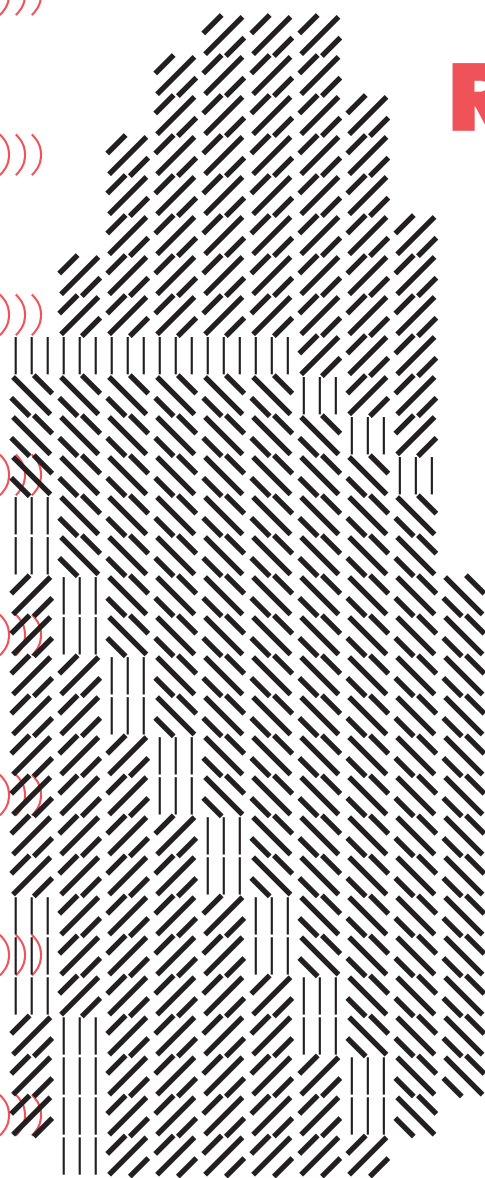
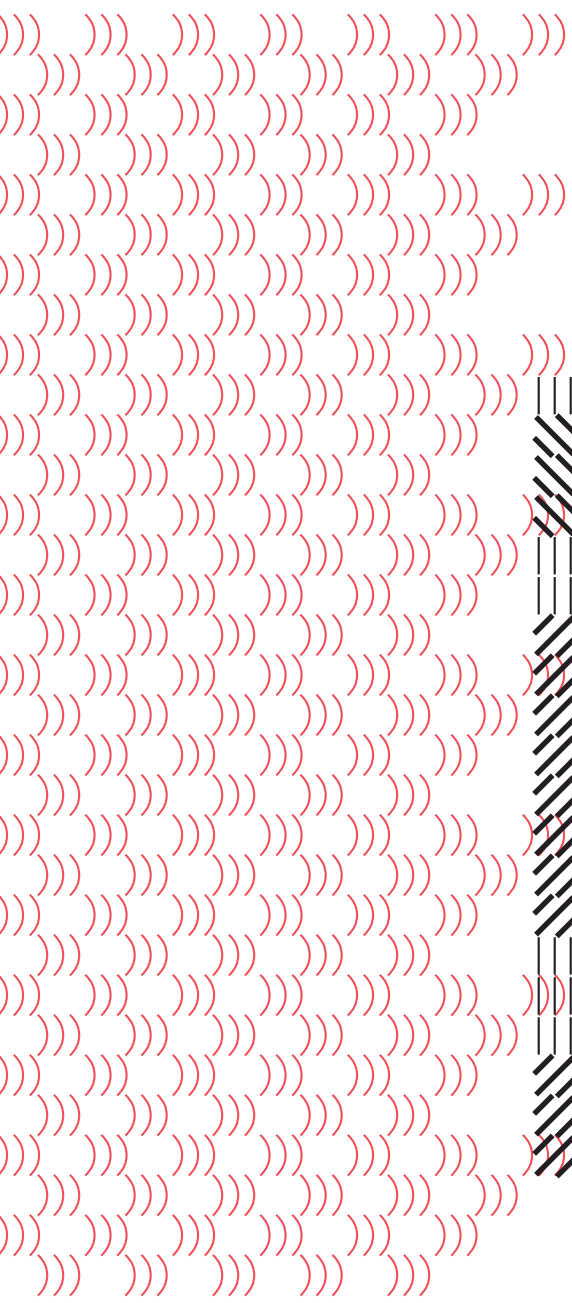
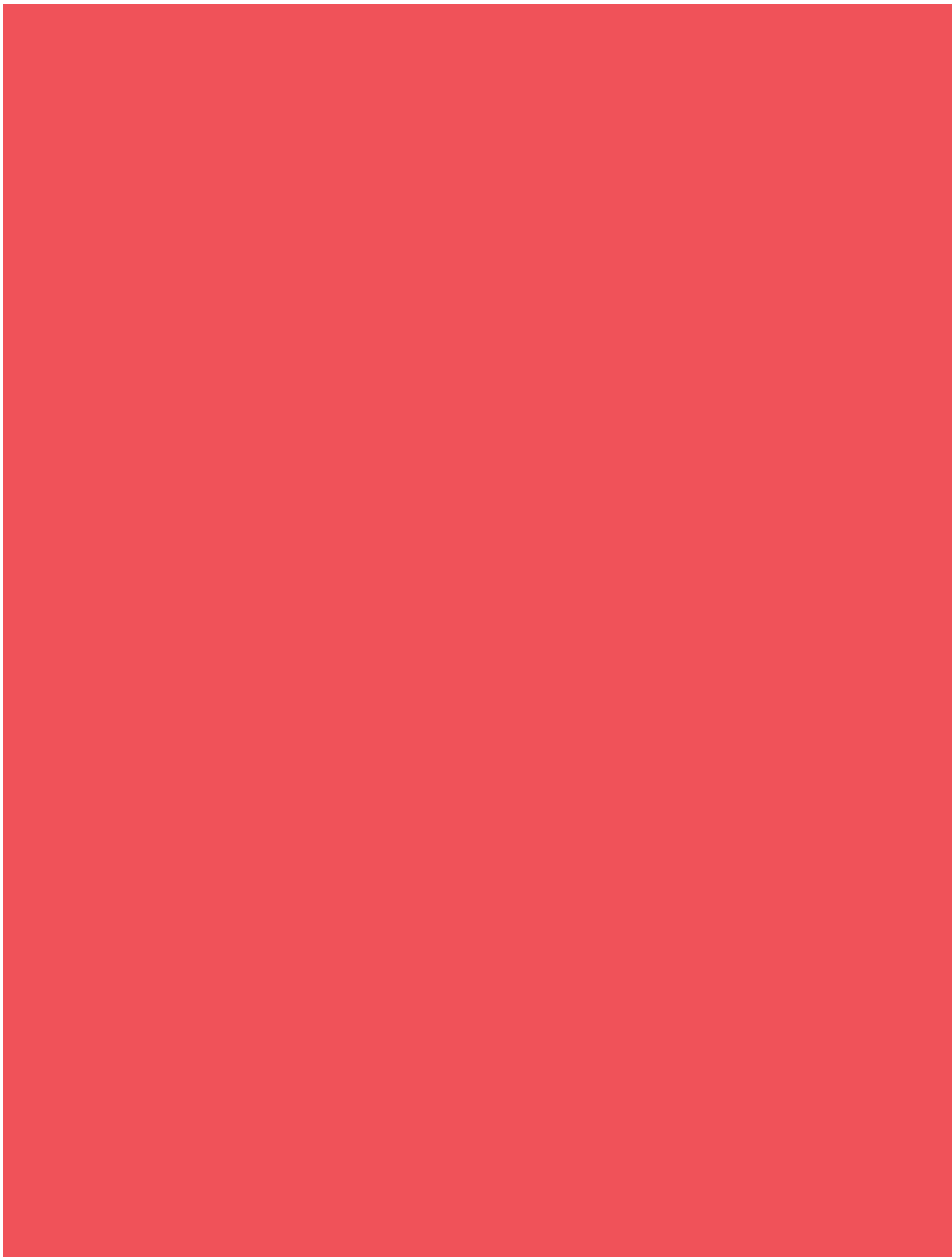


