleißig gewesen und habe ein weiteres Stück Arbeit hinter mir, nämlich die Zusammenstellung von dreißig Prosastücken, die ein sehr nettes Buch darstellen. [...] Viel Neuigkeiten kann ich nicht auftischen, da ich meist zu Hause sitzen geblieben bin [...].¹⁵

An diesem Ausschnitt lässt sich beobachten, wie das Stück zuerst dem Wecken gilt, der gegessen wird, um dann in einer weiteren Wendung als Arbeit beschrieben zu werden, die im Fall eines Schriftstellers aus Schreiben und allgemeiner der Herstellung von Büchern besteht. Was ‚aufgetischt‘ wird, ist der Brief selbst, ist das Prosastück, das dann wiederum verspeist, d. h. gelesen wird, um – in einer weiteren Wendung – wieder zu Text zu werden.¹⁶ Es sei hier auch darauf hingewiesen, dass das Prosastück so im Kontrast zur ‚Neuigkeit‘, dem Ereignishaften, steht und stattdessen den Vollzug der Erzählung als Schreibakt hochhält.¹⁷

13 Es scheint hier auf und sei deshalb erwähnt, dass der *Spaziergang* über Wiederholungen, Negationen und Variationen strukturiert ist, worauf ich hier nicht weiter eingehen kann. Deutlich ist aber, dass ein dichtes Netz von gegenseitigen Verweisen aufgezo-gen wird, das auch immer wieder aufgebrochen wird.

14 Vgl. Schuller, „Briefe an Frieda Mermet“.

15 Walser, *Briefe*, S. 165f.

16 Vgl. Henke, „Eigensinnige Briefe. Zwischen Literatur- und Medienwissenschaft“.

17 Vgl. dazu den Ausbruch des erzählenden Ichs gegen die „sensationslüsternen Neuigkeitenschnapper [...], die unglücklich sind, wenn sie nicht fast jede Minute nach niedagewesenen Genüssen lüsten können“ (SW 7, S. 148).

Im Zentrum des *Spaziergangs*, der Szene mit Frau Aebi, steht, wenn man dieser Lesart folgt, ein Lektürevorgang, was dem allgemeinen Konsens über die Bedeutung der Inter- und Intratextualität bei Walser entspricht.¹⁸ Wie das Essen die ursprünglichen Nahrungsmittel unkenntlich macht, ist auch die Lektüre im Zentrum des *Spaziergangs* verschleiert – im Vorgang des Erzählens werden die Beweismittel vernichtet. So ist das Essen der materiale und mediale Indikator des Erzählens. In der vorgeführten Lektüre wird also eine zirkuläre Bewegung betont, die zu Selbstreferenz führt, indem dasjenige, was durch Schreiben hergestellt wird – der Text – auch wiederum im Zentrum des Textes steht.

Einige Elemente widersprechen dieser Interpretation jedoch. Welche Funktion verkörpert Frau Aebi? Wie kann in dieser Konzeption die Lektüre plötzlich zu viel und bedrohlich werden, wenn Erzähl- und Lesevorgang so eng aufeinander bezogen sind, und warum bricht Ersterer nicht ab, wenn Letzterer beendet wird, indem der Spaziergänger sich gegen Frau Aebi zur Wehr setzt? Auf den *Spaziergang* als Ganzes bezogen: Warum wird trotzdem inhaltlich ein Spaziergang geschildert und sei seine Konstruiertheit noch so herausgehoben?

Zum einen ist ein Spaziergang ebenfalls selbstreferentiell, insofern als er bestimmt, wann welche Elemente auftauchen. Im Gegensatz zur Wanderung hat der Spaziergang kein klares Ziel, sondern ist vielmehr ein Mäandern, am Ende schließlich ein Kreis, der wieder nach Hause führt. So ist ein vertexteter Spaziergang eine perfekte Manifestation des herausgearbeiteten performativen Aspekts von Walsers Erzählen. Das Spazieren ist hier mehr als ein poetologischer Topos: „[F]or Walser walking is a means of storytelling.“¹⁹ Zum anderen bietet der Inhalt auch die Möglichkeit, im Versteckten auf den zeitgenössischen Diskurs einzugehen und sowohl inhaltlich wie auch formal auf ihn Bezug zu nehmen.²⁰

Hinter diesen Fragen wird das Unsystematische Walsers deutlich sichtbar – es ist als solches zu verstehen als Subversion von Systematik. Es wird keine konsequente, bis in alle Details ausgeführte Poetik artikuliert, vielmehr werden Ordnungen erzeugt, um sie subtil zu unterwandern oder, wörtlich genommen, zu unter-spazieren. Walsers Poetik im *Spaziergang* entzieht sich sowohl einer realistischen als auch einer modernen Systematik und stellt ihr seine erzählerische Performanz entgegen. Was klar aufscheint, ist die enge Durchdringung von Lesen, Schreiben und Erzählen. Es zeigt sich, dass diese

18 Die Bedeutung der Revision im Sinn einer Re-Lektüre und eines Wiederschreibens im Frühwerk zeigt eindrücklich Caduff, *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*. Für die Mikrogramme, vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*.

19 Frederick, *Narratives Unsettled*, S. 45.

20 Vgl. dazu grundlegend: Utz, *Tanz auf den Rändern*.

Durchdringung nicht nur ein Topos ist, den Walser immer wieder aktiviert, sondern dass sie sowohl inhaltlich und figurativ wie auch in der formalen Erzählstruktur verankert ist. Damit einher geht die Performanz eines Erzählens, das seine Materialität und Medialität betont, sein Geschrieben-werden herausstellt und so zu einem ‚Erzählen-als-Schreiben‘ wird.

Literatur

- Avanessian, Armen/Hennig, Anke. „Die Evolution des Präsens als Romantempus“. In *Der Präsensroman*, herausgegeben von Armen Avanessian und Anke Hennig. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. S. 139-180.
- Caduff, Marc. *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*. München: Wilhelm Fink, 2015.
- Frederick, Samuel. *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2012.
- Henke, Silvia. „Eigensinnige Briefe. Zwischen Literatur- und Medienwissenschaft“. In *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*, herausgegeben von Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick. Bielefeld: transcript, 2007. S. 174-198.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: CH. Beck, 2007.
- Nicolini, Elisabetta. *Der Spaziergang des Schriftstellers: Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Pier, John. „Metalepsis (revised version; uploaded 12 May 2014)“. In *The living handbook of narratology*, herausgegeben von Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University, 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51/revisions/354/view>. (zuletzt 30.5.2016)
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Schuller, Marianne. „Briefe an Frieda Mermet“. In *Robert Walser-Handbuch*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi. Stuttgart: Metzler, 2015. S. 224-230.
- Sorg, Reto. „Der Spaziergang (1917)“. In *Robert Walser-Handbuch*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi. Stuttgart: Metzler, 2015. S. 148-154.
- Utz, Peter. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Walser, Robert. *Briefe*. Herausgegeben von Schäfer Jörg und Robert Mächler. Zürich: Suhrkamp, 1979.
- . *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Herausgegeben von Jochen Greven. 20 Bd. Zürich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Walt, Christian. *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2015.

Joëlle Légeret

Le miroir intermédial

Sneewittchen des Grimm et *Blancanieves* de Pablo Berger en comparaison

Contemporary studies about film adaptations of literary texts face many obstacles when it comes to compare two different media. They either tend to establish how faithful the film adaptation is to its textual source or they consider the literary text as canonical, which as such cannot be transposed to any other form. This contribution aims to cross the borders of *adaptation studies* and offers an intermedial comparison between the Grimms' tale *Sneewittchen*, first published in 1812, and *Blancanieves*, a black and white silent movie directed by Pablo Berger and released in 2012. Regarding *Blancanieves* not only as an adaptation of the Grimms' text(s), but also and above all as a reconfiguration of numerous media forms (film, photography, opera, among others), reveals how the Spanish director differentiates himself from the German tale and creates a new story with renewed meanings which echo the current social, economical and political situation of Spain.

Dans une critique de deux films sortis au début de l'année 2015, *Into the Woods* (Rob Marshall) et *Cinderella* (Kenneth Branagh), produits par les studios Disney à partir de textes de Jacob et Wilhelm Grimm, Susanne Ostwald s'interroge sur la légitimité des réalisateurs à « s'en prendre à un bien culturel important » (« *sich [...] an einem bedeutenden Kulturgut vergreifen* ») et à « lui inscrire des platitudes profanes » (« *ihm profane Plattitüden einschreiben* »).¹ Ce propos est révélateur des paradigmes dans lesquels les adaptations de textes (littéraires) à l'écran, et les adaptations de « contes » plus particulièrement, demeurent confinées. L'exigence de la fidélité d'une part, où la valeur du film, toujours subordonné à la littérature, est établie par rapport au(x) texte(s) source(s), selon des critères subjectifs, évaluatifs et hiérarchiques.² D'autre part, la question du canon qui conduit à la monumentalisation, voire à la sacralisation du texte, et qui condamne toute adaptation à être appréhendée comme une forme dénaturée de l'écriture originale. Dans le cas des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*

1 S. Ostwald, « Die bedrohte Magie », *NZZ* 20.02.15. <http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/die-bedrohte-magie-1.18487495>. Dernière consultation : 04.03.16. Toutes les traductions sont miennes.

2 I. Whelehan, « Adaptations. The contemporary dilemmas », dans D. Cartmell & I. Whelehan (éds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London-New York, Routledge, 1999, p. 3-19.

(*KHM* ci-après), la question du canon est encore plus prégnante que pour d'autres œuvres littéraires. L'inscription du recueil au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2005, mais aussi la croyance, dans l'opinion publique et dans une partie de la critique, à l'origine populaire et ancestrale des textes compilés, et le statut de témoignage ethnologique accordé à l'œuvre des Grimm, ont largement contribué à forger cette idée de « bien culturel » (« *Kulturgut* ») intouchable.

Les écueils inhérents à ces deux approches font l'objet depuis quelques années d'intenses débats au sein des *adaptation studies*³ et des approches intermédiaires⁴ qui ne seront pas retracés ici, faute de place. Afin de contourner ces écueils et conformément à l'approche discursive des productions culturelles qui est la mienne, j'envisagerai dans cette contribution le film de Pablo Berger *Blancanieves* comme une reconfiguration de *Sneewittchen* des Grimm, entres autres. Une telle approche permet, d'une part, de s'extraire d'une comparaison binaire texte-film pour embrasser potentiellement toutes les formes médiatiques mobilisées dans ce film, et d'autre part, conformément à la méthode de la comparaison *différentielle* théorisée par Ute Heidmann⁵, d'analyser les modalités de différenciation du texte grimmien à l'œuvre dans *Blancanieves*.

Une histoire racontée en images

Blancanieves est un film franco-espagnol sorti en 2012, réalisé et écrit par Pablo Berger.⁶ Loin de se limiter à adapter le texte des Grimm à l'écran, le film a l'ambition de recréer le cinéma muet des années 1920 et d'ancrer historiquement l'histoire à cette époque, en Andalousie, dans l'univers de la *corrida de toros*. *Blancanieves* convoque plusieurs savoir-faire et s'inscrit au confluent de formes médiatiques multiples. Il ne s'agit cependant pas d'une juxtaposition ou d'un simple « exercice citationnel⁷ ». Bien au contraire : l'utilisation

3 Cf. Cartmell 2012, Cartmell & Whelehan 1999, Elliott 2004, Hutcheon 2006, Leitch 2008, Stam & Raengo 2005 et Zipes 2011 ; dans le domaine francophone, cf. Clerc & Carcaud-Macaire 2004, Gaudreault 1999 et Gaudreault & Groensteen 1998.

4 Cf. le collectif *Intermédiatités* dirigé par Fischer (2015).

5 Sur les enjeux épistémologiques et méthodologiques d'une telle comparaison, cf. Heidmann 2013 et 2015, et sur l'insertion de cette comparaison dans une perspective discursive, cf. Heidmann 2010.

6 Je remercie ma collègue, L. Núñez, d'avoir porté ce film à ma connaissance. Les analyses présentées dans cette contribution résultent pour la plupart de réflexions menées avec elle et U. Heidmann. Je leur adresse toute ma gratitude.

7 B. Roux, « Permanence de la mémoire : Le Cinéma muet en sa langue natale », *Positif* 628, 2013, p. 66.

raisonnée et significative des possibilités offertes par l'intertextualité, l'intericonicité et l'intermusicalité permet à Berger de créer une nouvelle œuvre qu'il aime à dépeindre comme une « histoire racontée en images⁸ ». Ces images, qu'elles soient cinématographiques, photographiques, musicales ou textuelles, sont constituées à la fois au niveau de l'histoire, de ce qui est montré à l'écran, et au niveau de l'énonciation, c'est-à-dire de la réalisation même.

Pour ce réalisateur convaincu que « l'essence du cinéma, c'est un regard, c'est une action » (« *L'esencia del cine es una mirada, es un acción*⁹ »), produire, au XXI^e siècle, un film en noir et blanc, et muet de surcroît, est d'abord une façon de renouer avec une poésie de l'image propre au cinéma d'avant le dialogue sonore, plus qu'un geste de rupture avec le cinéma contemporain. Le film rend hommage à *Greed* d'Erich von Stroheim (1924) ou à *Freaks* de Tod Browning (1932) et s'inscrit dans la tradition du cinéma des premiers temps basé sur les contes, initiée par Georges Méliès. De plus, Berger utilise des techniques propres au cinéma muet, comme la surimpression, préférée à un autre mode de représentation des événements passés. La mobilisation de la photographie est semblable à celle du cinéma : la photographie sert, d'abord, comme processus dans le film. La succession de plans fixes, si elle est lente, met en exergue l'immobilisme de Séville au début du film, tandis que l'alternance rapide des étapes de la vie de Carmen avant qu'elle affronte le taureau indique qu'elle recouvre la mémoire. L'univers visuel de *Blancanieves* se fonde également en partie sur « l'Espagne occulte » capturée par l'objectif de Cristina García Rodero entre 1975 et 1988.¹⁰ Certains plans, comme le rituel funéraire autour de la dépouille d'Antonio Villalta, les nains toreros ou la veille de Carmen par Rafita dans l'ultime scène du film, paraissent être des animations de cette série de photographies en noir et blanc mettant en scène une culture religieuse et traditionnelle ancestrale. Enfin, la manière d'utiliser les images musicales dans le film épouse les mêmes contours et répond aux mêmes impératifs que les autres images. Il s'agit à la fois d'une utilisation référentielle et créative, d'une histoire musicale – l'allusion à l'opéra *Carmen* de Bizet – et d'une histoire en musique – l'harmonie parfaite entre les symphonies d'Alfonso de Villalonga et les images projetées.

Le texte est lui aussi mis en scène en tant qu'image(s) – les intertitres – créant ainsi une tension¹¹, en même temps qu'il structure l'intrigue de *Blan-*

8 « *Yo creo que el cine cuenta en imágenes.* » Propos tenus par P. Berger dans le *making-of* de *Blancanieves* (2012).

9 *Idem.*

10 C. García Rodero, *España Oculta*, présentation par J. Caro Baroja, Lunweg, Ministerio de Cultura, 1989.

11 G. Robinson, « Writing on the Silent Screen », dans D. Cartmell (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 33.

canieves. C'est d'ailleurs dans un intertitre qu'est confirmé le statut du film comme reconfiguration de *Sneewittchen* des Grimm.¹² Après avoir été sauvée par les nains, Carmen, devenue amnésique, se voit proposer de rester avec eux et d'intégrer leur troupe de toreros. Ignorant son nom, l'un des nains propose de la baptiser Blancanieves « comme celle du conte » (« *Te llamaremos Blancanieves, como la del cuento*¹³ »). La mise en abyme du conte allemand est encore renforcée dans une autre séquence du film où les nains découvrent la façade de leur roulotte sur laquelle figure l'inscription « *Blancanieves y los 7 Enanitos Toreros* » (« Blancanieves et les sept nains toreros »), alliée à une représentation picturale. Ils ne sont en réalité que six, ce qui génère un jeu méta- et intertextuel et force à interroger les différences entre *Blancanieves* et *Sneewittchen*, texte publié pour la première fois en 1812 dans les *KHM*.

Au nom du père

La lecture comparative des incipits et excipits de *Sneewittchen* des Grimm du premier état manuscrit du texte (1810) à la dernière édition de leur vivant (1857), montre que la question du père est au cœur du processus de réécriture du texte. Si le père de la protagoniste – et roi – est systématiquement absent de tous les incipits, cela n'est pas le cas dans la suite de chacun des récits, au point qu'il soit possible de parler d'une présence-absence de la figure paternelle.

Dans les feuillets manuscrits datés de 1810, envoyés par Jacob Grimm à Clemens Brentano à sa demande, le texte, alors intitulé *Schneeweißchen. Schneewittchen. Unglückskind*, met en scène une mère infanticide et opportuniste qui profite de l'absence de son époux pour abandonner leur fille en forêt. Le père à son retour passe par la maison des sept nains et découvre avec tristesse le cadavre de sa fille. Heureusement, il a dans sa suite des médecins expérimentés qui, au prix d'une manœuvre d'écartèlement étrange, parviennent à réveiller Schneeweißchen, que son père ramène au château pour la marier à un prince. Les Grimm n'étaient visiblement pas satisfaits de cette fin rocambolesque si l'on juge cette note de l'ainé des deux frères sur le feuillet manuscrit : « ainsi, cette fin n'est pas juste, et insuffisante » (« *dieser Schluß ist so nicht recht, u. mangelhaftig*¹⁴ »). Ils y remédient donc en 1812, dans *Sneewittchen* (*Schneeweißchen*), dans lequel la figure paternelle n'intervient

12 Dans les crédits au début du film, il est écrit que *Blancanieves* est « inspiré d'un conte des frères Grimm » (« *Inspirada en un cuento de los hermanos Grimm* »). *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 00:01:01.

13 *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 01:01:02.

14 J. & W. Grimm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, hrsg. von H. Rölleke, Cologne-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975 [1810], p. 250.

nulle part. La violence du récit est renforcée par le mandat d'assassinat émis par la reine – toujours la mère biologique de Sneewittchen – au chasseur et par le fait d'anthropophagie apparente, où la reine croit dévorer les poumons et le foie de sa défunte fille. Cet épisode brutal, parmi d'autres dans le recueil, valut aux Grimm de vives critiques de la part de leurs contemporains à la parution des *KHM* qui estimaient qu'une telle cruauté était inadaptée à un recueil de textes pour enfants.¹⁵ C'est pourquoi, dans la seconde édition de 1819, dont la préface insiste sur la destination enfantine et l'ambition didactique des textes, la mère meurt en couches et Sneewittchen est persécutée par la seconde épouse du père, réintégré après l'incipit. Cependant, la fonction du père dans le texte de 1819, et dans toutes les écritures ultérieures, se limite à introduire la marâtre et à justifier l'union qualifiante de l'héroïne avec un fils de roi, puisque son ascendance royale est gravée sur son cercueil.

Dès 1812, il n'y a donc plus de retour salvateur du père, mais une disparition totale de ce dernier, avant une réintroduction anecdotique. C'est qu'entre la composition du premier état textuel du récit et sa publication en recueil, les troupes napoléoniennes se sont déversées sur l'Europe et ont envahi les états allemands, entraînant les habitants des territoires occupés dans des guerres meurtrières. Si le père de Schneeweißchen rentre dans son royaume après les années de guerre et retrouve les siens en 1810, celui de Sneewittchen n'a pas cette chance deux ans plus tard, comme beaucoup de soldats allemands qui ne sont jamais rentrés dans leurs foyers, ouvrant ainsi la voie aux méfaits des (belles-)mères jalouses et contraignant leurs filles à recomposer une nouvelle cellule familiale sûre ailleurs. Ainsi recontextualisée, la présence-absence de la figure paternelle révèle ses effets de sens, mais constitue une lacune à combler pour un lecteur contemporain, comme Pablo Berger. Avec *Blancanieves*, il propose une histoire radicalement différente, plus conforme au contexte socioculturel et historique dans lequel est produit le film.

La figure paternelle est centrale dans *Blancanieves*. À une présence-absence, Berger oppose une relation fusionnelle entre un père et une fille en accord avec les valeurs familiales et sociales hispaniques contemporaines. Cette relation est subtilement racontée au sein d'un film qui joue sur les effets de rémanence et de miroir. L'avant-dernière séquence répond ainsi à la première, tant au niveau formel de la succession des plans et du thème musical qu'à celui des rappels thématiques, formant une apparente clôture sur le

15 Voir la recension de F. Rüh dans la *Leipziger Literatur-Zeitung* (n°51, 1815) citée par W. Schoof, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen'. Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirrendes Wort* 12, 1962, p. 335. Cf. également J. Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de *S(ch)neewittchen* », *Féeries* 13, 2016, p. 217-234.

modèle de la quête initiatique, qui sera toutefois déjouée dans la dernière séquence, j'y reviendrai.

La première séquence de *Blancanieves* s'ouvre sur une série de plans fixes de la ville de Séville déserte. La série est interrompue par un intertitre interrogatif, « ¿ *Donde está todo el mundo* ?¹⁶ » (« Où est tout le monde ? »), suivi de plans animés où l'on peut voir la foule se masser vers l'arène de la ville pour assister à une *corrida de toros* d'Antonio Villalta, le 21 avril 1910. Le matador est la première figure introduite par synecdoque pendant sa préparation à la tauromachie avant d'entrer dans l'arène. Les plans rapprochés sur les parties de son corps pendant qu'il revêt son costume, puis lorsqu'il effectue une prière agenouillé devant une statue de la Vierge, mettent en exergue deux éléments : le médaillon contenant le portrait de son épouse, Carmen, et la *montera*, la coiffe traditionnelle des toreros. Ces deux éléments sont également présents dans l'avant-dernière séquence du film dont la succession des plans est presque identique à la séquence inaugurale. Blancanieves, amnésique, marche sans le savoir dans les pas de son père afin d'accomplir elle aussi sa dernière tauromachie dans la grande arène de Séville. Elle retrouve le médaillon confié par son père aux mains de la Vierge dix-neuf ans auparavant et les souvenirs commencent à affluer par bribes. L'affrontement avec le taureau agit comme une catharsis : Blancanieves retrouve la mémoire et (re)devient Carmen, veillée par son père qui lui apparaît dans les cieux. C'est seulement après avoir vaincu le taureau, et, ce faisant, accompli la tâche inachevée de son père, qu'elle peut finalement revêtir la *montera* d'Antonio Villalta.

Si les tauromachies se déroulent toutes les deux un 21 avril selon un protocole et un déroulement similaires, Berger introduit des différences subtiles dans les plans afin de distinguer les deux ancrages temporels. Avant la *corrida* de Blancanieves, on peut ainsi voir un dirigeable survoler Séville, lequel est absent du ciel de l'Espagne des années 1910. Il s'agit de l'*Helvetia*, premier dirigeable transatlantique inventé en 1918 par Leonardo Torres Quevedo et Emilio Herrera Linares. La présence de l'objet volant attire l'attention sur le temps écoulé, mais aussi sur la date précise, le 21 avril 1929, l'année du krach boursier qui marque le début de la Grande Dépression.

Détresse espagnole et mythe germanique

À l'instar du petit garçon pointant du doigt le dirigeable, Berger, par un ancrage temporel précis de la diégèse, insiste sur l'année 1929. Le film établit un lien, implicite, avec la situation actuelle de l'Espagne, frappée très lourdement par la crise économique mondiale qui éclate en 2010. En 2012, la récession économique a bouleversé en profondeur les institutions politiques

¹⁶ *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 00:02:36.

du pays et plongé ses habitants, et en particulier la jeunesse, dans une détresse sociale inédite. L'interprète d'Incarna, Maribel Verdú, y fait allusion lorsqu'elle reçoit le Goya de la meilleure actrice pour *Blancanieves*. Elle dédie son prix aux Espagnols qui « ont perdu leurs maisons, leurs illusions, leurs espoirs, leur futur, et même leurs vies » (« *que ha perdido sus casas, sus ilusiones, sus esperanzas, su futuro, incluso sus vidas* ») et dénonce avec véhémence un « système défaillant, injuste, obsolète, qui permet de voler les pauvres pour donner aux riches » (« *sistema quebrado, injusto, obsoleto, que permite robar a los pobres para dárselo a los ricos* »).¹⁷ Le coma dans lequel tombe Blancanieves après avoir croqué la pomme offerte par sa belle-mère, tout en la privant de vie, la dessaisit elle aussi d'un quelconque futur. Son triomphe dans l'arène de Séville ne la protège pas contre les représentants, dans le film, du système économique injuste, la vénale Encarna et Carlos Montoya de Val, dont elle est directement victime. Le second notamment profite de l'illettrisme et de la naïveté de Blancanieves pour conclure avec elle un pacte faustien et l'acquiert de manière exclusive et « pour toute la vie » (« *para toda la vida*¹⁸ »). Dans la séquence finale, Carlos Montoya exploite la jeune femme en vendant son corps dans le cadre du numéro phare de la foire qu'il possède, « *El despertar de Blancanieves* » (« le réveil de Blancanieves »). Il maximise son investissement en extorquant de l'argent aux spectateurs qui croient illusoirement pouvoir sortir Blancanieves du sommeil de mort dans lequel elle demeure inexorablement figée, réduite à l'état de poupée mécanique et assimilée aux monstres de foire avec lesquels elle partage l'affiche.

La fin choisie par Berger dans son film est susceptible de décevoir le spectateur qui aurait en tête le dénouement heureux du conte qu'il reconfigure. La belle endormie de *Sneewittchen* sort en effet du coma une fois libérée du morceau de pomme empoisonnée et épouse un fils de roi, tandis que le nain Rafita, le « prince » de *Blancanieves*, ne parvient qu'à faire couler une larme par son baiser. L'excipit du texte grimmien a fait l'objet de plusieurs réécritures afin d'aboutir à une fin qui, comme le film espagnol, recèle une dimension historique et politique. Les Grimm vont en effet germaniser et mythologiser leurs textes au fil des éditions par différents moyens (poétiques, paratextuels, iconotextuels, etc.). Dans le cas de *Sneewittchen*, la mythologisation passe par deux stratégies, l'une textuelle, l'autre paratextuelle, cristallisées dans l'élément narratif de la conservation du corps de l'héroïne. La réécriture poétique de cet épisode, qui décrit comment la belle demeure

17 Discours de remerciements de M. Verdú prononcé lors de la 27^e cérémonie des Goya 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=r8GACFvq4kc>. Dernière consultation : 29.03.2016.

18 *Blancanieves*, 2012. Dir. : P. Berger, 01:04:16.

« pendant très, très longtemps » (« *lange, lange Zeit*¹⁹ ») dans un cercueil de verre sans déperir, achève de le doter d'une aura mythologique, déjà esquissée par la symbolique des couleurs qui scande le récit, attributs de la beauté de l'héroïne, « aussi blanche que neige, aussi rouge que sang et aux cheveux aussi noirs que du bois d'ébène » (« *so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarzhaarig wie Ebenholz*²⁰ »). Le choix de cet épisode de la conservation du corps et de la beauté de Sneewittchen n'est pas anodin, puisque c'est sur ce trait particulier que repose, selon les dires des Grimm dans les annotations individuelles à *Sneewittchen*, l'« étrange conformité » (« *merkwürdiger Einklang*²¹ ») du texte « avec une légende nordique, déjà presque historique » (« *mit einer nordischen, schon fast historischen Sage*²² ») de Snäfridr, l'épouse du roi Harald à la Belle Chevelure. Tirée de la *Heimskringla*, œuvre de compilation des hauts faits des rois de Norvège écrite par Snorri Sturluson vers 1225, cette légende relate comment la princesse lapone Snäfridr est veillée après son décès pendant trois ans par son époux inconsolable sans que sa dépouille ne pourrisse. Les modifications successives du titre du texte, de *Schneeweißchen. Schneewittchen. Unglückskind* (1810) à *Sneewittchen* (1819), visent d'ailleurs à rapprocher le nom de la protagoniste grimmienne du patronyme de la figure légendaire et confortent les allégations tenues par les Grimm dans les notes.

L'accumulation de « preuves », dont je n'ai pu ici qu'esquisser les contours, fait croire à une origine ancestrale, germanique et mythologique de *Sneewittchen*, que les Grimm revendiquent dans la préface au second volume (1815), affirmant que « dans ces contes du peuple réside du pur mythe originel allemand » (« *in diesen Volks-Märchen liegt lauter urdeutscher Mythos*²³ »). La construction d'un tel paradigme découle de plusieurs impératifs génériques, esthétiques, idéologiques ou encore commerciaux dont le traitement exhaustif excéderait l'espace alloué à cette contribution, mais qui tous font sens dans le contexte historique, politique et culturel d'émergence

19 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 (...)* von H. Rölleke, vol. 1, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986, [1812], p. 247.

20 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgabe letzter Hand, hrsg. von H. Rölleke, Stuttgart, Reclam, vol. 1, 2001 [1857], p. 269.

21 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, ovr. cit.*, vol. 1, 1986 [1812], p. XXXIII.

22 *Idem.*

23 J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, ovr. cit.*, vol. 2, 1986 [1815], p. VII. Ma thèse de doctorat en cours, intitulée provisoirement « L'invention des contes 'purement allemands' », s'attache à explorer les multiples manières dont les *KHM* mettent en place un discours de type mythologique pour faire croire à l'origine purement germanique des textes publiés.

des *KHM* : une Allemagne qui n'existe pas encore, éclatée en de multiples entités politiques, pour la plupart sous un joug étranger, détruites par les guerres napoléoniennes ; un peuple nostalgique du Saint Empire romain germanique démantelé en 1806, mû par un fort sentiment patriotique et en quête d'unification politique, quête supportée par les idéaux idéologiques et esthétiques des Romantiques, dont font partie Jacob et Wilhelm Grimm et leur œuvre, qui deviendra le livre fondateur d'une identité culturelle *sui juris*.

Loin de se limiter à transposer dans un nouveau médium un texte allemand publié pour la première fois exactement deux siècles auparavant, *Blancanieves* est une œuvre filmique à part entière qui n'adapte pas *Sneewittchen* des Grimm, mais en reconfigure l'histoire en mobilisant toutes les possibilités offertes par l'intermédialité de manière novatrice et créative. La prise en compte de ces possibilités au sein d'une comparaison systématique entre texte(s) et film et film et texte(s) permet de s'extraire d'une analyse binaire et évaluative. La comparaison révèle alors les effets de sens propres à chacune des œuvres, qui resteraient imperceptibles dans le cadre d'une étude focalisée sur la (bonne) réalisation d'une transposition d'un médium à un autre, comme c'est encore trop souvent le cas dans les *adaptation studies* qui souffrent du double écueil de nier les particularités des médias et des formes génériques et de réduire leur complexité.

Bibliographie et filmographie

- Blancanieves*, 2012. Dir. : Pablo Berger.
- Cartmell, Deborah (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2012.
- Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (éds.), *Adaptations : from Text to Screen, Screen to Text*, London-New York, Routledge, 1999.
- Clerc, Jeanne-Marie & Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- Eliott, Kamilia, « Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma », dans Marie-Laure Ryan (éd.), *Narrative across Media : the Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 220-243.
- Fischer, Caroline (éd.), *Intermédialités*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2015.
- García Rodero, Cristina, *España Oculta*, présentation par Julio Caro Baroja, Lunewerg, Ministerio de Cultura, 1989.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique*, préface de Paul Ricœur, Paris, Armand Colin, 1999.
- Gaudreault, André & Groensteen, Thierry (éds.), *La transcécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Editions Nota Bene, 1998.
- Grimm, Jacob & Wilhelm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, hrsg. von Heinz Rölleke, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975 [1810 & 1812].

- *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm, (...) von Heinz Rölleke, 3 vol., Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986, [1812 & 1815].
 - *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, hrsg. von Heinz Rölleke, 2 vol., Köln, Diederichs, 1982 [1819].
 - *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgabe letzter Hand, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, 3 vol., 2001 [1856/1857].
- Heidmann, Ute, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes », *Cahier voor Literatuurwetenschap* 2, « Les nouvelles voies du comparatisme », 2010, p. 27-40.
- « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », dans Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink & Manfred Schmeling (éds.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2013, p. 331-342.
 - « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes », *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 17, « Le mythe : mode d'emploi », 2015, p. 15-34.
- Hernández, Isabel & Martín-Rogero, Nieves, « The Grimms' Tales in Spain », dans Vanessa Joosen & Gilian Lathey (éds.), *Grimms' Tales around the Globe*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 59-79.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Légeret, Joëlle, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les 'frères Grimm' autour de *S(ch)neewittchen* », *Féeries* 13, 2016, p. 217-234.
- Leitch, Thomas, « Adaptation Studies at a Crossroads », *Adaptation* 1(1), 2008, p. 63-77.
- Ostwald, Susanne, « Die bedrohte Magie », *NZZ* 20.02.2015. <http://www.nzz.ch/feuilleton/kino/die-bedrohte-magie-1.18487495>. Dernière consultation : 04.03.16.
- Roux, Baptiste, « Permanence de la mémoire : Le Cinéma muet en sa langue natale », *Positif* 628, 2013, p. 64-66.
- Schoof, Wilhelm, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen.' Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirkendes Wort* 12, 1962, p. 331-335.
- Stam, Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert Stam & Alessandra Raengo (éds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005 [2004], p. 1-52.
- Susina, Jan, « *Blancanieves* dir. by Pablo Berger. Review », *Marvels & Tales* 29(1), 2015, p. 165-167.
- Zipes, Jack, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York, Routledge, 2011.

Tea Jankovic

The Brothers Karamazov as a Philosophical Proof

Wittgenstein Reading Dostoevsky

Am 6. Juli 1916 notierte Ludwig Wittgenstein in seinem Tagebuch: "Und insofern hat wohl auch Dostojewskij recht, wenn er sagt, dass der, welcher glücklich ist, den Zweck des Daseins erfüllt." Diese Aussage ist eingebettet in Überlegungen zur Beziehung von Ethik und Ästhetik in seinem Tagebuch, die später in den *Tractatus logico-philosophicus* einfließen (ab Satz 6.42). Die Figur Dostojewskijs, die am explizitesten solche Sätze aussprach, wie den oben zitierten, ist der Starez Sosima aus den *Brüdern Karamasow*. Wittgenstein hat diesen Roman so oft gelesen, dass er ihn nahezu auswendig konnte, insbesondere die Reden des Starez Sosima. Obwohl Wittgenstein darauf bestand, dass Ethik „unaussprechbar“ ist, deutet er an, dass Literatur das gute Leben „zeigen“ kann. Somit überschreitet er die Grenzen der frühen analytischen Philosophie, die sich an mathematischen Wissenschaften orientierte und sich möglichst von der Kunst abzugrenzen suchte.