REGARDS CROISÉS •

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée



**Roger
Caillois**



Regards croisés, No. 13, 2023

Roger Caillois

Sommaire / Inhalt

- 4 **I. Éditorial / Editorial**
- II. Dossier Roger Caillois**
- Sarah Kolb**
12 Abtrünnige Objekte und magnetische Signale. Caillois' Wege zum diagonalen Wissen
24 Objets transfuges et signaux magnétiques. Les voies de Caillois vers une connaissance diagonale
- Markus Schroer**
35 Ruinen, Steine, die Schrift und der Mensch. Roger Caillois' Suche nach Dauerhaftigkeit
46 Ruines, pierres, l'écriture et l'homme. Roger Caillois en quête de durabilité
- Thomas Schmuck**
56 Die Grenzen der Zeit: Caillois und die Steine
60 Les frontières du temps: Caillois et les pierres
- Annick Louis**
64 Le genre fantastique selon Caillois
73 Das Genre der Phantastik bei Caillois
- Guillaume Bridet**
82 Roger Caillois lecteur de Miguel Ángel Asturias: l'écrivain, la nature et la mondialisation
94 Roger Caillois als Leser von Miguel Ángel Asturias: der Schriftsteller, die Natur und die Globalisierung
- III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) /
Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen**
- 112 **Guillaume Nicoud**
Matthias Noell, *Wider das Verschwinden der Dinge*
- 115 **Julie Ramos**
Manfred Sommer, *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus*
- 120 **Margaux Dumas**
Lukas Fuchsgruber, *Das Spektakel der Auktion. Die Gründung des Hôtel Drouot und die Entwicklung des Pariser Kunstmarkts im 19. Jahrhundert*
- 123 **Anna-Lena Brunecker**
Marion Lagrange (Hg.), *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870–1970)*
- 126 **Bernadette Collenberg-Plotnikov**
Lara Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*
- 130 **Christian Freigang**
Alexandre Kostka & Christiane Weber, *Fritz Beblo. Un architecte à Strasbourg, 1903–1918. Réinventer la tradition*
- 133 **Annabel Ruckdeschel**
Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909–1924*

- 136 **Isabelle Ewig**
Anne Umland & Walburga Krupp (dir.), *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*

Fondazione Marguerite Arp et Simona Martinoli (éds.),
Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie und Oskar Müller-Widmann

Medea Hoch, Walburga Krupp et Sigrid Schade (éds.),
Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905-1942
- 141 **Morgane Walter**
Simon Morgenthaler, *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivstudien zu Hans Sedlmayr*
- 145 **Marie Gispert**
Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978*
- 149 **IV. Projets croisés**

Die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal und die Archäologie als europäische Wissenschaftsdisziplin. Zur Frage der Geisteswissenschaften im historischen und politischen Kontext

Max Kunze, Winckelmann-Gesellschaft & Markus A. Castor, DFK Paris
- 172 **Mentions légales / Impressum**

Roger Caillois (1913–1978), Philosoph, Schriftsteller, Literaturkritiker und Übersetzer, gehörte zu den vielseitigsten Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. Sein Gesamtwerk wirkt auf den ersten Blick äußerst heterogen. Beim näheren Hinschauen lässt sich feststellen, dass für Caillois zwischen so scheinbar gegensätzlichen Themen wie dem Leben der Insekten, der Erscheinungsform von Steinen, dem Krieg, der Kunst des Surrealismus und der fantastischen Literatur durchaus Verbindungen bestehen. Daher lässt sich sein Werk auch kaum nach Haupt- und Nebenarbeiten säuberlich auftrennen. Als es der Verlag Gallimard 2008 unternahm, die wichtigsten Arbeiten aus Caillois' knapp 40 Büchern in einer einbändigen Edition zusammenzufügen, kam dabei ein Buch von nicht weniger als 1204 Seiten heraus.