Whereas the first wave of reception of Ludwig Wittgenstein's philosophy focused on his context as a student of Russell and Frege, who sought to model the whole of philosophy after mathematics, more recent research recognizes that Wittgenstein in fact offers an alternative to their reductive approach. This alternative acknowledges the cognitive value of arts that was rejected in early analytic philosophy (most notably by Frege and Carnap).¹ In the *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein's first published work, he parenthetically asserts in 6.421 that "(Ethik und Ästhetik sind Eins.)". And, in a letter to his publisher he claims that the *Tractatus* has "an ethical point",² a point he never explicitly states in the work itself. He writes in the first part of 6.421 of the *Tractatus*, "Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt. Die Ethik ist transzendental. [...]" The second part of 6.421, mentioned above, that "(ethics and aesthetics are one.)" seems at best like an oracular explanation of the inexpressibility of ethics. However, considering the privileged status Wittgenstein attributed to art, for instance in his

1 Kristin Boyce, "Analytic Philosophy of Literature", *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, New York: Routledge, 2016, pp. 56, 60-2; Christian Erbacher, *Formen des Klärens. Literarisch-philosophische Darstellungsmittel in Wittgensteins Schriften*. Münster: Mentis, 2015, pp. 14-25 and 40-8.

2 *Briefe an Ludwig von Ficker*, in G.H. von Wright (ed.), Salzburg: 1969. (20.10.1919)

pronouncement “Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten”³, it is possible to venture the thesis that, since he almost always mentions ethics and aesthetics as a pair—ethics can be ‘shown’ aesthetically.⁴ By gesturing beyond that which is expressible in exact truth-functional propositions, Wittgenstein transgresses the disciplinary boundaries that analytic philosophy of his time sought to construct.

On July 6, 1916, while serving military with Austro-Hungarian troops on the Russian front, Ludwig Wittgenstein notes in his journal, „Und insofern hat wohl auch Dostojewski recht, wenn er sagt, dass der, welcher glücklich ist, den Zweck des Daseins erfüllt.“⁵ Wittgenstein intimates, in reference to Dostoevsky—presumably *The Brothers Karamazov* since it is one of the few possessions he reportedly took with him to the front in the spring of 1916⁶—that a fulfilled life is itself the purpose of life. This seemingly empty formulation is in line with the Tractarian understanding of tautologies as delimiting the sayable⁷, illustrated best with “7 Worüber wir nicht sprechen können, darüber müssen wir schweigen”—itself a tautology performatively demarcating the end of the book.⁸

Wittgenstein integrated many of his war-time journal entries into the body of the *Tractatus*. Consider a note from July 5, 1916—the entry directly preceding the Dostoevsky reference:

[...] Wenn das gute oder böse Wollen eine Wirkung auf die Welt hat, so kann es sie nur auf die Grenzen der Welt haben, nicht auf die Tatsachen, auf das, was durch die Sprache nicht abgebildet, sondern nur in der Sprache gezeigt werden kann.

Kurz, die Welt muss dann dadurch überhaupt eine andere werden.

Sie muss sozusagen als Ganzes zunehmen oder abnehmen. Wie durch Dazukommen oder Wegfallen eines Sinnes.⁹

It is almost literally used in the *Tractatus* 6.43:

3 Cf. *Vermischte Bemerkungen* 58-9 (1933/34), G. H. von Wright et al (eds.), Frankfurt am Main: 1994.

4 For the notion of “showing” in the *Tractatus*. cf. 4.022, 4.121, 4.1212. For the dual treatment of ethics and aesthetics in later works, cf. “Lecture on Ethics”, *Philosophical Occasions 1912-1951*, Klagge, James C./Alfred Nordmann (eds.), Hackett: Indianapolis, 1993, p. 38. *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, §77.

5 *Tagebücher*, p. 168.

6 Klagge, James Carl. *Wittgenstein in Exile*. Cambridge, M.A.: MIT Press, 2010, 136.

7 Cf. 4.46ff and 6.12ff.

8 Cf. Erbacher, p. 75f.

9 *Tagebücher*, pp. 167-8.

Wenn das gute oder böse Wollen die Welt ändert, so kann es nur die Grenzen der Welt ändern, nicht die Tatsachen; nicht das was durch die Sprache ausgedrückt werden kann.

Kurz, die Welt muss dann dadurch überhaupt eine andere werden. Sie muss sozusagen als Ganzes abnehmen oder zunehmen.

Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.

Considering Wittgenstein’s insistence on the unsayability of ethics, it may seem odd to consider something Dostoevsky allegedly “says” as an example of how language, that is, a work of literature aesthetically *shows* ethics. However, the above journal entry that served as a draft for 6.43 in the *Tractatus* allows for the possibility that “good or bad willing” can be shown in language (“in der Sprache gezeigt werden”). Dostoevsky’s *The Brothers Karamazov* can be read as a polyphonic narrative that performatively shows the novel’s ideal of good life, namely a loving community. The manner in which aesthetic showing is achieved in this novel is by drawing attention to transformations in the characters’ perceptions of the world (in Wittgenstein’s terms: the world’s “waning” and “waxing”, i.e. “abnehmen” or “zunehmen”) in accordance with their moral development, by metaphorical uses of language and the narrative structure of the novel.

There is not much explicit *talk* of “ethics” in *The Brothers Karamazov*. In fact, the only character that ever mentions this term is Rakitin, the opportunistic seminarian-careerist and the novel’s petty villain. In Book XI, Dmitry tells his brother Alyosha:

“Ideas, ideas, that’s what! Ethics. What is ethics?”

“Ethics?” Alyosha said in surprise.

“Yes, what is it, some sort of science?”

“Yes, there is such a science...only...I must confess I can’t explain to you what sort of science it is.”

“Rakitin knows. Rakitin knows a lot, devil take him!”¹⁰

As Dmitry’s conversation with Alyosha continues, we find out that Rakitin has a highly derogative view of literature. He claims to have “dirtied his hands with poetry”¹¹ for a good cause, to seduce the wealthy lady Khokhlova and use her money to laudable civic ends. Rakitin is a caricature of a view on unity of ethics and aesthetics, for he is repeatedly called a “scoundrel”

10 Dostoevsky, Fyodor. *Brothers Karamazov*. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (transl.) New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 588.

11 *Ibid.*

throughout the novel and obviously does not represent a model for ethical behavior.¹²

By contrast, the character Wittgenstein was especially fascinated with, Staretz Zosima¹³ does not speak about “ethics”, however he does preach about happiness, the notion central to a eudaimonic ethics of a good life. His most direct words on the subject are, incidentally, from a conversation with the same naïve, but well-intentioned widowed landowner lady Khokhlovskaya that Rakitin tries to manipulate. Zosima says, (in what may have inspired Wittgenstein’s later notebook entry),

[...] people are created for happiness, and he who is completely happy can at once be deemed worthy of saying to himself: ‘I have fulfilled God’s commandment on this earth.’ All the righteous, all the saints, all the holy martyrs were happy.¹⁴

This seemingly empty tautology only seems to say: a fulfilled life is a happy life. Zosima understands “happiness” in the conversation with Khokhlovskaya, not as the result of direct pleasure seeking, but the fruit of the effort of “active love”. He encourages her to practice active love and to practically help those around her in need. Staretz Zosima furthermore teaches that “Life is already paradise”, if only people loved one another.¹⁵ This “paradise” is within reach any given moment—it merely involves a shift in perspective that goes

12 It is well documented that Dostoevsky was highly critical of the “utilitarian aesthetics” of many of his contemporaries, which are parodied here. It was the then fashionable view that the arts should only serve social goals. Cf. James P. Scanlan’s “The Logic of Aesthetics” in *Dostoevsky the Thinker*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, pp. 118-157.

13 Cf. Ray Monk’s *The Duty of Genius*, 136. Already during his service on the Russian front, Wittgenstein was said to have known entire speeches of the elder by heart.

14 P. 55. The only German version of the novel available in 1916 was the 1906 translation by Rahsin. Staretz Zosima’s saying reads there as follows: „[...] zum Glück sind die Menschen geschaffen, und wer vollkommen glücklich ist, der ist es gewürdigt, sich selbst sagen zu dürfen: ‚Ich habe das Gebot Gottes auf dieser Erde erfüllt.‘“ In: Dostojewski, F. M. *Die Brüder Karamasoff*. K. E. Rahsin (transl.) München: R. Piper & Co., 1923, p. 90.

15 *BK*, Pevear and Volokhonsky (trans.), Pp. 288, 298, 303. Hans Biesenbach attributes Wittgenstein’s Dostoevsky reference to Ivan Karamazov’s Grand Inquisitor p. 86. Cf. *Anspielungen und Zitate im Werk Ludwig Wittgenstein*. Bergen 2011, p. 86. However, in Biesenbach’s Ivan quote there is no affirmative mention of the eudaimonic dimension salient in the *Tractatus*—the notion that the purpose of human life is happiness.

hand in hand with willing to "be a brother" and to perceive and treat others like one.¹⁶

This justifies the tautological form of Zosima's saying on happiness: for it is not information on a calculated alteration of the world, but a change in the attitude to the world, towards an attitude of a love and responsibility for all. Nathan Rosen reminds that the chapter on Zosima does not offer a one to one counter-argument to Ivan's nihilism, presented in the preceding Book V. Rather, it is, as Dostoevsky himself characterized it, "an artistic picture".¹⁷ It is not what Zosima *says* alone that refutes Ivan's view, it is the *whole of the novel* that *shows* the refutation.¹⁸ Right after reading Staretz Zosima's uplifting thoughts on active love constituting the good life in Book VI, we find out about the "odor of corruption" emanating from his corpse in Chapter I of Book VII. There is no miracle of incorruptibility associated with sainthood in hagiographic conventions that would have crowned Zosima's life with a triumphal ending. Thus, what the elder says is, for the time being, subverted by suspicions of fraud.

However, on his deathbed, Zosima had repeated to Alyosha one of the refrains of the novel and its epigraph "Except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit.' Remember that."¹⁹ Staretz Zosima's death indeed allows his word to grow like a seed and bear fruit. It is the further development of the brothers Karamazov and other characters around them that can be read as Staretz Zosima's "fruit". In contrast to the negative use of mathematical imagery—for instance Mikhail, Zosima's mysterious visitor, commits murder in an "infernal and criminal calculation"²⁰; the devil in "Ivan Fyodorovich's Nightmare" speaks of the value of souls in quantitative terms, commenting "we have our own arithmetic"²¹—the good life is not calculable according to the laws of mechanical causality. It is the whole of the novel that sets out to show this.

After Staretz Zosima's funeral and his unexpectedly swift decay, Rakitin finds Alyosha in a deep crisis. The opportunistic seminarian sees his chance to earn extra money, for Grushenka had promised him twenty-five roubles if he brings Alyosha to her. He is gleeful for the chance to see Alyosha's "fall"

16 *BK*, Pevear and Volokhonsky (transl.), p. 303.

17 Cf. Dostoevsky's letter to Pobedonostsev, 19. May 1879 in Fyodor Dostoevsky, *Selected Letters of Fyodor Dostoevsky*, ed. Joseph Frank and David I. Goldstein, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987, 336.

18 Rosen, "Style and Structure in *The Brothers Karamazov*." *The Brothers Karamazov. A Norton Critical Edition. Second Edition*. Ed. Susan McReynolds Oddo. New York: W. W. Norton & Company, 2011, 730f.

19 *BK*, 285.

20 *BK P.* 305.

21 *Ibid.* P. 645 and 648.

“from the saints to the sinners”²², for he is certain that she will seduce him. Grushenka is namely already the object of erotic rivalry between Alyosha’s older brother, Dmitry Fyodorovich, *and* his father, Fyodor Pavlovich. Rakin brings Alyosha to Grushenka and, in the beginning, it seems that everything is going according to Rakin’s plan—Grushenka springs on Alyosha’s lap.

However, despite appearances, already the story is taking quite a different turn:

Yet what was happening in him [i. e. Alyosha] was not what might have been expected, or what might have been imagined, for example, by Rakin, who was watching carnivorously from where he sat. [...] this woman [...] now aroused in him suddenly quite a different, unexpected, and special feeling, a feeling of some remarkable, great, and pure-hearted curiosity [...]²³

Paired off with an elderly merchant in her teenage years, after being abandoned by her fiancé, Grushenka had festered in shame and anger for five years. However, when she hears the news, she exclaims, “The elder Zosima died! Oh Lord, I didn’t know!” [...] She jumps off his lap.

Alyosha turns to Rakin:

[...] did you see how she spared me? I came here looking for a wicked soul—I was drawn to that because I was low and wicked myself, but I found a true sister, I found a treasure, a loving soul... [...]²⁴

She is completely transformed by his words, but cannot explain what it is exactly that he said: “I don’t know, I don’t know what he told me, my heart heard it, he wrung my heart... [...]”

Alyosha is in turn touched by her readiness to forget her bitterness and to offer comfort at the news of Staretz Zosima’s death. Treated as the town’s outcast, she is ready to forgive all at the first morsel of kindness thrown to her by Alyosha. Alyosha, of whom the narrator already hinted that he may have had focused his love too exclusively on his elder²⁵, was in fact aided by Grushenka in following his elder’s teachings. He was able to enlarge his capacity for love beyond his adored elder and onto the story’s former villain, Grushenka. By contrast, Rakin, his plans frustrated and revealed, shouts at Alyosha, “The devil take you one and all! [...] Go by yourself, there’s your road!” Then

²² *Ibid.* P. 343.

²³ P. 349.

²⁴ P. 351.

²⁵ P. 339.

we see him "turning abruptly into another street, he left Alyosha alone in the dark."²⁶

Several aspects of what Zosima says in his teachings are shown in this little narrative. The idea that "Life is paradise" if only people forgave one another and acted like "brothers" to each other²⁷: Alyosha's smitten and grieved mood because of Staretz Zosima's death was completely transformed into ecstatic joy because of Grushenka. He was able to "be a brother" to her, and she, in turn, turned out to be "a true sister". Alyosha was able to see the best in Grushenka, while not succumbing to the obvious temptation of joining the erotically and potentially murderously charged triangle between her and his brother and father. In contrast to Rakitin, who was "watching carnivorously", the way Alyosha looks at Grushenka is described as "tender"²⁸. He was able to 'read' the situation beyond the obvious clichés of a "fallen woman". And Grushenka, whose name in Russian means "little pear", by renouncing her seduction of the youngest Karamazov—which would have definitely exploded the already dysfunctional family—also turns out to bear unexpected fruit of Staretz Zosima's teachings.

To use Wittgenstein's language in the *Tractatus* 6.43, "the world of the happy" becomes available for Alyosha and Grushenka, not because they altered the world via a calculated modification of the given facts, but because their perception of the world as a whole was expanded. Alyosha's good willing is not expressed in what he says—it is rather shown in his "tender look", in his entire treatment of her. His entire outlook, "his world" is different, larger, from Rakitin's angry and "carnivorous watching", just like, in Tractarian terms, "the world of the happy is quite another than that of the unhappy". This is shown in spatial metaphors immediately after the scene with Grushenka.

In his musings, Alyosha links Rakitin's inner state with his outer situatedness, "As long as Rakitin thinks about his grudges, he will always walk off into some alley..."²⁹ In stark contrast, immediately after parting ways with Rakitin, Alyosha is described in the fields, under the starry skies,

over him, the heavenly dome, full of quiet, shining stars, hung boundlessly. From the zenith to the horizon the still-dim Milky Way stretched its double strand. [...] The silence of the earth seemed to merge with the silence of the heavens, the mystery of the earth touched the mystery of the stars...

Alyosha stood gazing and suddenly, as if he had been cut down, threw himself on the earth.

26 P. 359.

27 P. 303.

28 P. 350.

29 P. 360.

He did not know why he was embracing it, he did not try to understand why he longed so irresistibly to kiss it, to kiss all of it [...].³⁰

While Rakitin's "world", focused on himself and his grudges, "waned" to the size and feel of a side-alley, Alyosha's world "waxes"—like his newfound love for the formerly unlovable—and, encompasses the whole world. While his love thus far had been mainly concentrated on the late Staretz, Grushenka helps him achieve the kind of all-encompassing sibling love and responsibility for all that Zosima preached. The world as seen through the eyes of these different characters is aesthetically shown as structured by the dynamics of their moral breadth³¹ (and here the ancient Greek root of "aesthetics" is salient, namely *aisthesis* or "perception").

However, Alyosha's words are subverted by another circumstance complicating the novel's moral 'message'. Towards the beginning of the novel, Alyosha is portrayed as having "a hysterical attack".³² According to the German psychiatrist Krafft-Ebing, who wrote an authoritative text-book on hysteria in 1879, a year before *The Brothers Karamazov* was published, symptoms of hysteria include extreme emotionality. This is exhibited, for instance, in sobbing, as well as convulsions, forgetfulness, "abrupt changes in levels of excitement", overactive imagination and religious ecstasy, all of which can be diagnosed in Alyosha throughout the course of the novel.³³ Therefore, Alyosha's whole abrupt transformation and his regard of Grushenka as a sister, seemingly demonstrating the triumph of love, can be seen as 'showing' nothing but his hysterical delusion.

Arguably, the novel itself invites the reader to look beyond possibly incriminating 'facts' and regard Alyosha "tenderly", just as he was able to view Grushenka. For, in the foreword ("From the Author"), the author-narrator character asks,

While I do call Alexei Fyodorovich my hero, still, I myself know that he is by no means a great man, so that I can foresee inevitable questions, such as: What

30 P. 362.

31 According to Mikhail Bakhtin, Dostoevsky's novels are masterful precisely in showing not "the objective world", but always the world seen through the individual characters' perception. Cf. "The Hero, and the Position of the Author with Regard to the Hero, in Dostoevsky's Art" in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson (transl.) Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 48.