Nicht nur, dass Caillois seine Leserinnen und Leser mit seiner Werkfülle und Vielseitigkeit vor eine Herausforderung stellt. Der französische Intellektuelle erhob es sogar zur Methode des Denkens schlechthin, lineare Grenzziehungen und Kategorien zu negieren. Programmatisch setzte er sich dafür ein, zwischen wissenschaftlichen Disziplinen, allen voran den Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, Brücken zu bauen. Als Gründungsmitglied des Collège de Sociologie versuchte Caillois Wissensfelder ›diagonal‹, wie er es nannte, zu verschränken, um dadurch eine Perspektive auf fundamentale und häufig übersehene Gemeinsamkeiten und Nachbarschaften zu gewinnen. Als Sammler erinnerte Caillois die nicht selten praxisvergessene akademische Kunstwissenschaft an die materielle Eigenwirklichkeit ihrer Gegenstände und Objekte. Und als Literaturwissenschaftler vermittelte er zwischen den verschiedenen Literaturen und Kulturen, etwa von Europa und Südamerika, in einer Zeit, als die Nationalphilologien das akademische System beherrschten.

Dies sind nur einige der Handlungsfelder dieses unangepassten Intellektuellen, aber sie zeigen seine Arbeitsweise recht gut. Beginnen wir mit Caillois' Wirken als Literaturtheoretiker (das wir insbesondere mit den zwei abschließenden Aufsätzen des Dossiers näher beleuchten). Ab den 50er Jahren begann sich Caillois, nun mit dem Gewicht der von ihm gegründeten internationalen Zeitschrift *Diogenes* im Rücken, für den Austausch zwischen den Literaturen Europas und Südamerikas zu engagieren. Wie der Beitrag von Guillaume Bridet zeigt, spricht Caillois von der ›Littérature universelle‹ in einer Art und Weise, die an J. W. Goethes in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte Idee der ›Weltliteratur‹ anschließt. Mit dem Schwerpunkt Europa-Südamerika überträgt Caillois das Konzept der Weltliteratur in eine vom kolonialen Geist und vom Zweiten Weltkrieg gezeichnete Moderne.

Bei aller globalen Weitsicht liegen Caillois' Stärken als Literaturwissenschaftler vor allem in der Beschreibung der qualitativen, aber schwer fassbaren Eigenschaften literarischer Texte der Weltliteratur. Neben Tzvetan Todorov gehört Caillois zu

siehe S. 94

siehe S. 73

den wichtigsten Kennern der fantastischen Literatur. Wie in unserem Dossier der Beitrag von Annick Louis zeigt, ist Caillois' Definition der fantastischen Literatur bis heute relevant. Caillois entwickelte seine Theorie auf der Grundlage der europäischen Erzählkunst von E. T. A. Hoffmann bis Franz Kafka. Als Vermittler zwischen Europa und Südamerika musste Caillois gleichwohl zur Kenntnis nehmen, dass seine Definition des Fantastischen für den magischen Realismus der südamerikanischen Literatur nicht passte.

Genau hier stoßen wir auf Caillois' Methode. Definitionen aufzustellen und sie in anderem Kontext zu problematisieren, ist für ihn geradezu charakteristisch und in dieser Konsequenz ein Alleinstellungsmerkmal nicht nur seiner Literaturtheorie. Eben deshalb lässt sein Werk kaum eine Einteilung in Haupt- und Nebenarbeiten zu. Im Fall des Fantastischen ging Caillois so weit, auch bei natürlichen Erscheinungs- und Wirkungsformen der Flora und Fauna von Fantastik zu sprechen – und sah sich entsprechend dem Problem einer Natur und Kunst umspannenden Semantik des Fantastischen ausgesetzt.

siehe S. 12

Mit anderen Worten ist es Caillois' großes Thema, zu verstehen, wie die Dinge, die auf der Sachebene nicht miteinander verhandelbar sind, in einer anderen Dimension unzertrennlich zusammengehören. Seine Arbeiten sind damit allesamt auch wissenschaftshistorische Reflexionen, wie in unserem Dossier der Aufsatz von Sarah Kolb zeigt. In Caillois' Epistemologie schwimmt der Status der Dinge; Quecksilber erscheint gefräßig wie ein Insekt, ein alltäglicher Karabinerhaken magisch wie ein Gegenstand der Fantastik.

siehe S. 56

siehe S. 35

Damit kommen wir auf die oben angesprochene Grenzüberschreitung von Natur- und Geisteswissenschaften zurück. Entscheidend ist, dass Caillois nicht etwa eine metaphorische Rede führt, wenn es um Quecksilber und Karabinerhaken geht. Auch wenn der frühe Caillois etliche seiner Texte in dem surrealistischen, von André Breton geleiteten Künstlermagazin *Minotaure* publizierte, so spricht er doch überwiegend als Wissenschaftler, als Bildanalytiker sowie als Feldforscher, Empiriker und Sammler. Dies zeigt seine Philosophie der Steine, der Thomas Schmuck einen Beitrag im Dossier widmet, und ebenso sein ›transversaler‹ Blick auf ›soziale‹ Verbindungen von (menschlichem) Organismus und Anorganik, denen Markus Schroer in seinem Text nachgeht. Die drei Aufsätze zeigen: Caillois' Ansicht, dass das Universum auf wenigen Grundelementen beruhe, die sich ständig wiederholen, ist auch und gerade heute eine starke These. Wenn alles miteinander in Verbindung steht, dann kann der Mensch nicht die Krone der Schöpfung sein, für die er sich lange hielt. Caillois hinterfragt damit die Höherstellung des Menschen über den ›Rest‹ des Lebendigen auf der Erde und betont die soziale Existenzgemeinschaft aller Lebensformen einschließlich des Anorganischen.

Caillois ging dabei jedoch nicht pauschal vor. Eine (Wieder-) Entdeckung seiner Differenzierungen und seine Vorliebe für Detailstudien könnten helfen, in heutigen wissenschaftlichen posthumanistischen Debatten ein Denken in Schwarz-Weiß-Kategorien zu vermeiden. Mit unserem Dossier zu André Leroi-Gourhan haben wir mit den *Regards croisés* (No 9/2019) dieses Thema bereits in den Blick genommen.

Denn auch Leroi-Gourhan vertrat, etwa mit seinem Werk *Hand und Wort* (1964/65), die Ansicht, dass der Mensch nur im Verbund mit anderen Akteuren und Einflussfaktoren aus seiner Umwelt, insbesondere mit den aus ihr gewonnenen technischen Werkzeugen, ›seine‹ Welt gestaltet. Caillois' transdisziplinäre Komparatistik der Lebens- und Wissensbereiche und -gemeinschaften kommt gleichwohl in (internationalen) Debatten, etwa im Umfeld der Environmental studies und des Neomaterialismus in Natur-, Kultur- und Literaturwissenschaften, noch seltener vor als die Argumente Leroi-Gourhans.

Es ist die spezifische Kompetenz von *Regards croisés*, das Werk solcher weniger bekannter Forscherinnen und Forscher des 20. Jahrhunderts aus einer deutschen und einer französischen Perspektive zu beleuchten. Wir glauben, dass dieser Ansatz gerade für eine stärkere Berücksichtigung von Caillois' Thesen im heutigen deutsch-französischen und internationalen Wissenschaftsaustausch produktiv sein kann. Wir danken unseren Autorinnen und Autoren, dass sie mit ihren eigens für dieses Dossier erarbeiteten Aufsätzen einen Beitrag zu diesem Ziel geleistet haben.

siehe S. 149

Unsere aktuelle Ausgabe enthält wie immer ein Projet croisé, mit dem wir auf deutsch-französische Kooperationen oder Institutionsgeschichten aufmerksam machen möchten. In diesem Fall interessierte uns die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal, an der gerade die historisch-kritische Winckelmann-Edition abgeschlossen wurde. Wir danken Max Kunze dafür, dass er für ein ausführliches Interview zur Verfügung stand. Selbstverständlich enthält diese Ausgabe von *Regards croisés* wieder Rezensionen deutscher und französischer Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik.

siehe S. 107

Wir bedanken uns bei den Autorinnen und Autoren, ferner bei den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie für ihre Übertragungen ins Deutsche bzw. ins Französische und schließlich bei Fritz Grögel für seine graphische Umsetzung des gesamten Hefts. Insbesondere danken wir den Institutionen, die uns finanziell oder logistisch unterstützen: dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, dem HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dem wissenschaftlichen Zentrum ARCHE der Universität Straßburg, dem Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Le philosophe, écrivain, critique littéraire et traducteur Roger Caillois (1913-1978) compte parmi les intellectuels aux mille facettes du XX^e siècle. L'ensemble de son œuvre donne certes au premier regard une impression d'hétérogénéité. Mais à y regarder de plus près, on comprend qu'il existe pour Caillois des connexions particulièrement fortes entre des thèmes en apparence aussi opposés que la vie des insectes, la forme d'apparition des pierres, la guerre, l'art du surréalisme ou la littérature fantastique. S'ajoute à cela qu'il est proprement impossible de séparer au sein de son œuvre l'essentiel du secondaire. Quand les éditions Gallimard entreprirent en 2008 de rassembler les principaux travaux de Caillois à partir de ses presque 40 livres dans une édition en un seul volume, ce volume ne compta ainsi pas moins de 1204 pages !

Non seulement Caillois oblige ses lectrices et lecteurs à une certaine exigence du fait de l'ampleur de son œuvre et de sa grande diversité, mais l'intellectuel français était réputé élever au rang de méthode la capacité à nier les frontières strictes et les catégories. Il se donnait dès lors comme programme de bâtir des ponts entre disciplines scientifiques, et en particulier entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature. Membre fondateur du Collège de sociologie, Caillois cherchait un champ de savoir « diagonal », comme il aimait à le nommer, pour y trouver une perspective sur des points communs et des voisinages à la fois fondamentaux et par trop négligés. En tant que collectionneur, Caillois se plaisait à rappeler à la science de l'art académique souvent oublieuse de la praxis la réalité matérielle de ses propres sujets et objets. Spécialiste de littérature, il tissa des liens entre lettres et cultures différentes, par exemple entre l'Europe et l'Amérique du Sud, à une époque où c'est plutôt la philologie nationale qui dominait tout le système académique.

Nous n'aborderons ici que quelques-uns des champs d'action où évolua cet intellectuel hors-pair, mais ils suffisent déjà à se faire une image fidèle de sa méthode de travail. Le premier rayon d'action de Caillois est celui qu'il occupa comme théoréticien de la littérature (ce que nous mettrons en lumière plus en détail dans les deux dernières contributions de notre dossier). À partir des années 1950, Caillois commença à défendre de manière engagée l'échange entre littérature européenne et sud-américaine, grâce au journal international qu'il avait fondé, *Diogène*. Comme le montre la contribution au dossier de Guillaume Bridet, Caillois parle de « littérature universelle » d'une manière qui fait écho à celle dont J. W. Goethe développa dans les années 1820 l'idée de « littérature du monde ». En se concentrant sur le rapport Europe-Amérique du Sud, Caillois exporte le concept de littérature du monde au cœur d'une modernité marquée par l'esprit colonial et la Seconde Guerre mondiale.