32 BK, 137.

33 James L. Rice explores this in: "The Covert Design of 'The Brothers Karamazov': Alesha's Pathology and Dialectic", *Slavic Review*, Vol. 68, No. 2 (Summer, 2009), pp. 355-375. As Rice describes, Dostoevsky had diligently researched newest findings in science and medicine for his novels.

is notable about your Alexei Fyodorovich that you should choose him for your hero? What has he really done? To whom is he known, and what for? Why should I, the reader, spend my time studying the facts of his life?

He then goes on to express hope that the reader will, nonetheless, recognize Alyosha as "remarkable", that he "bears within himself the heart of the whole, while the other people of his epoch have been torn away from it for some time by some kind of a flooding wind."³⁴ Finally, the question whether or not Alyosha 'really' is a hysteric or not is an idle one, since he is, after all, a fictional character. And the novel, as a work of fiction, is not about truth-functional determination of facts or moral 'messages', but about new ways of seeing the world.

To conclude, in *The Brothers Karamazov*, the reader, too, is granted freedom to accept or reject an ethics of active love. There is no hard proof that Father Zosima was a saint, nor that Alyosha 'truly' "bears within himself the heart of the whole" and is able to encompass the whole world with his love. Rather, the novel presents, in Dostoevsky's words, an "artistic picture". In Wittgenstein's terms, it shows the "waxing" and "waning" of the world, aesthetically, as experienced by the novel's characters. The "world of the happy" is achieved by Alyosha, not via a supply of a new, hitherto unknown fact to an equation, but by the radical re-organization of his subjectively experienced world after his encounter with Grushenka. The readers, too, are reminded of their own complicity in the kind of world that is being created by the, by no means harmless or neutrally physiological, act of looking. Therefore, by showing otherwise elusive acts of engagement with the world and with others, a novel can demonstrate an ethical notion of a good life with far greater precision than quantitative approaches. Such a reading of Wittgenstein transgresses early analytical philosophy's attempts at a self-definition as an exact science, and attributes decisive importance to art.

34 P. 3.

Varia

Monika Kasper

Im Geheimnis der Begegnung

Poetologische Konstellationen in Celans *EINKANTER*

EINKANTER, un des derniers poèmes de Paul Celan, se penche sur Rembrandt et traduit sensiblement non seulement les traits visibles, mais également les effets et la signification de sa remarquable peinture. Les stratégies rhétoriques et poétiques de son poème répondent aux exigences du genre de l'Ekphrasis, mais elles poursuivent en même temps le développement de sa poétique. Selon Celan, le but suprême de la poésie est de rendre possible le mystère d'une rencontre avec autrui. En parlant simultanément de l'oeuvre du peintre et du poème lui-même, *EINKANTER* est la réalisation parfaite de cette rencontre, c'est-à-dire entre la peinture de Rembrandt et la poésie de Celan. L'article est une lecture précise du poème qui révèle les différentes procédures linguistiques de l'Ekphrasis et les conditions dans lesquelles le mystère de cette rencontre se produit.

EINKANTER: Rembrandt,
auf du und du mit dem Lichtschliff,
abgesonnen dem Stern
als Bartlocke, schläfig,

Handlinien queren die Stirn,
im Wüstengeschleibe, auf
den Tischfelsen schimmert dir um den
rechten Mundwinkel der
sechzehnte Psalm.¹

Celans Dichtung ist aus der Einsamkeit der Gegenwart geschrieben. In ihr sucht ein Vereinzelter sich und seine Sprache von allen entfremdenden Einflüssen der Zivilisation zu befreien und damit Voraussetzungen für die Begegnung mit einem Du zu schaffen. Die höchste Auszeichnung des Gedichts ist es, „im Geheimnis der Begegnung“² zu stehen, wie dem *Meridian*, Celans poetologischer Rede zur Verleihung des Büchnerpreises zu entnehmen ist. *Einkanter*, eines der letzten Gedichte des Autors, stellt sich explizit in das Geheimnis der Begegnung, indem es sein Du namentlich nennt: Es ist der niederländische Maler Rembrandt van Rijn (1606-1669). Mit ihm lässt sich *Einkanter* auch auf eine Begegnung von Malerei und Dichtung ein. Wie

1 Paul Celan. *Gedichte in zwei Bänden*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 392.

2 Paul Celan. „Der Meridian“. *Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hg. Bernhard Böschstein und Heino Schmuil. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 9 [M].

verwirklicht dieses Gedicht Celans poetologische Ansprüche, und welche Rolle spielt dabei die Malerei Rembrandts?

I

Einkanter hinterlässt auf den ersten Blick einen schwer verständlichen Eindruck. Einzelne Sinnfragmente, die da und dort aufleuchten, wie ‚Bartlocke‘, ‚schläfig‘, ‚Handlinie‘, ‚Stirn‘, ‚Mundwinkel‘ deuten jedoch wie spärliche Pinselstriche den Umriss eines Menschen an und lassen sich auf die Person Rembrandts, aber ebenso auf Rembrandts zahlreiche Menschendarstellungen beziehen. Auf das Werk gelenkt wird man auch mit den Substantiven ‚Lichtschliff‘ und ‚Stern‘ sowie mit dem Verb ‚schimmern‘. Ein inneres Leuchten kennzeichnet in der Tat Rembrandts Bilder, der in Bezug auf ihre Lichtqualität als unübertrefflicher Künstler gilt.³ Sein Können ist für Celan so überragend, dass er ‚auf du und du mit dem Lichtschliff‘ ist. Die Formulierung lässt aufhorchen. Es ist unüblich, mit den Techniken des Malens und ihren Wirkungen ‚auf du und du‘, also auf Augenhöhe zu sein. Der Maler wird in der Regel als Meister betrachtet, der Farbe, Form und Pinsel souverän beherrscht. In hierarchischen Beziehungen ist jedoch der Eigenwille aller Beteiligten, auch der des Meisters gefesselt. Er zählt nur, solange er die Rangordnung nicht stört. In einem solchen Verhältnis entgeht dem Maler etwas Wichtiges: Wie viel sein Werk den Impulsen verdankt, die von der materiellen Beschaffenheit der Farbe und des Pinsels ausgeht. ‚Auf du und du mit dem Lichtschliff‘ zu sein heißt daher, den Anspruch auf Beherrschung der malerischen Mittel vor ihrem Eigenleben in den Hintergrund treten zu lassen und sich so von den Einschränkungen des herkömmlichen Rangverhältnisses zu befreien. Ein wechselseitiges Zusammenwirken von beiden tritt an seine Stelle und bestimmt nun die Beschaffenheit des Werks. Im Wort ‚Lichtschliff‘ ist dieses Verhältnis bereits angelegt, ist doch in ihm das Licht sowohl Subjekt als auch Objekt des Schleifens.

In Rembrandts Bildern zeigt sich der ‚Lichtschliff‘ als geheimnisvolle Verwandlung von Dunkelheit in Licht. Häufig fehlt seinen Bildern eine externe Lichtquelle. Der ins Licht gesetzte Teil des Gemäldes übernimmt die Aufgabe eines internen Lichtspenders. Nicht selten geht das Licht von den Menschen, in den Portraits jeweils vom Haupt oder von der Stirn aus. Celans

3 Rembrandt verband den pastosen Farbauftrag mit feiner Lasierung. Er modellierte die Formen, indem er die Farbe fast fingerdick mit dem Palettenmesser auftrug; erst dann griff er zum Pinsel und strich mit stark verdünnter Farbe immer wieder leicht über die Oberfläche, bis die Vollkommenheit im Verhältnis von Licht und Schatten, Glanz und Tiefe erreicht war. Robert Wallace. *Rembrandt und seine Zeit. 1606-1669*. (Niederland) B. V.: Timel-Life International, 1979. S. 130.

Rückgriff auf die etymologische Verwandtschaft zwischen den Wörtern ‚Stirn‘ und ‚Stern‘⁴ verbindet die Stirn als Lichtquelle mit der spezifischen Lichtwirkung der Gemälde, für die der Stern steht. So wie das nächtliche Dunkel des Himmels die Sterne zum Leuchten bringt, so tragen die dunklen Flächen von Rembrandts Bildern zum Schimmern ihrer Lichtpartien bei. Der Vers „dem Stern abgesonnen“ führt diese Eigenschaft des Werks auf die Besonnenheit des Malers zurück.

Er spielt aber auch auf die religiöse Dimension von Rembrandts Schaffen an, die in seinen Gemälden durch biblische, insbesondere alttestamentarische Motive zum Ausdruck kommt. Ausdrücklich bringt der ‚sechzehnte Psalm‘ den religiösen Gehalt seiner Bilder zur Sprache. Der Psalm schimmert Rembrandt um ‚den rechten Mundwinkel‘. An diesem Ort und als Schlussvers des Gedichts steht er auch für die Quintessenz dieses Werks: Es gleicht einem lichtvoll gesegneten Wort, das in seiner Würde und Kraft dem des Alten Testaments in nichts nachsteht.

Nach den ersten Beobachtungen zu schließen, steht Celans Gedicht über Rembrandt in der Tradition der Ekphrasis. Die einzelnen Sinnfragmente sind Elemente einer Bildbeschreibung und thematisieren die hervorstechendsten Eigenschaften von Rembrandts Werk. Im Unterschied zur klassischen Ekphrasis stellt aber *Einkanter* die Qualitäten von Rembrandts Bildern gleichzeitig als Eigenschaften seiner Malerpersönlichkeit dar. Die Handschrift seiner Gemälde, der lichtvolle Glanz vor mannigfachen Abstufungen des Dunkels erstrahlend und ihr menschlich Berührendes sind Emanationen seiner Besonnenheit und kulminieren im Schimmern von Rembrandts ‚rechtem Mundwinkel‘. Der biblische Kontext des Psalms erlaubt es, das Wort ‚recht‘ auch ethisch auszulegen: *Rechtschaffenheit* im vornehmsten Sinn spricht aus dem Schimmern des Psalms. Sie ist das Ergebnis einer lebenslänglich praktizierten künstlerischen Haltung. Rembrandts Malweise, die von Celan als Begegnung mit Farbe und Pinsel dargestellt wird, ist damit gemeint. Zu Recht: Denn wer als Künstler in seinen Werkzeugen ein Du erblickt, begegnet ihnen nicht als Instrumenten, sondern als Geschöpfen und lässt sie an der Entstehung des Bildes mitwirken. In diesem Dialog erfährt der Maler auch sich selber als Geschöpf. Mehr noch, er wird durch ihn wie in der intimen Beziehung mit einem Menschen auf geheimnisvolle Weise verwandelt. Kein Wunder, ist das Motiv der Begegnung – mit sich selbst, mit dem Du und mit dem Göttlichen – häufig in Rembrandts Schaffen anzutreffen. Auf eindrückliche Weise führt eines der spätesten Bilder, *Isaac und Rebecca* (1666), die enge Verwandtschaft zwischen schöpferischer

⁴ Roland Reuss. „Rembrandts Celan. Paul Celans Gedicht EINKANTER: Rembrandt“. *Im Zeithof. Celan-Provokationen*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 2001. S. 48.

Tätigkeit und menschlicher Begegnung vor Augen. Das Bild zeigt ein liebendes Paar. Alle Merkmale von Rembrandts Malerei, die das Gedicht *Einkanter* zu sehen gibt, sind auf ihm verwirklicht: Der Helldunkel-Kontrast, das intim Menschliche und der biblische Hintergrund seines Werks. Der „Lichtschliff“ erscheint im glühenden Rot von Rebeccas Gewand und verwandelt sich in pures Gold, das vom Antlitz der beiden Personen, insbesondere von der Stirn der weiblichen Gestalt, über den Ärmel des Bräutigams zur Brust seiner Braut fließt, die dieser zart mit seiner Hand berührt, wodurch der geheimnisvolle Augenblick der Begegnung in seiner ganzen Innigkeit und Kostbarkeit spürbar wird.

II

Nun gibt es aber im Gedicht Wörter, die weder sogleich mit Rembrandt noch mit der Kunst in Verbindung zu bringen sind: ‚Einkanter‘, ‚Wüstengeschiebe‘ und ‚Tischfelsen‘. Diese Substantive gehören in das Gebiet der Geologie: Der ‚Einkanter‘ ist ein Einzelstein, dessen Form und Oberfläche durch Korrosion und Stürme, die Sand- und Staubpartikel an ihm vorbeiführen, keilförmig zugeschliffen wird. Im Idealfall weist er zwei Schliefflächen auf, die in einer Kante aufeinander stoßen. Durch ihren gefirnissten Charakter reflektieren Einkanter das Sonnenlicht und lösen Farbeffekte aus. Das ‚Wüstengeschiebe‘ ist zwar eine Neuschöpfung Celans; mit Geschiebe bezeichnet jedoch die Geologie vom Gletschereis vor sich hingeschobene und in End- oder Seitenmoränen abgelagerte Gesteinsbrocken. Tischfelsen entstehen aus unterschiedlich harten Schichtgesteinen, die übrigens wie Einkanter für Artefakte gehalten werden können. Es sind Einzelfelsen, die aus einem Sockel und einer darauf lagernden Tischplatte bestehen, wobei die weichere Gesteinsschicht des Sockels durch Erosion geformt wird.⁵

Was hat dieses geologische Material mit Rembrandt und seiner Kunst zu schaffen? Gibt es dazu Anhaltspunkte? Vielleicht das Wort ‚Lichtschliff‘? Immerhin lässt sich der ‚Lichtschliff‘ gleichermaßen auf die erodierende Tätigkeit des Windes und des Gletschereises wie auf Rembrandts Tätigkeit beziehen: So wie die Erosion das Gestein abschleift und ihm eine Form gibt, die von Menschen geschaffen zu sein scheint, so entlockt Rembrandts unermüdliche Arbeit als Maler der Farbe ihr leuchtendes Schimmern.

Die Abnutzung bringt auch die Materialität des Gesteins und ihre Prozesse zum Vorschein. ‚Einkanter‘, ‚Wüstengeschiebe‘, ‚Tischfelsen‘ sind sowohl Produkte als auch Zeugen der Abnutzung und lassen sich so für eine weitere Charakteristik von Rembrandts Malerei fruchtbar machen: Dieser verbirgt nämlich anders als viele seiner zeitgenössischen Berufskollegen den

⁵ Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 28f.

Vorgang des Malens nicht, um die Illusion einer möglichst unmittelbaren Anwesenheit des Dargestellten zu ermöglichen, sondern verweist ostentativ auf den Arbeitsprozess, auf die Materialität der Farbe und die Beschaffenheit der verwendeten Malwerkzeuge.⁶ Die geologische Wortschicht von *Einkanter* ist damit als zusätzlicher Beitrag zur Ekphrasis zu werten. Sie bringt das Greifbare und zugleich Widerständige von Rembrandts Gemälden sowie ihre Hervorhebung des Farbmaterials zur Sprache.

Rembrandts materialaffine Arbeitsweise schlägt sich auch in der Syntax von *Einkanter* nieder. Diese ist insbesondere an seiner Pinselführung orientiert, die als „gezielt uneinheitlich“⁷ gilt. Nach dem Titelwort folgt auf einen Doppelpunkt ein einziger Satz, der sich aus einer Reihe von Satztrümmern zusammensetzt. Keine nachvollziehbare Mitteilung wird geboten, sondern ein Steinbruch, in dem die Wörter wie Geröll in alle Richtungen ragen. Dadurch wird der lineare Fluss der Rede durchbrochen: Beispielsweise kann man nicht entscheiden, ob der ‚Lichtschliff‘ oder ob ‚Rembrandt‘ ‚dem Stern abgesonnen‘ ist. Durch die Offenheit der Satzstruktur ist der Leser gezwungen, wieder an den Anfang des Gedichts zurückzukehren. Auch die beiden Appositionen ‚als Bartlocke‘ und ‚schläfig‘ sind in der Schwebelage gehalten. Grammatikalisch stellen sie eine Präzisierung sowohl von ‚Rembrandt‘ als auch von ‚Lichtschliff‘ dar. Diesem Muster einer Vor- und Rückwärtsbewegung bleiben die Leser das ganze Gedicht hindurch ausgesetzt: Fast jeder Vers, fast jedes Wort kann auf vorhergehende oder auf nachfolgende Verse oder Wörter bezogen werden. Damit stellt sich das Gedicht zu einer eindeutigen Zielsetzung der Rede quer und bewirkt, dass semantische Bezüge in alle Richtungen entstehen. Die beiden einzigen Verben im Gedicht unterstreichen diese Deutung. Dem Verb als Wortart liegt die Tätigkeit, die Bewegung oder ein Zustand zugrunde. Von einer Tätigkeit, die sich dem Einsinnigen querstellt, spricht die zweite Strophe: ‚Handlinien queren die Stirn‘. Handlinien befinden sich normalerweise nicht auf der Stirn, sondern auf der Hand. Auch dem Schimmern des Psalms liegt eine subtile Bewegung zugrunde, die in alle Richtungen gleichzeitig verläuft. Dieses Bewegungsmuster erzeugt eine simultane Erfahrung der sprachlichen Zeichen und hebt die Zeit auf. Es ist, als ob *Einkanter* sich einem räumlichen Gebilde, einem Gemälde, anverwandeln und damit in die Galerie von Rembrandts Werk stellen möchte.

Tatsächlich ist auch *Einkanter* vom geheimnisvollen Hell-Dunkel-Kontrast geprägt, der Rembrandts Malerei auszeichnet. Die vereinzelt aufflackern den Bedeutungslichter wachsen, den malerischen Gegenständen auf seinen Bildern vergleichbar, aus dem Dunkel in die Sichtbarkeit. Das Gedicht erzielt diese Wirkung mit seiner Lautstruktur. Die Vokale ‚a‘ und ‚o‘, die in der ersten Strophe vorherrschen, schaffen eine Atmosphäre der Dunkelheit, aus der

6 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 19f.

7 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 20.

jäh der helle Klang von ‚Lichtschliff‘ hervortönt. In der zweiten Strophe treten die dunklen Vokale in den Hintergrund, und der Lichtlaut ‚i‘ dominiert.

III

Einkanter würdigt jedoch nicht nur Rembrandts Persönlichkeit und sein außergewöhnliches Werk. Mit den gleichen Verfahrensweisen und Worten verwirklicht das Gedicht auch die poetologischen Anliegen Celans. Aus dieser Sicht hat die beharrliche Störung einer linearen Abfolge der Wörter ihre Ursache in einer tiefen Sprachskepsis des Autors, vor allem was ihre Fähigkeit betrifft, Antworten auf Sinnfragen zu finden und zwischenmenschliches Verstehen zu ermöglichen. Hinter dieser Sprachskepsis stehen vor allem die katastrophalen Ereignisse der Shoa und Hiroshimas, die eine Zerstörung der abendländischen Welt- und Werteordnung und der auf ihnen beruhenden Sprachen, insbesondere der deutschen, nach sich zogen. Doch das ist für Celan kein Grund zu resignieren. Auch wenn die Sprache genötigt ist, „durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten“, durch „furchtbares Verstummen“, durch die „Finsternisse todbringender Rede“ hindurchzugehen, bleibt sie für ihn „erreichbar, nah und unverloren“, wird sie doch „angereichert“ von all dem.⁸ Die spärlich vorhandenen Verben von *Einkanter* sowie die retardierende und in alle Richtungen ausgreifende Rede zeugen von der Orientierungslosigkeit der Sprache und von einer Bemühung, den obsolet gewordenen Sinnangeboten, die ihr anhaften, möglichst zu widerstehen. Auf Schritt und Tritt wird spürbar, wie behutsam sich *Einkanter* von Wort zu Wort vorantastet, wie das Gedicht immer wieder stehen bleibt, Atem holt, wie es vorausgreift und wieder zurückgeht. Seine Rede zerbröckelt zu stumm gewordenem Wortmaterial, zu ‚Wüstengeschiebe‘. Eingeschliffene Denkmöglichkeiten prallen an dieser Form von Sprache ab, und voreilige Schlussfolgerungen werden von ihr vereitelt. Der Vers „Handlinien queren die Stirn“ gibt die Stossrichtung dieser Sprachzersetzung bekannt. Handlinien sind Schicksalslinien. Sie stehen für Kräfte, die der Mensch nicht beherrscht, sondern denen er ausgeliefert ist. Wenn diese Linien auf die Stirn übergreifen, ziehen sie das Denken in Mitleidenschaft und entziehen ihm die Möglichkeit eines uneingeschränkten Zugriffs auf die Dinge, die Welt, aber auch auf den Menschen selbst.

Das Gedicht endet jedoch nicht in der absoluten Sinnlosigkeit. Andere als logisch syntaktische Beziehungen entstehen zwischen den entbundenen Wörtern. Sie treten in Resonanz und beginnen miteinander zu sprechen: etwa in der Wortkonstellation ‚Stirn-abgesonnen-Stern‘. Obschon im Wort ‚abgesonnen‘ das Tagesgestirn der Sonne anklingt, ist hier der Stern

⁸ Paul Celan. *Gesammelte Werke*. Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 186.

am nächtlichen Himmel gemeint. Insbesondere Fixsterne werden Sonnen genannt, da sie aus sich selber leuchten. Anders als das Tagesgestirn erhellt der Stern die Welt nur spärlich. Er lässt die Dinge nicht in isolierte Gegenstände auseinandertreten, sondern hält sie im Dunkel ihrer unvordenklichen Zusammengehörigkeit verweilen. Weil er kein blendendes Licht verströmt, bleibt der Stern als Lichtquelle wahrnehmbar. Sterne erscheinen entweder als einzelne Lichtpunkte am Himmel oder konstellieren sich zu Sternbildern. Eine Lektüre des Gedichts, die sich an diesen Gegebenheiten orientiert, wird jedes Wort als singuläre Lichtquelle würdigen und es zugleich auf seine Möglichkeiten hin abtasten, mit den anderen Wörtern des Gedichts in fruchtbare Konstellationen zu treten. Auf diese Weise umgeht Celan die Gefahr, dass die schillernde Mehrdeutigkeit der Sprache einem Sinnziel geopfert und dadurch ihre Aussagekraft geschmälert wird.

IV

Bevor man sich daran gewöhnt hatte, dass Gedichte das tradierte Versmaß missachten, die syntaktischen Zusammenhänge aufbrechen und die vertraute lyrische Stimmung mit ‚unpoetischen‘ Wörtern vertreiben, waren viele Leser empört über das Zerstörerische, das in der Dichtung vor sich geht. Ein Wortsteinbruch wie Celans *Einkanter* hätte noch vor gar nicht allzu langer Zeit höchstens als Rohfassung eines Gedichts gegolten. Celan macht mit dem geologischen Vokabular in *Einkanter* die zerrüttenden Tendenzen seiner Dichtung explizit und tritt so in ein Gespräch mit den Vorbehalten der Leserschaft, aber auch mit der Vergangenheit der abendländischen Dichtkunst. Goethe zum Beispiel bedient sich in seinem Roman *Wilhelm Meister* ebenfalls der Metapher des Steinbruchs, um sein Verständnis von Natur zu formulieren. Kunst entsteht daraus nur, wenn ein genialer Baumeister auftritt, der aus dem Rohmaterial das kunstvolle Gefüge eines dichterischen Werks macht. Auch für den Lyriker Charles Baudelaire stellt sich die Natur bruchstückhaft dar, als Wörterbuch, dem das geistlose Anordnungsprinzip des Alphabets zugrunde liegt. Eine kluge Auswahl durch die schöpferische Einbildungskraft kann aber aus den Elementen des Wörterbuchs ein Kunstwerk machen. Beiden Auffassungen von Dichtkunst liegt das Konzept eines genialen Autors zugrunde, das im Lesepublikum bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts verbreitet war. Celans Dichtung wirkt diesem Konzept mit seiner zögerlich tastenden Sprache entgegen. Für ihn hat sich jeder Weg im Rahmen der Genieästhetik verschlossen. So sehr er darauf Wert legt, das Gedicht als gemachtes auszuweisen, so wenig geht es ihm darum, einen souveränen Baumeister oder genialen Schöpfer zu verkörpern. Jede herrschaftliche Geste ist ihm suspekt, auch die gegenüber der Natur. Stattdessen legt er den Akzent auf das Bewusstsein der Sterblichkeit, was zu einer Betonung der

anorganischen Seite der Natur und zu einer Neubestimmung der Dichtung führt.

V

Dass Celan die tote Seite der Natur ins Zentrum seines Nachdenkens stellt hat biographische Gründe, die zugleich von poetologischer Relevanz sind. Seine Familie gehörte zu den Opfern des Nationalsozialismus. Celan hat sich als Einziger vor den Verfolgungen des deutschen Regimes gerettet, blieb aber von diesen verhängnisvollen Ereignissen nicht nur zeitlebens verstört, sondern als Dichter auch maßgeblich von ihnen bestimmt. Ein geschärfter Blick für das Bedenkliche der Kunst, das er mit Blick auf Georg Büchners *Lenz* artikuliert, ist eine Folge davon. Lenz möchte über die versteinemde Macht des Medusenhaupts verfügen, um mit der Kunst „das Natürliche als das Natürliche“ (M/5) einzufangen. Dieses Ansinnen hat eine lange Tradition. Zu Ende gedacht korrespondiert es für Celan auf unheimliche Weise mit den tödlichen Machenschaften der Nationalsozialisten. Das geologische Vokabular in *Einkanter* ist in diesen Zusammenhang einzuordnen und als ‚Medusenhaupt‘ des Gedichts zu lesen.

Doch dabei bleibt es nicht. In jedem Gedicht schlummert die Hoffnung, sich vom tödlichen Einfluss der Kunst freizusetzen. Diesen Akt der Freisetzung belegt Celan mit dem Wort Dichtung. Erstaunlicherweise führt der Weg zur Dichtung ebenfalls „zu Medusenhaupt und Automat“ (M/6). Ausgerechnet von der Begegnung mit dem Tod verspricht sich Celan die entscheidende Wende: „[...] geh in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei“ (M/11), verlangt er von seinen Lesern. Unter dem Tod ist bei Celan nicht nur das Ende des physischen Daseins zu verstehen, sondern auch die tiefste Not eines jeden Einzelnen. Dem Tod verwandt ist zudem die Kunst: Allem voran ihr Anspruch auf Dauer, der im Widerspruch zur Wandelbarkeit des Lebens steht. Die handwerklich technischen Seiten der Kunst, in denen Celan die Gefahr einer stereotypen Wiederholung ästhetischer Schemata wittert, sind dem Leben ebenfalls feind. In die Nähe des Todes, in die Selbstvergessenheit, führt aber auch eine ebenso ekstatische wie blinde Verfallenheit an die sinnlichen Reize der Kunst (M/4-6). Dem Tod anheimgefallen ist schließlich die Sprache als Repertoire verfügbarer Wörter, als „Sprichwort, Wendung, Klischee“.⁹

Diese Eigenschaften der Kunst begünstigen menschliche Verhaltensweisen, die einmal verfestigt, das Gedicht in seiner Entstehung beeinträchtigen, wenn nicht gar verhindern. So bedient die Wiederholbarkeit ästhetischer Formen den Hang zur Herrschaft; Ekstase und Kunstgenuss ziehen die

⁹ *Briefe an Hans Bender*. Hg. Volker Neuhaus. München: Hanser, 1984. S. 35.

Gefahr der Selbstvergessenheit nach sich; und wer die Sprache als Klischee missbraucht, verfällt der Trägheit. Herrschaft, Selbstvergessenheit und Trägheit entfremden den Menschen sich selbst, weil sie eine wesentliche Seite des Daseins ausblenden: seine Sterblichkeit. In seiner Tendenz zu verstummen, setzt sich das Gedicht dem verdrängten Tod aus, in der Hoffnung, sich gerade dadurch freizusetzen: „Und es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander“ (M/7), begründet Celan diesen Schritt. Die Begegnung mit dem Tod eröffnet die Möglichkeit, ein anderes Fremdes anzutreffen: die Tatsache der Sterblichkeit. Es ist naheliegend, dass Tod und Sterblichkeit ‚dicht beieinander‘ liegen und nur ‚vielleicht‘ ‚zweierlei‘ sind, weshalb der Gang zu Medusenhaupt und Automat kein Garant für eine gewandelte Haltung ist. Zwar kann das Bewusstwerden der Sterblichkeit Herrschaftsansprüche der Fragwürdigkeit aussetzen, ebenso gut ist es jedoch möglich, dass sie dadurch erst recht in Gang kommen, um die Konfrontation mit dem Bedrohlichen abzuwehren. Dasselbe gilt für Selbstvergessenheit und Trägheit, die vielleicht angesichts des Todes überwunden oder als Methoden der Flucht und Betäubung noch stärker werden.

VI

Die Freisetzung des Gedichts untersteht nicht der menschlichen Willkür. Dichtung ist ein Geheimnis. Das sprachliche Gebilde des Gedichts kann deshalb nur eine vorbereitende Einstimmung auf das Wunder seines Gelingens sein. In *Einkanter* ist es die erodierende Rede, der diese Aufgabe zufällt. Sie entzieht den sinnsuchenden Lesern alle Anhaltspunkte und stellt sie vor das Nichts. Die Begegnung mit dem Nichts ist eine Erfahrung von Sterblichkeit. Hält ihr der Mensch stand, setzt sich vielleicht etwas frei: „die Vergegenwärtigung einer Person als Sprache“ oder „die Vergegenwärtigung der Sprache als Person“ (M/114).

Was heißt das? Der Begriff ‚Person‘ stammt aus der Antike. Einige Stationen der Begriffsgeschichte speisen sich aus der zwar umstrittenen, aber wirkungsmächtigen Etymologie des Begriffs Person, der seine Herkunft im antiken Theater hat: „Die Person ist die Stimme, die durch die Maske des Schauspielers hindurch tönt.“¹⁰ Aus dieser Bestimmung entwickeln sich im Lauf der Zeit zwei gegensätzliche Bedeutungen. So steht in der Antike die Maske als Rolle, Verkleidung und Schein im Vordergrund. Zu späteren Zeiten, insbesondere im juristischen Kontext, kommt es bei der Maske auf ihre Rechte und Pflichten an. Person bezieht sich in beiden Fällen auf das

10 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe und Co. AG, 1989. S. 269.

Verhalten und die Aufgaben des Menschen in der Gesellschaft. Das Christentum dagegen legt das Augenmerk auf das Hindurchtönen durch die Maske. Damit verschiebt sich die Bedeutung von Person als Rolle zum Inbegriff des einmaligen, unverwechselbaren Individuums: „Person heißt so, weil sie durch sich selbst tönt [„persona dicitur eo quod per se sonat“]. (...) Person ist durch sich selbst eins.“¹¹

Celan geht es ebenfalls um die Einmaligkeit des Individuums. Anders als in etlichen Phasen der Begriffsgeschichte ist aber für ihn die Person keine zugrunde liegende Substanz, sie ist kein Bestand. Sie muss im Gegenteil immer wieder neu gesucht werden. Für Celan ist die Person eine ‚Vergegenwärtigung der Sprache‘, ein Ereignis, mit dem die Sprache erst im emphatischen Sinn des Wortes zu Sprache wird, nämlich zur unvertretbaren Äußerung eines Individuums, zur ‚Vergegenwärtigung einer Person als Sprache‘. Dieses Ereignis ist das Gedicht. In ihm sind Maske und Schauspieler, Rolle und Person nicht mehr getrennt. Vielmehr treffen die beiden Richtungen, die der Personenbegriff in der abendländischen Tradition eingeschlagen hat, wieder zusammen. Die Beziehung von Maske und Schauspieler muss bei Celan unter dem Aspekt der Vergegenwärtigung beleuchtet werden, das heißt, wie sie sich während des Schauspiels darstellt. Während der Theateraufführung bilden Schauspieler und Maske eine Einheit. Das Schauspiel belebt die Maske und verleiht ihr die bewegliche Mimik eines Charakters. In ihr verkörpert sich die Stimme des Darstellers und wird sichtbar. Dasselbe gilt für das Gedicht. Seine bröckelnde Sprache sowie die Sinnlücken machen es überaus wandelbar und durchlässig für das Hindurchtönen der Person. Das hat zur Folge, dass der mündliche Vortrag des Gedichts bei Celan von eminenter Bedeutung ist. Nur von ihm gilt, dass er die ‚Vergegenwärtigung einer Sprache als Person‘ (M/114) ist.

VII

Als bröckelnde Maske ist das Gedicht ein Grenzphänomen: „[...] das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-nochzurück“ (M/8). Auf dem Rand insistiert auch *Einkanter* mit dem verwandten Wort der Kante, das mehrfach vorkommt: als ‚Einkanter‘, ‚Schläfe‘ und ‚Mundwinkel‘. Das Bild der Kante umfasst alle poetologischen Aspekte dieses Gedichts. Der Begriff „Einkanter“ beschreibt Celans sprachliche Gratwanderung, bei der die anorganischen und menschlichen Seiten des Gedichts im gemeinsamen Moment der Abnutzung wie auf einer Kante zusammentreffen. Diese Gratwanderung bringt anstelle der mehr

¹¹ Vgl. Historisches Wörterbuch (wie Anm. 10). S. 283.

festlegenden Syntax das destabilisierende Geschehen der Abnutzung ins Spiel, das sowohl die Vielstelligkeit des Ausdrucks garantiert, als auch die Sterblichkeit alles Bestehenden vor Augen führt.

Der Vers „als Bartlocke, schläfig“ bezieht sich auf eine Vorschrift für die jüdische Lebenspraxis. Der Levitikus (19,27) verbietet den Juden das kreisförmige Scheren des Gesichtsrandes. Die bärtige Umrandung verleiht dem Antlitz als Sitz der Person eine prägnante Kontur und hebt ihre Bedeutung hervor. Das jüdische Wort für Gesichtsrand heisst „pea“. Der Plural ist „peot“, die ursprüngliche Bedeutung von „peot“ ist Ecken.¹² „Peot“ kann auch als Anagramm von Poet gelesen werden.

Der „Mundwinkel“, der eine auf den Punkt reduzierte Kante ist und in dem Reden und Schweigen beschlossen sind, deutet schließlich auf den Zusammenhang zwischen Person und dichterischer Sprache, zählt doch der 16. Psalm zu den lyrischen Partien des Alten Testaments.

Die Kante versteckt sich zuletzt sogar in einem Detail des Gedichts. In der Mitte von „EINKANTER“ und „Psalm“ steht jedes Mal der Buchstabe „A“. Das „A“ hat die Form eines Einkanters. Durch seine Mittelstellung im ersten und letzten Wort des Gedichts kommt ihm eine zentrale Bedeutung zu. Als kleinstes Element der Sprache ist das „A“ ein Emblem für das Gedicht in seinem einsamen, punktuellen Dasein. Zugleich schließen sich damit Anfang und Ende von *Einkanter* zu einem Kreis, zu jenem „Meridian“, welcher der Büchnerpreisrede Celans den Namen gegeben hat.