voir p. 82

Dans toutes les vastes conceptions globales qu'il livre, les points forts de Caillois comme théoréticien de la littérature résident avant tout dans la description des propriétés qualitatives mais difficilement saisissables des textes de la littérature du monde. Aux côtés de Tzvetan Todorov, Caillois compte ainsi parmi les plus importants spécialistes de la littérature fantastique. Comme le montre dans notre dossier la contribution d'Annick Louis, la définition que fait Caillois de la littérature fantastique continue à valoir jusqu'à aujourd'hui. Caillois développa sa théorie sur les fondations que formait l'art européen du récit, de E.T.A. Hoffmann à Franz Kafka. Véritable passeur entre l'Europe et l'Amérique du Sud, Caillois doit se rendre à l'évidence que sa définition ne vaut pas pour le réalisme magique de la littérature sud-américaine.

voir p. 64

Et c'est là que nous saisissons le mieux ce qui fait le propre de la méthode de Caillois. Ériger des définitions et les problématiser dans un autre contexte, voilà ce qui le caractérise et qui est significatif pour sa théorie de la littérature et ses autres conceptions. C'est en effet précisément pour cela qu'il est impossible de partitionner son œuvre en travaux principaux et secondaires. Dans le cas du fantastique, Caillois alla jusqu'à parler des formes naturelles d'apparition et d'efficacité du fantastique à travers la faune et la flore, et se vit donc placé face au problème consistant à devoir forger une sémantique du fantastique englobant la nature aussi bien que l'art.

voir p. 24

Pour le dire autrement, un des grands thèmes de Caillois consiste à comprendre et donc à demander comment des choses qui ne sont pas traitables ensemble au plan du visible peuvent pourtant, dans une autre dimension, appartenir à un ensemble insécable. Ses travaux sont donc également tous des réflexions d'histoire des sciences, comme le montre dans notre dossier la contribution de Sarah Kolb. Dans l'épistémologie de Caillois, le statut d'objet disparaît ; le mercure semble soudain aussi glouton qu'un insecte, un mousqueton ordinaire semble aussi magique qu'un objet fantastique.

voir p. 60

Et nous en revenons ici au franchissement dont nous avons parlé plus haut, celui des frontières entre sciences de la nature et de la culture. Ce qui est décisif, c'est que Caillois n'emploie pas ici une sorte de discours métaphorique, quand il s'agit de mercure ou bien de mousqueton. Même si le premier Caillois publia fidèlement ses textes dans *Minotaure*, le magazine surréaliste des artistes dirigé par André Breton, il s'affirma cependant plus généralement comme scientifique, analyste de l'image, ainsi que comme homme de terrain, expérimentateur et enfin comme collectionneur... C'est ce que montre sa philosophie des pierres à laquelle Thomas Schmuck consacre un des essais de notre dossier, mais aussi son regard « transversal » sur les liens « sociaux » qui se tissent entre organismes (humains) et éléments inorganiques, ce qu'approfondit Markus Schroer dans son texte. Ces trois essais montrent que le point de vue de Caillois selon lequel l'universel repose sur très peu d'éléments fondamentaux qui se répètent continuellement demeure encore aujourd'hui une thèse forte. Si tout se tient en connexion, alors l'homme ne peut être considéré comme le couronnement naturel de la création, ainsi qu'il s'est longtemps considéré. Caillois met ainsi en question la suprématie terrestre de l'homme sur le reste du vivant et souligne la communauté sociale d'existence de toutes les formes de vie, en y incluant l'inorganique.

voir p. 46

Caillois procédait ainsi à tous les niveaux. Une (re)découverte de son amour de la différenciation et de son amour des détails pourrait nous aider à éviter dans les débats scientifiques actuels les catégories trop tranchées. Nous avons déjà, avec notre dossier sur André Leroi-Gourhan dans le *Regards croisés* no. 9 (2019), abordé cela. Car André Leroi-Gourhan défend lui aussi, par exemple dans son œuvre *Le geste et la parole* (1964-1965), la conception selon laquelle l'homme ne peut configurer « son » monde qu'en lien avec d'autres acteurs et facteurs d'influence de son univers, en particulier avec les outils techniques qu'il en a tirés. Or, la comparaison transdisciplinaire que Caillois établit entre domaine du vivant et domaine du savoir n'est mobilisée que trop rarement, plus rarement encore que les arguments de Leroi-Gourhan au sein des débats (internationaux), par exemple dans le domaine des *Environmental studies* et du Néomatérialisme dans les sciences de la nature, de la culture et la littérature, domaines où pourtant ils pourraient encore être féconds.

C'est la prérogative des *Regards croisés*, que de mettre ainsi en lumière de tels chercheurs et chercheuses du XX^e siècle dans une perspective aussi bien allemande que française. Nous croyons que cette idée de porter davantage attention aux thèses de Caillois peut être productive pour les échanges franco-allemands et internationaux actuels.

voir p. 149

Comme toujours, ce numéro propose un projet croisé, par lequel nous souhaitons attirer l'attention sur des coopérations franco-allemandes ou des histoires d'institutions. Dans le cas présent, nous nous sommes intéressés à la Société Winckelmann de Stendal, grâce à laquelle l'édition historique et critique de Winckelmann vient d'être achevée. Nous remercions Max Kunze d'avoir accepté de se prêter à un entretien approfondi sur cette question. Bien entendu, ce numéro de *Regards croisés* contient comme de coutume des recensions de nouvelles publications allemandes et françaises dans le domaine de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'esthétique.

voir p. 107

Nous remercions les autrices et les auteurs, ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie pour leurs traductions du français à l'allemand et de l'allemand au français et enfin Fritz Grögel pour la mise en forme graphique de l'ensemble de la revue. Que les institutions qui soutiennent financièrement et d'un point de vue logistique la revue soient également ici vivement remerciées : le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, l'HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le laboratoire ARCHE de l'Université de Strasbourg, l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte de l'Université Humboldt de Berlin et l'Université Friedrich-Schiller de Jéna.

Chapitre/Kapitel II

Dossier:
Roger Caillois

Sarah Kolb

Abtrünnige Objekte und magnetische Signale. Caillois' Wege zum diagonalen Wissen

Sobald ein Kind lesen kann, wird sein Geist, wie die Wasser des Flusses Alpheios, mit der Unermesslichkeit der Meerwasser vermischt und ihnen preisgegeben ...

— Roger Caillois¹

Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.

— Hugo von Hofmannsthal²

Ein Gelehrter und Literat im allerengsten Wortsinn, passt Roger Caillois doch in keine der vielen Schubladen, die sich quer durch die Geschichte der Wissenschaften und Künste zu einem gleichsam babylonischen Gedankengebäude aufgetürmt haben.³ So eingehend er sich im Zuge seiner Untersuchungen zur *Logik des Imaginären* mit Fragen der Geistesgeschichte und Geistesgegenwart, mit Theorien und Methoden der Soziologie, Literatur und Philosophie, mit Fachwissen aus verstreuten Feldern wie Psychologie, Biologie, Ethnologie, Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Spieltheorie oder Mineralogie befasste, so sehr blieben es doch die Querverbindungen zwischen den Disziplinen und Wissenskulturen, zwischen den naheliegendsten und entlegensten Bereichen der Natur und Kultur, die Caillois seit Kindestagen mehr als alles andere faszinierten und seine Leidenschaft zeitlebens fesselten.⁴ Es sind diese Querverbindungen, »Verdopplungen und Echos« zwischen den vielfältigen »Formen und Verfahren der Natur«,⁵ die Caillois mit seinem Konzept der »diagonalen Wissenschaften« seit den späten 1950er Jahren schließlich auch als Grundlage einer neuen Wissenskultur etablieren wollte. In Anbetracht der immer weiter vorangeschrittenen Tendenz der Ausdifferenzierung und Vereinzelung der verschiedenen Disziplinen sei es endlich an der Zeit, »durch notwendige Abkürzungen die zahlreichen Außenposten einer maßlos ausgedehnten Peripherie miteinander zu verbinden«, um im Erproben neuer, auch künstlerisch-forschender Perspektiven »Beziehungen wahrzunehmen, die einzig und allein ein

polyvalentes Wissen herzustellen vermag«, und so »die disparaten Verfahren einer geheimen Ökonomie zu entdecken, deren Prinzip sich überall gleich bleibt«. ⁶

EIN UNGEWÖHNLICHER FLUSS

Das Aufdecken unerwarteter Verbindungslinien, Scharniere, Analogien und Korrespondenzen war seit jeher Caillois' großes und mit gleichsam kindlichem Eifer gehegtes Steckpferd. Davon zeugt auch die 1978 veröffentlichte Autobiographie *Le Fleuve Alphée*, mit der sich Caillois am Ende seines Weges, im Rückblick auf seine wissenschaftlichen und literarischen Streifzüge durch ein »Gestrüpp von Gegebenheiten höchst unterschiedlicher Herkunft«, auf seine eigentlichen Quellen zurückbesinnt. ⁷ Dieses »merkwürdige Buch«, das »in mehr als einem Ohr wie eine Totenglocke klang« und mit dem Caillois den »großen Abwesenden seines Werks« erstmals vor den Vorhang holte, ⁸ steht im Zeichen einer »Enthüllung überraschender Zeichen«, die ein letztlich »unentwirrbares Universum« durchwirken und in denen Caillois doch nicht weniger erkennt als »ein Indiz, um nicht zu sagen einen Beleg, für die Einheit der Welt«. ⁹ Schon der Titel lässt ahnen, dass es sich bei diesem Buch um vieles handeln mag – aber nicht um eine Autobiographie im herkömmlichen Sinn. Ganz dem diagonalen Wissen verpflichtet, schlägt *Le Fleuve Alphée* eine Brücke vom Leben des Schriftstellers zum altgriechischen Mythos um den Fluss (und gleichnamigen Flussgott) Alpheios, der seiner Quelle entsprang, um sich, wie jeder andere Fluss, irgendwann in den Weiten des Ozeans zu verlaufen – der seine Wasser jedoch, eben darin einzigartig, am Ende seines Wegs erneut sammelte und befreite, um wieder Boden zu gewinnen, seinem Ursprung entgegenzulaufen und schließlich – »umgekehrte Quelle« – »in einer winzigen und unergründlichen Kluft zu verschwinden«. ¹⁰

Mit dem Bild des Alpheios erklärt Caillois die große »Klammer« gelehrten Wissens zum gewissermaßen nebensächlichen Intermezzo einer Geschichte, die sich am Ende des Tages weniger für den Inhalt der Klammer als vielmehr für das Ausgeklammerte interessiert. ¹¹ Es ist sozusagen eine Art umgekehrte Biographie, mit der Caillois die wesentlichen Eckpfeiler seines Werdegangs markiert: Eingeklammert findet sich darin »paradoxe Weise fast die Gesamtheit meines Lebens, Zeit, die in dem Augenblick begann, als ich lesen konnte, und die meine Studien, Lektüren, Forschungen, Beschäftigungen und den Großteil der Bücher umfasst, die ich geschrieben habe«; außerhalb der Klammer hingegen, im Bereich des Wesentlichen und Entscheidenden, liegt für Caillois die tiefgreifende Erkenntnis, dass er von all den Lektüren und Studien, vom uferlosen Wissen und seinen eitlen Versprechungen, an einem gewissen Punkt »fast vollständig losgelöst war«, das heißt, um es mit dem Bild des Alpheios auszudrücken, dass er »an nahen Ufern wieder zum Fluss werden« könnte. ¹²