Rand und Kante sind in Celans Dichtung Bilder für ein Geschehen. Sie suggerieren, dass das Gedicht eine Form von Erfahrung darstellt, eine Spracherfahrung, die aber kein *L'art pour l'art*, sondern zutiefst mit der menschlichen Existenz verbunden ist. Unterwegs führt das Gedicht den Sprechenden zu sich selbst als Person, aber zu einem Selbst, das im Sprechen zu einem anderen wird, zu jenem anderen, als den es sich im Gedicht tastend entwirft und als den es sich selbst vorausschickt. (M/11) Der Mensch, wie ihn Celans Gedicht voraussetzt, zeichnet sich durch seine Bereitschaft zur Veränderung aus. Das Gedicht appelliert an diese Bereitschaft. Wer sich durch das Gedicht auf den Weg begibt und verwandeln lässt, wer sich als jemand in Betracht zu ziehen vermag, der auch ganz anders oder sogar niemand sein kann, liefert sich einem Prozess des Sterbens aus. Diesen durchstehend darf er aber auf Erneuerung hoffen. Erneuerung ist zunächst Selbstbegegnung, aber mit ihr entsteht zugleich die Möglichkeit, einem anderen Menschen, einem wahrnehmenden Du, oder gar, wie Celan an einer einzigen Stelle im *Meridian* sagt, einem „ganz Anderen“ (M/11) zu begegnen. In der Begegnung finden das sprechende Ich und das Du zueinander, weil alles, was zwischen ihnen stehen könnte, außer Kraft getreten ist, ganz wie es der

12 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 44f.

folgende Vers aus einem anderen Gedicht Celans ausspricht: „und zuweilen, wenn / nur das Nichts zwischen uns stand, fanden / wir ganz zueinander.“¹³

VIII

Einkanter endet mit dem 16. Psalm, der um Rembrandts Mundwinkel schimmert. Der 16. Psalm ist mit „Hoffnung des Dulders“ überschrieben. David wendet sich mit dem Versprechen an den Herrn, keine anderen Götter neben ihm zu dulden, da er sich von Gott wohl beraten sieht. Sein Gebet endet mit den Worten:

Darum freut sich mein Herz
und frohlockt meine Seele,
auch mein Leib wird sicher wohnen.
Denn du gibst mein Leben
nicht dem Tode preis
und lässest deinen Frommen
nicht die Grube schauen,
Du weisest mir den Pfad des Lebens:
Fülle der Freuden
vor deinem Angesicht
und Wonnen in deiner Rechten
ewiglich.¹⁴

Mit der Nennung des Psalms schließt sich Celans Gedicht der Hoffnung Davids an. Wie David baut es auf ein ewiges Leben in Freuden und Wonnen, das den Tod im engsten und weitesten Sinn immer wieder zu überwinden verspricht. „Denn Du gibst mein Leben nicht dem Tode preis“ formuliert neben der Zuversicht Davids auch die Sehnsucht des modernen Gedichts nach Erlösung. Tod und Überwindung des Todes geschehen an diesem Ort des Gedichts im buchstäblichen Sinn. Der Psalm markiert zwar sein Ende, das aber auf diese Weise gerade kein Ende ist. Das Sprechen geht weiter, indem das Gedicht sich auf einen anderen Text hin öffnet: auf die Bibel. Von dieser Schrift geht ein Großteil der abendländischen Literatur aus, womit *Einkanter* potentiell auch mit ihr ins Gespräch tritt. Freuden und Wonnen gehen aus einem so reichen Gespräch in Hülle und Fülle hervor.

Die Vielschichtigkeit, die durch die erodierende Sprache des Gedichts entsteht, gewinnt in diesem Zusammenhang noch einmal an Bedeutung. Durch sie bleibt das Gedicht in höchstem Maß beweglich und empfänglich

13 Vgl. Celan. Gedichte. Bd. I (wie Anm. 1). S. 217.

14 „Die heilige Schrift. Altes Testament. Die Psalmen.“ *Zürcher Bibel*. Hg. Kirchenrat des Kantons Zürich. Zürich: Zwingli Bibel, 1955. S. 566.

für das Gespräch mit vergangenen und künftigen Texten. Nicht umsonst schimmert der Psalm an jenem Ort, an dem die menschliche Rede ihren Sitz hat: um den Mundwinkel. Dass es Rembrandts Mundwinkel ist, heißt, dass er in diesem Gespräch immer schon mitgesprochen hat.

Rezensionen
Comptes rendus
Reviews

Rezensionen – Comptes rendus – Reviews

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.

La littérature en action

(Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, 232 pages)

L'intérêt de *Limits of Critique* est dans le questionnement qu'ouvre le livre de Rita Felski, professeure de littérature anglaise à l'Université de Virginie aux États-Unis. Comment penser le texte littéraire dans son statut de « co-acteur », comme quelque chose qui fait une différence, qui aide à faire, qui fait faire (« *that helps make things happen* ») ? Il s'agit, par là, de problématiser, au-delà du culte des grands textes du canon littéraire, la survivance de certains gestes d'écriture dans leur productivité, leur capacité à agir au-delà de leur contexte premier de réalisation. Comment saisir pourquoi et de quelle manière certaines œuvres trouvent une résonance au-delà de leur temps (« *resonate across time* ») ?

À première vue, Felski semble s'adresser en priorité aux universitaires d'outre-Atlantique. La « critique » dont elle se propose d'interroger les limites est en effet cette « théorie critique » qui, des déconstructions littéraires aux postmodernismes philosophiques et politiques, domine depuis les années 1980 du moins une partie des discours en sciences humaines dans l'université américaine, mais qui – bien que d'origine européenne et notamment française – n'a jamais vraiment trouvé une voix dans le paysage intellectuel européen. Felski revisite ainsi son propre parcours comme héritière et actrice de cette aventure critique à laquelle elle a elle-même participé, notamment dans son versant féministe (voir à titre d'exemple son *Gender of Modernity* datant de 1995 ou encore *Literature after Feminism* publié en 2003). Ce n'est pourtant pas dans une logique de l'adieu qu'elle revient sur cette histoire qui est aussi la sienne, mais dans la perspective d'une historicisation d'une manière de lire et d'écrire qui n'aurait pas encore fait son temps, mais qui est d'un certain temps, de ses ambitions, inquiétudes et espoirs qui n'ont rien d'absolu. L'enjeu est alors d'ouvrir d'autres horizons critiques en se confrontant aux points aveugles d'une théorie qui n'a pas dit le dernier mot de la littérature.

L'intérêt du livre pour un lectorat européen est ainsi double. Il offre d'une part un aperçu des débats qui agitent la critique américaine, introduisant à des démarches théoriques trop souvent marginalisées voire ignorées par les études littéraires en Europe et en particulier dans le monde francophone. Je pense ici en particulier à la problématisation de la productivité littéraire que propose Felski à partir de la théorie de l'acteur-réseau du sociologue Bruno Latour ou bien à l'apport des *Queer studies* dans la remise en question des enjeux politiques du fait littéraire. D'autre part, l'étude de Felski esquisse un horizon critique susceptible de nourrir, au-delà de ses enjeux immédiats, la discussion sur les orientations de la critique littéraire à une époque, la nôtre, où elle semble avoir définitivement perdu son influence, à l'université et

ailleurs. Dans son livre précédent, *Usages de la littérature* (*Uses of Literature*, 2008), Felski avait déjà identifié quatre moments de l'expérience littéraire à repenser afin d'articuler une pensée critique des textes à d'autres usages et pratiques, du divertissement au désir de savoir, de la littérature : la *reconnaissance* (se reconnaître dans une histoire et être reconnu, socialement et politiquement, par un récit), l'*enchantement* (à revisiter non pas comme instrument d'une dépossession et d'une domination, mais comme potentialité critique et libératrice), le *savoir* (la littérature comme instrument et comme lieu d'élaboration d'une connaissance) et le *choc* (la capacité d'interpeller d'une fiction). Felski parle alors d'une approche « post-critique » (« *post-critical reading* ») de la littérature. Une lecture dont *Limits of Critique* interroge le moment historique en en offrant une première théorisation.

Dans l'introduction à *Limits of Critique*, Felski reprend à Paul Ricœur le terme d'« herméneutique du soupçon » (« *hermeneutics of suspicion* ») pour désigner ce qui caractérise la « théorie critique » dans ce qui en elle relève d'un « style de pensée » (« *thought style* ») ainsi que de la « disposition » ou de l'« humeur critique » (« *critical mood* »), l'*habitus* ou la posture, qui lui répond. Il s'agit en effet pour Felski de comprendre non seulement les conséquences théoriques et pratiques de ce qui est devenu le « métalangage » des sciences humaines américaines, mais également d'en saisir la fascination sur des générations de chercheurs et lecteurs. Le premier chapitre de son étude – « Les enjeux du soupçon » (« *The Stakes of Suspicion* ») – rappelle alors utilement que si son geste premier, à l'image d'une déconstruction souvent réinterprétée en destruction, paraît fondamentalement négatif, la « théorie critique » est tout aussi affirmative, voire même créatrice, notamment d'une communauté ralliée autour d'idées porteuses d'entreprises critiques majeures et, *last but not least*, ouvrant à des carrières parfois non moins impressionnantes. Censée engager une déstabilisation radicale, la « théorie » aura fini par offrir de belles assurances, voire même dans certains cas du confort non seulement intellectuel, mais aussi matériel. En s'intéressant à une série de contre-exemples critiques, à l'image de la trajectoire d'Eve Sedgwick, pionnière des *Queer studies*, qui aura remis en question les stratégies de lecture placées sous le signe du soupçon, voire même d'une paranoïa généralisée qu'elle aura elle-même contribué à instituer en discours dominant, Felski cherche à penser ce qu'elle appelle, toujours dans un langage emprunté à Ricœur, une « herméneutique de la restauration » (« *hermeneutics of restoration* ») qui vise à penser l'interaction productive entre un texte et ses lecteurs – un lecteur non plus dominé ou trahi par le jeu des mots d'un autre, mais engagé dans une confrontation qui tantôt relève du conflit tantôt de la séduction, de l'émerveillement même.

Cette logique de la confrontation, qui est surtout d'abord une tentative de repenser, de renouer autrement, notre rapport aux textes littéraires, se veut une réponse aux impasses des deux mouvements critiques qui donnent son

titre au deuxième chapitre de *Limits of Critique* : « Creuser et faire un pas en arrière » (« *Digging down and Standing back* »). On aura reconnu, d'un côté, l'opposition entre un sens manifeste et son autre, latent, que la critique – qu'elle soit d'inspiration freudienne ou marxiste – vise à mettre au jour et, de l'autre côté, cette prise de distance souvent synonyme d'une lecture critique où rien ne va de soi. Or, les deux méthodes, note Felski, ont en commun de traiter le texte littéraire comme « objet inerte à scruter » et empêcheraient par là de comprendre comment nous interagissons avec les textes et comment, à leur tour, les textes interagissent avec nous en nous surprenant, nous engageant dans une véritable « co-création ».

Il en irait de même du scénario sous-jacent qui informerai une grande partie de nos entreprises critiques et qui est au cœur du chapitre suivant : « Un inspecteur appelle » (« *An Inspector calls* »). Felski y rappelle utilement que la critique est non seulement lecteur, mais également auteur et metteur en scène et que sa trame préférée est indéniablement celle du roman policier. Un polar où le critique-détective réussit à faire sens d'éléments autrement muets ou trompeurs, à tramer le récit qui finira par confondre le sens-coupable masqué. Felski ne cherche pas à dénoncer ce scénario, mais à lui faire perdre son innocence. D'une part, il présuppose en effet une certaine image du texte et de son jeu, placés tous les deux sous le signe de la culpabilité et de la tromperie. D'autre, il préfigure une certaine conception du critique qui en fait n'a rien d'évident et, surtout, rien d'absolu. Felski montre que la figure du critique-détective doit en grande partie sa fortune à ce qu'elle transforme la lecture critique en opération de savoir, sans oublier le plaisir associé à la découverte. Or, d'autres postures sont possibles et d'autres scénarios à envisager afin de sortir le texte de son rôle de coupable à traquer.

Le quatrième chapitre « *Crritique* » poursuit le diagnostic – autre puissant scénario heuristique à interroger dans son histoire et ses enjeux – de la « théorie critique » et de ses limites. Felski y identifie cinq « qualités » qui définiraient la posture critique : la « critique » se penserait comme « secondaire » (dans la mesure où elle se greffe sur d'autres textes), « négative » (elle dé-construit, dé-joue les dispositifs de sens et les mécanismes de pouvoir), « intellectuelle » (elle s'inscrit en faux contre des lectures qu'elle juge « naïves »), elle viendrait « du bas » (pour contester une domination, matérielle et symbolique, d'en haut) et elle ne tolérerait pas de discours concurrents. Ces intitulés donnent à lire les investissements institutionnels et politiques de discours qui se voient chargés de programmes non seulement épistémologiques, mais ouvertement sociaux, à l'image des engagements dits « *Affirmative Action* », à l'université et bien au-delà.

L'avant-dernier chapitre esquissera une alternative. Une critique de la « critique » ou, selon les termes de Felski, une « post-critique » qui se propose notamment de repenser le rapport texte-contexte à partir de la théorie d'acteur-réseau afin de mieux comprendre l'efficacité – le faire – des œuvres

dités littéraires. Le premier moment de cette post-critique touche à l'histoire, à la conceptualisation de l'historicité d'un texte. « L'histoire n'est pas une boîte », note alors Felski, qui refermerait une période du passé sur elle-même, la coupant de notre présent. Au contraire, précise-t-elle en citant Latour (*Nous n'avons jamais été modernes*), « le passé n'est pas dépassé, mais repris, répété, entouré, protégé, recombinaé, réinterprété et refait ». En jeu la temporalité paradoxale de ce qui chez Georges Didi-Huberman (*L'image survivante*) s'appelle la « survivance » et chez Jacques Derrida (*Spectres de Marx*) la « hantise » et qui informe ce présent à partir et *en vue* duquel nous revenons sur le passé d'où nous venons, qui nous revient. Et si, comme toute survivance, cette hantise est placée sous le signe de la négativité radicale d'une mort, elle est aussi à saisir, rappelle Felski, dans sa productivité, sa capacité à faire « résonner » – selon un terme dont, s'appuyant sur les travaux de Wai Chee Dimock (« *A Theory of Resonance* »), elle esquisse une conceptualisation – un texte au-delà de l'effacement de son contexte premier : « Qu'est-ce qui fait que nous pouvons nous sentir interpellés, voire même troublés par des mots écrits il y a des siècles ? Que disent de tels 'éclairs transtemporels' ('*flashes of transtemporal connection*') des fantômes de rupture et de progrès au cœur du grand récit de la modernité ? »

Toujours dans le sillage de la sociologie de Latour, Felski propose ensuite de repenser la résonance, l'action, des textes d'après le modèle d'un « acteur non humain » défini comme ce qui est susceptible de modifier un état des choses, de reconfigurer le monde ou l'expérience que nous en faisons. Autrement dit, un « acteur » non pas au sens d'un sujet autonome et maître du monde, mais au sens d'un « co-acteur », d'un « médiateur » ou d'un « traducteur » qui agit au travers les relations qu'il permet de tisser dans des constellations où il est à la fois sujet et objet. A l'image d'un texte littéraire, explique Felski, qui agit en rendant disponibles (« *makes available* ») des modes de signification et d'interprétation, voire même d'action. Un acteur qui fait, souvent malgré lui, en faisant faire.

Le chapitre ainsi que l'épilogue (« *In Short* ») qui lui fait suite se concluent alors sur un dernier clin d'œil à la théorie littéraire d'origine française. En jeu cette fois-ci la critique contemporaine et notamment les travaux d'Yves Citton sur une « lecture actualisante » des textes du passé (*Lire, interpréter, actualiser*) et de Marielle Macé sur la lecture comme « mode d'être » (*Façons de lire, manières d'être*). Felski y voit à l'œuvre ce qu'elle place au centre de sa propre démarche, à savoir cet « engagement affectif » par lequel le texte littéraire « touche, réoriente, reconfigure même son lecteur ».

Peter Frei (University of California, Irvine)

Pour une relecture historicisée de Kadaré

(Ariane Eissen, *Visages d'Ismail Kadaré*, Paris, Hermann Editeurs, 2015, 329 pages)

Couverture blanche, titre en fines lettres de couleur, le livre d'Ariane Eissen est une étude imposante et inédite sur l'auteur albanais Ismail Kadaré. Harmonieusement divisé en neuf chapitres, il décline les questions éditoriales, paratextuelles et contextuelles liées à son œuvre. Par l'analyse de ces différents aspects de la mise en texte, la coéditrice de *Lectures d'Ismail Kadaré* (Ariane Eissen & Véronique Gély (dir.), *Lectures d'Ismail Kadaré*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2011), interroge notre façon de lire les littératures nées dans un contexte dictatorial. Dans *Visages d'Ismail Kadaré*, elle nous invite à nous décentrer culturellement, à mettre de côté les préjugés qui biaisent notre réception et nous rend attentifs à l'altérité afin de mieux saisir le texte au moment de sa production.

Dès l'introduction, Ariane Eissen relève le cas singulier des œuvres d'Ismail Kadaré dont la maison d'édition Fayard a su donner, presque simultanément, un pendant français à la version albanaise. L'auteur travaille dans un perpétuel va-et-vient entre l'albanais et le français, (r)écrivant ses premières versions d'après les traductions. Tout d'abord, Ariane Eissen situe la réception de Kadaré selon le schéma établi par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (1999). L'attachement « nostalgique » de l'écrivain à Paris et le rôle de son traducteur Jusuf Vrioni contribuent à un rayonnement international à partir de la France dès 1970, où il finit par trouver asile dans les années 1990. Or, le succès de Kadaré tend à décontextualiser l'émergence de son œuvre sous la dictature communiste. A l'époque, la littérature albanaise, en raison du décalage de son histoire culturelle, ne peut être exemptée de l'enjeu identitaire et national. Il est indéniable qu'en tant que salarié du régime hoxhiste, Kadaré est un chantre de la nation. Ariane Eissen cherche à historiciser sa création, sans idéalisation et sans occultation de son adhésion au pouvoir. Par souci d'objectivité, elle interroge les œuvres en se penchant sur les différentes variations par lesquelles elles sont passées. Sa démarche s'inscrit dans une génétique textuelle et plus spécifiquement paratextuelle.

L'idée centrale de l'antagonisme entre l'écrivain et le pouvoir est développée dans un réseau d'images déployé dans les textes. A travers ses essais consacrés à Eschyle et à l'écrivain albanais Migjeni, Kadaré esquisse un auto-portrait à trois visages. A partir des années 1990 se profile une interprétation qui insiste sur l'aspect atemporel de ses romans. La critique attribuée à Kadaré la mise en place d'une stratégie pour contrer discrètement le pouvoir sans le dénoncer. Elle attribue une double face à ses complaisances avec le régime, divisée entre les contraintes de l'oppression et les avantages dont il bénéficie, comme par exemple la liberté de voyager. Une occultation du poète par

la critique crée une image d'écrivain indépendant, en marge du pouvoir, ne correspondant probablement pas à la réalité. Ariane Eissen propose dans son livre de réviser la position de critiques français tels qu'Eric Faye, en la nuanciant sans la renverser totalement. Elle reconnaît la part de l'éthos kadaréen dans le façonnement de son image, ainsi que le choix de certains textes qui se prêtent à une telle lecture. Néanmoins, elle nous alerte sur le fait que la critique s'est concentrée sur la prose en négligeant les poèmes qui ont été souvent coupés ou (r)écrits. Elle propose d'élargir le corpus habituellement analysé à des textes oubliés, de se pencher sur des traductions italiennes et anglaises, tout en contextualisant les œuvres et leurs publications.

Ariane Eissen relève l'impact des genres pour la réception. A partir de *Mort des morts illustres* de Yann Gaillard, elle montre comment Kadaré a été perçu en France dès 1970. La première réception a accès à quatre romans (*Le Général de l'armée morte*, *Les Tambours de la pluie*, *Chronique de la ville de pierre* et *Le Grand Hiver*), mais aussi à l'anthologie de Michel Métais, *Ismail Kadaré et la nouvelle poésie albanaise*. Aujourd'hui négligée, sa poésie paraît à l'époque dans une lignée éditoriale qui revendique l'engagement dans l'Histoire et s'inscrit dans l'esthétique du réalisme socialiste, à une période où l'ouverture aux littératures d'Europe de l'Est dépend des échanges avec les autorités communistes. A l'aide d'exemples tirés des préfaces et quatrièmes de couverture, Ariane Eissen apporte un éclairage pertinent sur la position des critiques français dans les années 1970. Son étude des paratextes montre la construction de la première image de Kadaré en tant qu'historiographe d'un pays résistant à l'occupation étrangère. Elle relève la divergence des interprétations entre Alain Bosquet, qui insiste sur la singularité de l'auteur, et Michel Métais, qui en fait une lecture idéologiquement orientée. Sa comparaison de leurs points de vue témoigne du contexte de la réception dans les années 1970, caractérisée par le militantisme exprimé dans des revues comme *Action Poétique*.

Ariane Eissen renouvelle l'interprétation de l'auteur albanaise par la reconnaissance d'un proto-Kadaré communiste, en examinant le rôle des autorités albanaises dans le processus de publication. A l'aide de citations, elle dévoile d'« autres visages » de Kadaré comme celui d'un journaliste maniant la langue de bois. Par une mise en miroir avec le discours politique des années 1970, elle confirme la participation de l'auteur au projet esthétique en cours, axé sur le réalisme socialiste et le patriotisme. Parallèlement, elle souligne les tensions entre la singularité de l'auteur et le poids collectif, perceptibles dans les textes écrits au rythme des lois dictatoriales d'Enver Hoxha. Les poèmes, négligés par la réception française, témoignent particulièrement de cet impact de l'interdiscours politique. L'orientation marquée par l'utopisme communiste se retrouve également dans les traductions italiennes de sa poésie. Le parcours des anthologies consolide l'aspect militantiste. Ariane Eissen nous alerte sur les opérations éditoriales qui, comme dans le cas du poème

Les Pachas rouges, omettent de traduire une partie du texte et détournent ainsi la réception. Par l'analyse des poèmes *Prométhée* et *Laocoon*, elle illustre l'ambivalence de l'écrivain sous le régime. Arianne Eissen soulève un sujet épique mais très pertinent : elle a l'impression que ces vingt dernières années, le monde occidental a occulté la scène énonciative communiste alors que c'est bien à partir de là que Kadaré s'est exprimé.

Elle propose de relire les trois romans antérieurs à la résistance de Kadaré envers le régime, *Le Général de l'armée morte*, *le Grand Hiver* et *Le Pont aux trois arches*. Dans *Le Général de l'armée morte*, l'auteur commémore les héros nationaux. Les critiques albanais interprètent le roman comme une défense identitaire dans le contexte de la Guerre froide, tandis que les français occultent l'idéologie communiste dans l'œuvre, en lui attribuant un contenu antimilitariste. La traduction italienne, qui utilise généralement la version française, précède l'adaptation cinématographique par Luciano Tovoli en 1983.

Le Grand Hiver renverse la « vision » du moine Philothée et de la conception des « trois Rome » correspondant aux empires romain, byzantin et russe. Le roman se base sur un imaginaire identitaire selon lequel l'Albanie constituerait un déplacement de ces centres de pouvoir. Dans ce cadre, il met en scène l'émancipation du pays face à l'URSS. Ariane Eissen situe avec précision l'œuvre dans l'histoire albanaise et les discours politiques de l'époque. Par une ingénieuse comparaison entre textes et interdiscours, elle place *le Grand Hiver* dans le contexte des tensions entre Enver Hoxha et Khrouchtchev.

Ariane Eissen rapproche *Le Pont aux trois arches* du premier roman de Kadaré, *La Ville sans enseignes*. Elle se réfère à la notion de scénographie de Dominique Maingueneau pour son analyse. Elle remarque les anachronismes du *Pont aux trois arches* qui évoque avec dénigrement l'occupation ottomane de l'« Arberie ». Le roman reprend la thèse nationaliste d'une origine illyrienne de la langue albanaise qui supposerait donc une continuité entre ces cultures. Ariane Eissen remarque la consonance entre la fiction et le discours officiel. Nuançant les lectures critiques, elle interroge la voix de Gjon dans le texte du *Pont aux trois arches*.

Discrète dans le roman précédemment étudié, l'attaque contre le système communiste est directe dans *La fille d'Agamemnon* écrit en 1985, structuré par la « métaphore » du sacrifice. En (r)écrivant l'histoire d'Iphigénie d'après les *Mythes grecs* de Robert Graves, le roman traite de la verticalité, de l'instabilité et de la violence du régime. Ariane Eissen propose de le lire sous l'angle de la crise sacrificielle qui marque l'instauration d'un nouvel ordre symbolique par Kadaré, dénonçant le durcissement lors des dernières années d'Enver Hoxha.

Dans le dernier chapitre, Ariane Eissen se penche sur les (r)écritures de Prométhée par Kadaré qui s'intéresse particulièrement à la trilogie d'Eschyle.

L'auteur albanais décline le mythe en variant les genres prosaïque (*Prométhée. Trilogie*), du commentaire sur l'actualité politique (*Printemps albanais*) et théâtral (*Mauvaise saison sur l'Olympe*). Ariane Eissen distingue un « Prométhée révolutionnaire » tiré de la *La Ville du Sud*, du *Grand Hiver*, du *Cortège de la neige s'est figé dans la glace* et du *Novembre d'une capitale*. Le Prométhée marxiste apparaît également dans le poème *Aux révolutionnaires dignes de ce nom*. La prose narrative *Prométhée. Trilogie* présente le personnage en proie aux doutes. Par une association entre Zeus/Enver Hoxha et Prométhée/Kadaré, Ariane Eissen revient sur la posture de l'auteur châtié en raison de sa notoriété en Occident, mais aussi protégé grâce à elle. Elle met en relation le texte prosaïque avec une chronologie des rapports entre l'écrivain et le pouvoir. L'unique pièce de théâtre de Kadaré, *Mauvaise saison sur l'Olympe*, est composée de tableaux divisés en trois parties équivalant à l'histoire du Titan. Elle marque les doutes de Prométhée/Kadaré. Le glissement de *Prométhée. Trilogie* à *Mauvaise Saison sur l'Olympe* témoigne d'une redéfinition continue du mythe, en fonction de la position de l'écrivain sous la dictature. Par l'étude du corpus autour de Prométhée, Ariane Eissen souligne ainsi l'interaction entre idéologies et mythes.

La conclusion soulève la persistance d'interrogations interprétatives. Le lien de Kadaré au réalisme socialiste a évolué entre 1969 et 2009, de l'« enthousiasme critique », en passant par la « neutralité tautologique » pour aller vers un « refus caractérisé ». Ariane Eissen propose d'élargir la lecture textualiste et de prendre davantage en considération la circulation et la réception des œuvres. Elle se distancie également des remarques de Kadaré sur ses propres écrits car l'auteur albanais a souvent adapté ses commentaires en fonction des attentes communistes, puis libérales. La philologie historique permet à Ariane Eissen de contextualiser les différentes variantes caractéristiques de l'instabilité du corpus. La pluralité des textes constitue un intérêt majeur pour l'étude d'Ismail Kadaré. Elle illustre son parcours d'écrivain, ainsi que l'impact historique et idéologique sur son œuvre, une notion qu'Ariane Eissen interroge à l'occasion, avant de nous interpeller : « Savons-nous lire ? » La justesse de la question correspond bien aux propositions méthodologiques de son auteure. Avec sincérité, Ariane Eissen insiste sur l'occultation de notre horizon de réception, notamment dans les années 1970. Elle revendique une historicisation des œuvres au sein du contexte éditorial et propose une lecture plus proche des textes. Malgré l'empreinte discursive du national-communisme ambiant, les écrits de Kadaré se démarquent par leurs singularités et leur dialogue avec d'autres textes européens. Ils sont autant multiples que l'identité de l'auteur rattaché à la Ligue des écrivains, demeure hermétique. Ariane Eissen suggère de garder une conception dynamique des textes portés par des contradictions liées à la situation dictatoriale. Elle invite à modeler notre interprétation sans préjugés mais suivant la complexité du contexte d'écriture, fait d'autocensure, de codage et d'adhésion.

Cette relecture de Kadaré minutieusement ficelée est un exemple pertinent pour une approche de textes écrits sous la dictature. Ariane Eissen a raison de rappeler qu'une méthode basée sur le décentrement, libre de préjugés politiques, est indispensable pour une meilleure interprétation de l'oeuvre. Il aurait pu être intéressant de creuser dans la « première » langue de l'auteur, mais le volume n'a pas l'ambition d'explorer cet aspect. Il parcourt objectivement les paratextes, en apportant un éclairage nouveau sur la réception française de la littérature communiste. Ariane Eissen parvient au bout de son analyse de manière claire et convaincante. En s'adressant au lecteur francophone, elle offre un regard inédit sur le célèbre écrivain albanais et complète largement les recherches menées sur son oeuvre.

Myriam Olah (CLE, Université de Lausanne)

Sprache der Trauer

(Seraina Plotke und Alexander Ziem (Hg.), *Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive* (Sprache – Literatur und Geschichte 45), Heidelberg, Winter Verlag, 2014, 373 Seiten)

Das Verhältnis von Literatur und Emotionen ist in den letzten Jahren, nicht zuletzt aufgrund des steigenden Interesses an kognitionspsychologischen und -linguistischen Ansätzen in der Literaturwissenschaft, international in den Fokus der Forschung getreten. Zum einen wird neuerdings vermehrt das emotionale Wirkungspotential von literarischen Texten untersucht, zum anderen gibt es mehrere neue Studien zur Darstellung von Emotionen in der Literatur. So ist nun kürzlich das Gefühl der Trauer und des Leidens am Tod von konkreten Personen als kulturanthropologisch universales Thema der Literaturen aller Sprachen und Kulturen von gleich drei Publikationen angegangen worden: Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon gehen 2016 mit narratologischer Methodik an die Lyrik heran und vereinen in *Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlusterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen* internationale Fallstudien vor allem zur Literatur seit 1800. Peter Hühn stellt ebenfalls 2016 unter der These, dass in Gedichten immer auch viel erzählt wird, als Narratologia-Band 55 seine Monographie *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry* vor, in der vor allem er selbst (mit punktuell aufgenommenen Fallstudien von drei weiteren Autor/innen) sich der Trauer in der englischsprachigen Lyrik von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart annimmt. Zweifellos prägend und viele neue Wege der Forschung eröffnend wirkte jedoch der bereits 2014 von Seraina Plotke und Alexander Ziem publizierte Band *Sprache der Trauer*, der elf Fallstudien aus Linguistik, Klassischer Philologie, Mediävistik und Literaturwissenschaft der Moderne zur „Verbalisierung einer Emotion in historischer Perspektive“ versammelt.

Untersucht wurden dabei (nicht nur literarische) Texte verschiedener Gattungen und Textsorten aus unterschiedlichen Kulturen und Jahrhunderten.

Der sich im Bereich der „Kulturanthropologie“ verortende Band will das „Spannungsfeld von Emotionalität und Kognition, von körperlicher Sprachlosigkeit und historisch-ritualisierter Sprachpraxis“ für die Darstellung von Trauer und Trauern in der Literatur systematisch vermessen und exemplarisch anhand von Beispieluntersuchungen aufarbeiten. Dabei stellen es der Herausgeber und die Herausgeberin zur Disposition, ob es Trauer als ein „physiologisches oder psychologisches Substrat“ (im Anschluss an Foucault, vgl. S. 3) „vor aller Kodifizierung“ durch historisch variable Codes überhaupt gebe (vgl. S. 1). Dann jedoch wird als „Ausgangspunkt“ des Bandes die „Annahme“ formuliert, „dass Sprache einerseits ein wichtiges Medium der Trauerarbeit ist, andererseits aber das je individuelle emotionale Erleben begrifflich nicht restlos einholbar zu sein scheint“ (S. 5) – was nicht ganz konsistent mit dem vorher formulierten Zweifel an einer vor-sprachlichen Existenz von „Trauer“ erscheint. Mit dieser zum Konstruktivismus tendierenden Offenheit vereint der Sammelband denn auch verschiedenste Ansätze und Methoden der Literatur- und Kulturwissenschaften. Neben zahlreichen (korpus- und/oder sozio-) linguistischen Untersuchungen gibt es auch den „im Zeichen des politischen Protests“ (S. 41) an Judith Butler und Jacques Derrida anknüpfenden Beitrag von Burkhard Liebsch und Judith Hindermanns teilweise diskursanalytisch operierende (vgl. S. 286) Studie zur „männliche[n] Trauer“ bei Plinius und Cicero.

In den Blick dieses Bandes gerät durch die Fixierung auf Sprache und Trauer natürlich nicht der ganze Bereich der historischen Trauerforschung, denn dann müssten ja auch Praktiken nicht-sprachlichen und/oder nicht-öffentlichen Trauerns in den Blick genommen werden. Dies ist natürlich von historisch-philologischen Disziplinen, die auf Textzeugen angewiesen sind, ohnehin nicht zu leisten. Insofern ist gerade für die Trauer von Frauen, die bis in die Frühe Neuzeit hinein zumeist und auch ab dann noch oft keinen Anteil an der Schriftkultur hatten, auch nach dieser begrüßenswerten, vielseitigen Publikation noch immer eine riesige Forschungslücke zu konstatieren. Ein Verdienst dieses Bandes ist es jedoch, „das Problem der Versprachlichung und Konzeptualisierung von Trauer in seiner Vieldimensionalität“ (S. 2) und historischen Wandlung einmal gezielt aus unterschiedlichen Perspektiven in den Fokus der Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Erklärtes Ziel des Bandes ist es gerade, die Möglichkeiten zu untersuchen, wie Trauer wann und unter welchen kulturellen, sozialen und historischen Gegebenheiten sprachlich überhaupt ausdrückbar war (vgl. S. 2), wobei auch das Verhältnis von Trauer als Emotion und Trauer als Haltung artikulierter Loyalität (etwa in der Panegyrik) thematisiert wird (vgl. S. 4).