Die Dimension des Weltlichen, die chronologischen und kausalen Ordnungsmuster, die einer Biographie für gewöhnlich eingeschrieben sind, werden in Caillois' Darstellung systematisch ausgespart. Weder geht es um die konkreten Stationen eines Lebenswegs, um eine (im Übrigen bemerkenswerte) berufliche Karriere, um

persönliche Erfolge oder Niederlagen, noch werden prominente Freunde oder intime Beziehungen einbezogen. Stattdessen richtet sich der Blick auf einige ausgewählte Momente, die aus der Distanz betrachtet wenig spektakulär erscheinen mögen, Caillois' Wahrnehmung der Welt aber umso maßgeblicher prägten. Wie Jean Blot festhält, erzählt Caillois sein Schicksal nicht, wie es tatsächlich gelebt und erlebt wurde, sondern vielmehr, wie es »wiedergegeben und geachtet werden soll«; es ist ein Schicksal, das als solches »keinen Vater, keine Mutter, keinen Freund« kannte und »dessen entscheidende Begegnungen die mit einem Objekt und mit einer Schwindelerfahrung waren«. ¹³

Der Schwindel und die Objekte: Sie sind Caillois' intimste Verbündete, in denen er eine Welt auf Augenhöhe erblickt und die folglich auch in seiner Autobiographie auf die Stufe paralleler Protagonisten gehoben werden. Zwei Gegenspieler par excellence, könnte man meinen, der Schwindel verbunden mit einem Gefühl abgrundtiefer Leere, Überforderung und Haltlosigkeit, das Objekt ein Inbegriff von handfester Materialität, Verlässlichkeit und Verfügbarkeit. Und doch greifen die beiden in Caillois' Darstellung – ein Echo jener sich verdoppelnden Formen und Verfahren der Natur – gleichsam organisch ineinander. So ist es gerade die Welt der vermeintlich toten und inerten Objekte, in deren unscheinbaren Ecken Caillois zuweilen Ein- und Übergänge ins Reich des Imaginären entdeckt, während die Erfahrung des Schwindels, eine existentielle Grenzerfahrung par excellence, umgekehrt zum paradoxalen Anker kritischen Bewusstseins wird. ¹⁴

GEHEIME GIFTE

Caillois' Erfahrung nach ist das Denken, ja selbst das Lesen ein »Laster«, eine »Droge«, unterwirft es sich doch allzu leichtfertig dem »trügerischen Rausch der Erforschung und Entdeckung, der sich in einer unsicheren Kartographie naturgemäß einstellt« und durch den es sich unweigerlich »verirrt, denn jeder Weg führt zu einer Kreuzung, die sich auf andere Pfade öffnet, die wieder zu weiteren Kreuzungen führen.« ¹⁵ Um sich dem Übermaß der »Gesinnungen und Verpflichtungen« zu entziehen, die seine Studien und Lektüren mit sich brachten, legte sich Caillois – in unverkennbarer Nähe, aber auch in Abgrenzung zum surrealistischen *objet ambigu* – bald einen »Vorrat an Gegenmitteln« und »geheimen Giften« zu. ¹⁶ Im Wesentlichen handelte es sich dabei um nicht näher bestimmbare, zumeist von Menschen gemachte (mitunter auch nur von Menschen manipulierte) Gegenstände und Utensilien, deren »unvorhersehbare Anziehung« Caillois darauf zurückführt, dass sie gewissermaßen »allesamt Kreuzungen« waren. ¹⁷ Mal waren es märchenhafte »Zufallsbücher«, mal andere »Zauberobjekte«. ¹⁸ Caillois nennt sie »abtrünnige Objekte«, »Überraschungsobjekte«, Gegenstände möglichst frei von Erinnerungen oder anders geartetem kulturellem Ballast und folglich mit der »Fähigkeit zu unverfälschter Evokation«. ¹⁹ In welcher Form sie Caillois auch begegneten, jedenfalls waren es allesamt »Kreuzungs-Objekte« und »magnetische Signale«, die ihm als Anhaltspunkte und Wegweiser durchs Labyrinth der diagonalen Wissenschaften dienten: »Navigation und Kompass zugleich.« ²⁰

In den Kreuzungs-Objekten findet Caillois eine so phantastische wie manifeste Grundlage für seine These, dass Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Literatur auch und gerade jenseits etablierter Disziplinengrenzen neue Wege beschreiten sollten – mit- und durcheinander, wild und konzentriert, kreuz und quer, mit Kinder- oder eben auch mit Argusaugen betrachtet. Dass unterschiedliche Ontologien und Wissenskulturen, unterschiedliche Formen von Wissensproduktion und Wissenskommunikation in ihren vielgestaltigen Ausprägungen ineinander verlaufen und sich buchstäblich kreuzen können. Dass dichotome Kategorien wie Natur und Kultur, Körper und Geist, Mensch und Tier, lebendig und tot nur bedingt als solche anzuerkennen sind. Dass gewisse »spezifische Objekte«,²¹ ein praktischer Karabinerhaken, eine eigensinnige Quecksilberperle, ein schlichter Stein, unerwartete Zusammenhänge ans Licht bringen können:

»Ich war, wie gesagt, sehr jung. Der Karabinerhaken wie das Quecksilber stellten mich auf eine Art Grat, von dem aus ich widersprüchliche Perspektiven sich öffnen sah. Ich war weder unbefangen genug, um sie als aufschlussreich zu betrachten, noch resigniert genug, um sie für notwendigerweise trügerisch zu halten. Sie verbanden lediglich Erscheinungen, die durch nichts dazu bestimmt waren, sich vereinigt zu finden. Mir wurde bewusst, dass kein Gegenstand an sich initiatorische Kraft besaß, zu mehreren fungierten sie jedoch als Schlüssel oder, wie gesagt, als Kreuzungen; sie setzten den Dämon der Analogie in Bewegung und riefen so die Träumerei wach, die ihrerseits bisweilen die Entdeckung zur Folge hatte oder zumindest den Geist in Bereitschaft hielt, meist vergebens. Aber das Vergnügen blieb zumindest bestehen.«²²