So macht etwa Reinhard Fiehler in seinem gesprächsanalytischen Beitrag im ersten Teil des Bandes („Theoretische Perspektiven“) eine grundsätzliche

Opposition zwischen öffentlich manifestierter und privat erlebter Trauer aus, wobei streng genommen nur Erstere „in der Interaktion“ (S. 53) mehrerer Menschen oder Aktantengruppen überhaupt kommunizier- und untersuchbar ist. An dieser Opposition orientiert sich dann auch der dritte Teil des Buches („Konzeptualisierungen von Trauer zwischen Öffentlichkeit und Privatheit“), während der Mittelteil (Teil 2) vor allem historische Fallstudien zu ausgewählten literarischen Texten bietet, etwa der Mehrdeutigkeit des Verbs „trûren“ in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik (Johannes Klaus Kipf) oder dem Zusammenspiel von Trauer und Treue in einer korpusbasierten Studie von 101 epischen und geistlichen Texten des Hochmittelalters (vgl. S. 125, Simone Schultz-Balluff). Aus der Perspektive der historischen Rhetorik- und Poetik-Forschung widmet sich Dietmar Till der im 17. und frühen 18. Jahrhundert weit verbreiteten Praxis der Kasualdichtung auf den Tod verschiedenster Personen. Er attestiert dieser Form der Gelegenheitsdichtung, den „zentrale[n] Ort der Poesie im gesellschaftlichen Leben des 17. Jahrhunderts“ zu bilden (S. 176), und kämpft – ganz im Sinne der ‚klassischen‘ Barockforschung – für eine Anerkennung des literarischen Wertes solcher Dichtung jenseits der durch die Romantik geprägten Vorstellungen von Lyrik als der subjektiv-authentischen Ausdruckskunst (vgl. S. 178). Insofern bekräftigt Tills Aufsatz noch einmal früheren Thesen von Krummacher und Segebrecht. Tills Herleitung der Poesie (d. h. der Lyrik) nicht als der dritten Gattung neben den beiden seit der Antike theoretisierten Gattungen Epik und Dramatik, sondern aus der Rhetorik her, nämlich aus der „rehtorischen Gattung der Lobrede (griech.: *genos epideiktikon*)“ (S. 179), liefert jedoch für die gegenwärtig sich institutionalisierende Lyrikologie interessante Ideen, die übrigens in ähnlicher Form soeben auch Jonathan Culler in seiner zwei Jahre später (2016) erschienenen *Theory of the Lyric* entwickelt hat. Tills Ausführungen über diesen Strang der Rhetorik-Geschichte und die starke Orientierung frühneuzeitlicher Gelegenheitsdichtung generell an der „Tradition antiker Vorbilder“ (S. 180) gewährt hier interessante und neue Einblicke in Bauformen und Topoi dieser Gattung und ihrer Behandlung in zahlreichen zeitgenössischen Poetiken. Diese Erkenntnisse führt Till am Schluss anhand von Analysen zweier Epicedien der Zeit exemplarisch vor. Dabei wählt auch Till ein Trauergedicht aus dem offiziellen, rituellen Kontext (auf einen kaiserlichen Rath) und eines aus einem eher als privat erfahrenen Trauerkontext (auf einen heute „nicht weiter bekannten jungen Poeten“).

Nicht weniger überzeugend als Tills gelehrter Aufsatz fallen auch die sozialhistorischen Einordnungen und Interpretationen im Beitrag von Elisabeth Reber zur neulateinischen Epicediendichtung derselben Zeit aus, in dem Reber die Dilemmata der Klagedichtung generell herausarbeitet: Einerseits sollen Epicedien in der Frühen Neuzeit Ausdruck von Authentizität der die Sprache übersteigenden Trauer sein, andererseits wird erwartet, dass die Verfasser dennoch die höchst kunstvollen Formvorgaben einhalten. Auch

die christliche Heilsgewissheit steht in diesen Texten im Widerspruch zur durch den Tod erfahrenen Traurigkeit: „Man kann nicht an Gott und die Auferstehung glauben und zugleich den verlorenen Menschen beweinen, nicht weil die Trauer den eigenen Glauben als unaufrichtig demaskieren würde, sondern weil dies die christliche Integrität des Verstorbenen in Frage stellte [...]“ (S. 221).

Einen Bogen bis in die Gegenwart schlagen abschließend die beiden Beiträge von Monika Schwarz-Friesel & Helge Skirl über die Holocaust-Literatur, in der sich private Trauer um konkrete Menschen mit einer grundsätzlichen Trauer über das furchtbare Geschehen – über die persönliche Bekanntschaft mit einzelnen Opfern hinaus – zu „Verzweiflung und Zweifel am Mensch-Sein“ generell verbindet, sowie der Aufsatz von Heiko Girnth über „Einstellungsbekundungen“ in der Textsorte Gedenkrede (v. a. auch des Holocaust-Gedenkens).

Der methodisch und von den Gegenständen her vielseitige und konsequent interdisziplinäre Band bereichert die literarhistorische Trauerforschung um wichtige linguistische Perspektiven und eröffnet durch die Vielzahl konkreter Textanalysen (poetischer wie explizit v. a. zum Gebrauch bestimmter Textbeispiele) interessante Einblicke in die verschiedenen historischen Möglichkeiten der „Verbalisierung“ von Trauer.

Sonja Klimek (Universität Bern)

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

LUKAS GLOOR ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Universität Basel, wo er an der Dissertation „Prekäres Erzählen“ zu Robert Walser und dessen narrativen Ordnungen arbeitet. Er studierte an der Universität Basel Germanistik, Philosophie und Soziologie. 2016 war er Visiting Scholar an der Columbia University. Mitherausgeber der Literaturzeitschrift „Narr – das narrativistische Literaturmagazin“ (www.dasnarr.ch).

VALERIE HANTZSCHE, 2006-2011 Lehramtsstudium für Gymnasien/Gesamtschulen: Germanistik und Französisch in Gießen. Gegenwärtig: Promotion zu „Schweizer Literatur und Migration? Heterogenitätserfahrungen im Wandel“ [Arbeitstitel]. 2014 Zweite Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien/Gesamtschulen. 2014-2016 Promotionsstipendiatin Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit. U. a. Mitherausgeberin einer Studienausgabe von „Nathan der Weise“ (Reclam). Verschiedene Lehrstätigkeiten im schulischen und universitären Bereich.

STEFANIE HEINE studied English, Philosophy and Comparative Literature at the University of Zürich. She was a Research and Teaching Assistant at the Department of Comparative Literature in Zurich. After completing her PhD (cf. *Visible Words and Chromatic Pulse. Virginia Woolf's Writing, Impressionist Painting, Maurice Blanchot's Image*. Wien: Turia + Kant, 2014), she started working on a post-doc project on the poetics of breathing and she is now a postdoctoral fellow at the University of Toronto (Centre for Comparative Literature). Recent publications: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*. Stefanie Heine, Sandro Zanetti (Eds.). München: Wilhelm Fink, 2017; *Variations 23. Tanz / Dance / Danse*. Marie Drath, Stefanie Heine, Clemens Özelt, Reto Zöllner (Eds.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015; *Die Kunst der Rezeption*. Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner (Eds.). Bielefeld: Aisthesis, 2014.

MARTINE HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE is Associate Professor of English and Comparative Literature at the University of Lausanne. She has published on Dickens, Conrad, Nabokov, Rushdie and Angela Carter, the international fairy tale tradition from Antiquity to the present, and literary translation (theory, practice, reception). She is the author of *Origin and Originality in Salman Rushdie's Fiction* (1999), on the poetics and politics of cultural translation, and *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics* (2013), which traces the interplay of translation and rewriting in Carter's fiction. Her recent co-edited books include *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours* (2011), *Angela Carter*

traductrice – *Angela Carter en traduction* (2014), *Cinderella Across Cultures : New Directions and Interdisciplinary Perspectives* (2016) and *Translation and Creativity – la traduction comme création* (2016). She is an International Corresponding Member of the BCLA.

THOMAS HUNKELER est depuis 2005 professeur ordinaire de littérature française et de littérature comparée à l'Université de Fribourg (Suisse) et depuis 2015 président de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée. Ses travaux portent, entre autres, sur le modernisme européen et le théâtre contemporain, mais aussi sur la littérature française du seuil de la modernité. Il a publié, entre autres, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett* (Paris, 1997) ; *Le vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève* (Genève, 2003) et édité plusieurs volumes d'études, notamment *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (Genève, 2008, avec Corinne Fournier et Ariane Lüthi) ; *Annie Ernaux. Se mettre en gage pour dire le monde* (Genève, 2012, avec Marc-Henry Soulet) ; *Paradoxes de l'avant-garde européenne. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation* (Paris, 2014).

SOPHIE JAUSSI est assistante diplômée auprès du Domaine Français de l'Université de Fribourg. Ses recherches portent sur la littérature contemporaine, française et comparée, et tout particulièrement sur l'autofiction. Insrite en doctorat aux Universités de Fribourg et de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, elle rédige une thèse sur l'influence entre œuvre romanesque et œuvre universitaire chez Philippe Forest. Récemment, elle a publié « La mort de l'enfant ou la littérature comme passeur chez Philippe Forest : *Rappelle-toi ce dont nos livres te parlaient à mi-voix* » (Danielle Bohler et Gérard Peylet (éds.), *Eidolon*, 2016) et « Je suis française de cœur. Grisélidis Réal – une intimité très publique » (Jean Rime (dir.), *Les Echanges littéraires entre la Suisse et la France*, 2016).

MONIKA KASPER war bis Ende September 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung AVL des Romanischen Seminars an der Universität Zürich und ist seither freischaffend tätig.

OLIVER KOHNS, Studium in Köln, Promotion in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main. Von 2011 bis 2015 als „Attract Fellow“ an der Universität Luxemburg Leiter des Forschungsprojekts „Ästhetische Figurationen des Politischen“, seit 2016 Senior Lecturer an der Universität Luxemburg.

ANGELA DAIANA LANGONE est chercheuse à l'Université de Cagliari (Italie) où elle enseigne la langue et la littérature arabes. Elle est également chercheuse associée à l'IREMAM (*Institut de Recherches sur le Monde Arabe et*

Musulman) UMR7310 de l'Université Aix-Marseille et chercheuse associée à l'UFSP *Asien und Europa* de l'Université de Zurich. Elle a obtenu son doctorat en Littérature comparée à l'Université de Fribourg (Suisse), avec une thèse sur la formation du théâtre arabe moderne et la réception de Molière.

JOËLLE LÉGERET a étudié la littérature française, la littérature allemande et l'histoire et sciences des religions aux universités de Lausanne et de Bâle en Suisse. Elle est titulaire d'un Master ès lettres, avec spécialisation en Langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne. Elle est depuis 2014 assistante diplômée au Centre de recherche en Langues et littératures européennes comparées (CLE) de l'Université de Lausanne et prépare une thèse de doctorat intitulée « Des contes „purement allemands“ ? La germanisation des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* ».

TEA LOBO (born Jankovic) studied Philosophy and English Literature at the Universities of Basel, Fribourg and Harvard. She is currently completing her PhD thesis in Comparative Literature at the University of Fribourg, with a Doc.CH grant by the Swiss National Science Foundation. The topic of her transdisciplinary thesis is perception and aesthetic presentation in the works of Ludwig Wittgenstein, Fyodor M. Dostoevsky and W. G. Sebald.

KARL WERNER MODLER studierte Philosophie sowie deutsche und französische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich und ist Philosophie- und Französischlehrer an der Kantonsschule Baden. Dissertation über Albert Camus (Paris 2000). Publikation zum Phänomen des Missverstehens (*Das Segel des Theseus*, Wien 2006). Übersetzung von Michel Serres' *Le Tiers-Instruit (Troubadour des Wissens*, Zürich 2015).

VIDYA RAVI ALLEMANN is a postdoctoral research and teaching associate at the University of Fribourg. She is finishing her first monograph on masculinity and place in twentieth-century American literature and is currently starting a new project on memory and diaspora in contemporary immigrant writing.

YVETTE SÁNCHEZ ist Professorin für Kultur und Gesellschaft Lateinamerikas sowie Direktorin des Centro Latinoamericano-Suizo (CLS HSG) an der Universität St. Gallen. Sie leitet ein Schweizer Graduiertenkolleg für Lateinamerikastudien mit einem Fokus auf Transkulturalität u. a. anhand der Beispielfälle aus ihrer eigenen Forschung: die US Latinos, die BRICS und das IKRK. Als Literaturwissenschaftlerin untersucht sie seit vielen Jahren das Motiv des produktiven Scheiterns und publizierte dazu mehrere Texte, darunter zusammen mit Felix Philipp Ingold den Band *Fehler im System*

(Wallstein 2008) oder mit Roland Spiller, *Poéticas del fracaso* (Gunter Narr 2009). In ihrer Funktion als Präsidentin der HSG Kunstkommission organisierte sie 2016 eine Tagung über Kunstfälschungen. Sie studierte, promovierte und habilitierte in Basel und war vor ihrem Stellenantritt in St. Gallen (2002) für ein Jahr Professorin in Nancy.

DIMITRI TOKAREV est Directeur de recherche à l'Institut de littérature russe (Département de littérature comparée) de l'Académie des Sciences de Russie, Saint-Petersbourg. Ancien fellow de l'IEA de Nantes, il est également Professeur à l'Université nationale de recherche École supérieure d'économie, Saint-Petersbourg. Docteur ès lettres de l'Université de Provence avec *Le phénomène de la littérature de l'absurde en France et en Russie au 20ème siècle: Samuel Beckett et Daniil Harms* (1998) ; thèse de Docteur d'Etat consacrée aux *Fondements philosophiques et esthétiques de la poésie de Daniil Harms* (Institut de littérature russe, 2006). Monographies (en russe) : *Cap au pire : L'absurde comme catégorie du texte chez Samuel Beckett et Daniil Harms*, Moscou, Nouvelle revue littéraire, 2002 ; « *Entre l'Inde et Hegel* » : *l'œuvre de Boris Poplavsky dans une perspective comparative*, Moscou, Nouvelle revue littéraire, 2011.

Docteur en Littérature française et en Philosophie, les travaux de THOMAS VERCRUYSSÉ s'intéressent aux rapports entre esthétique et épistémologie. Il est actuellement boursier de la fondation LafargeHolcim. Parmi ses publications, on citera *La Cartographie poétique - Tracés, diagrammes, formes* (Valéry, Mallarmé, Artaud, Michaux, Segalen, Bataille), Genève, Droz, 2014 et *La Kairologie - Pour une poésie de la circonstance* (à paraître chez Droz).

SANDRO ZANETTI ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL) an der Universität Zürich (UZH). Nach dem Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Basel, Freiburg im Breisgau und Tübingen (1993-1999) komparatistische Weiterbildung sowie Forschungs- und Lehrtätigkeiten in Frankfurt am Main (1999-2001), Basel (2001-2007, Promotion 2005), Berlin (2006-2008) und Hildesheim (Juniorprofessur 2008-2011, Habilitation 2010). Seit 2011 Programmdirektor und Seminar- bzw. (seit 2015) Abteilungsleiter für AVL an der UZH sowie Mitglied im Zentrum Künste und Kulturtheorie (ZKK), im Zentrum Geschichte des Wissens (ZGW) sowie im Kuratorium des Masterstudiengangs Kulturanalyse.

Band 47 (2018)

Raum und Narration / Espace et Narration /
Space and Narration

Band 47/2018 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Raum und Narration“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter www.sagw.ch/sgavl.

Le volume 47/2018 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « Espace et narration ». 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 www.sagw.ch/sgavl.

Volume 47/2018 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic “Space and Narration”. 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 www.sagw.ch/sgavl.

Colloquium Helveticum ist das Publikationsorgan der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL). CH bietet eine Plattform für den interdisziplinären Austausch in methodisch-theoretischen, historischen und thematischen Bereichen der Komparatistik sowie für die aktuellen Strömungen der Literaturwissenschaft. Als mehrsprachige und kulturübergreifende Zeitschrift setzt sie sich in thematischen Heften zum Ziel, ein Forum für die vielfältigen Aspekte in der zeitgenössischen Komparatistik zu öffnen.

Colloquium Helveticum erscheint als Jahressausgabe, die dem Schwerpunktthema der SGAVL gewidmet ist.

Colloquium Helveticum est l'organe de l'Association suisse de littérature générale et comparée (ASLGC). C'est un lieu d'échanges interdisciplinaires consacré aux domaines théoriques et méthodologiques, historiques et thématiques de la littérature comparée ainsi qu'aux courants contemporains de la recherche littéraire. Périodique plurilingue et pluriculturel, il offre aussi, à travers ses numéros thématiques, un champ ouvert à l'expression des multiples facettes actuelles de la littérature comparée.

Colloquium Helveticum paraît une fois par an et est consacré au thème annuel des rencontres de l'ASLGC.

Colloquium Helveticum è l'organo dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata (ASLGC). È un luogo di scambi interdisciplinari dedicato agli aspetti teoretico-metodologici, storici e tematici della letteratura comparata, così come alle correnti contemporanee della ricerca letteraria. Il periodico, plurilingue e pluriculturale, offre anche, nei suoi numeri tematici, un campo di studio aperto sui molteplici aspetti attuali della letteratura comparata.

Colloquium Helveticum esce una volta all'anno, consacrato ai dibattiti degli convegni annuali dell'ASLGC.

Colloquium Helveticum is the publication of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL). It provides avenue for interdisciplinary exchanges on theoretical, methodological, historical and thematic aspects of comparative literature as well as on current trends in literary criticism. Colloquium Helveticum is multilingual and multicultural in content and its thematic issues serve as a forum open to the various facets of contemporary comparative literature.

Colloquium Helveticum is published annually. The issue is dedicated to the topic of the annual symposium of the SAGCL.