Zunächst war da der Karabinerhaken. Ein Geschenk seiner Großmutter, hatte sich Caillois, damals noch ein Vorschulkind, diesen faszinierenden Gegenstand lange gewünscht. Seine »wunderbare Mechanik« schien einer Welt anzugehören, zu der Kinder keinen Zutritt hatten und die von den Erwachsenen erstaunlicherweise »in ein absolutes Schweigen gehüllt wurde«, während andere, viel komplexere Gegenstände, »Türschlösser, Pflüge oder Mähmaschinen« keinen solchen Sonderstatus genossen.²³ Caillois macht kein Geheimnis daraus, was ihn an dem Alltagsgegenstand so faszinierte, dass er ihn Jahrzehnte später mit einer Initiationserfahrung in Verbindung bringen sollte. Tatsächlich war es weniger die durchaus ansprechende Mechanik oder Ästhetik als vielmehr ein besonderes Merkmal, nämlich eine seltsame Korrespondenz, die den Reiz des Gegenstands ausmachte und den Jungen vor allem bei Tisch beschäftigte. In einer ersten, unbegreiflichen Zufallsanalogie schien die ovale, einseitig abgeflachte Aussparung im Innenbereich des Hakens dem Loch im Hüftknochen eines Kaninchens zu ähneln, der dem Kind wiederum als »unerklärlicher gelochter Löffel« erschien und damit eine Kaskade der Ereignisse ins Rollen brachte, die den Weg für Caillois' transdisziplinären Ansatz bahnte:

»Dank jener Analogie habe ich es als natürlich empfunden, dass in den Fabriken der Menschen Gusseisen hergestellt wird, wo die Bienen doch Honig fabrizierten. Gewiss ist solchen nachträglichen Projektionen zu misstrauen. Gleichwohl gab es da einen Keim, der sich entwickeln konnte, eine dauerhafte und fruchtbare Verlockung.

Die ungewöhnliche Ähnlichkeit verlieh dem Karabinerhaken etwas Anormales, wenn nicht Magisches, das ihm in der Welt der Gegenstände eine Sonderstellung einräumte.«²⁴

Einmal entflammt, bahnte sich Caillois' Leidenschaft für Zufallsanalogien, für jene raren Momente der Bezauberung, ihren Weg durch steinigtes Gelände. Zehn Jahre nach dem Karabinerhaken war es im Übrigen kein Gegenstand, sondern ein Element, das ihn in den Bann zog: Im Chemieunterricht entdeckte er Quecksilber, »ungezwungen, flüchtig, glänzend und unfassbar«, so unwiderstehlich, dass er durch »kleine Diebstähle«, »klopfenden Herzens«, nach und nach ein Fläschchen der kostbaren Substanz in seinen Besitz bringen musste.²⁵ Die spiegelnde Flüssigkeit – das einzige Metall und neben Brom überhaupt das einzige Element, das bei Normalbedingungen flüssig ist – schien »zugleich verwirrende und offensichtliche Verbindungen« zu offenbaren, »Verstöße zwischen den Reichen der Natur, plötzlich sichtbar und des Deckmantels der Gegensätze beraubt«.²⁶ Besonders fesselten ihn an dem »widerspruchsvollen Metall« nicht nur die extreme Oberflächenspannung, die ihm eine eigentümliche Beweglichkeit verlieh, sondern auch eine »verschwenderische und schwer vorstellbare Verdauung«, durch die es sogar Gold zersetzen konnte – ein Prozess, der dem Stoff eine Form von Leben einhauchte und den Caillois allzu gerne einmal beobachtet hätte: »Zu sehen, wie die phantastische Nahrung schwindet und ganz gewiss genüsslich von der gefräßigen Substanz verschlungen wird. Ich hätte gern mein Quecksilber mit einigen Stückchen Gold gefüttert, doch sah ich keine Möglichkeit, mir welches zu beschaffen.«²⁷

VERSUCHUNGEN DURCH DAS DIAGONALE WISSEN

Leichter zu beschaffen waren die Bücher. Kaum, dass er lesen konnte, stürzte sich Caillois Hals über Kopf in die Welt des Gedruckten, tauchte ein ins Universum der Bibliotheken, die er systematisch durchforstete, um einen Schatz nach dem anderen zu bergen.²⁸ Er begeisterte sich für historische Romane und phantastische Literatur, begann sich neben spannenden Geschichten zunehmend auch für die Eigenheiten sprachlichen Ausdrucks zu interessieren, für Formen der Darstellung und Gliederung, für psychologische und philosophische Aspekte. Ein spezielles »Gift« verleitete ihn, »von einem eigentlich romanhaften Interesse zu einem parallelen, diesmal literarischen Verfahren« überzugehen und jenseits von Gattungsgrenzen und Schulen, jenseits von Kategorien wie Literatur, Geschichte oder Philosophie, Mystizismus, Okkultismus oder Metaphysik »die Qualitäten eines Textes auszukosten«.²⁹ Zuweilen entfernte er sich so weit vom Inhalt und konzentrierte sich so uneingeschränkt auf die ästhetische Ebene, dass ihm die Bücher selbst – »Olfaktorische Unterstützung der Träumerei!«³⁰ – als geheimnisvolle Zauberobjekte und Antidote gegen das gelehrte Wissen erschienen.

In Caillois' umgekehrter Autobiographie, dieser Geschichte des Ausgeklammerten und gerade darin so Bedeutungsvollen, sind die konkreten Etappen und Eckpfeiler seines Lebenslaufs weitgehend ausgespart. Klar ist, dass sein breit gefächertes Werk neben einigen außergewöhnlichen Objekten auch einer Reihe biographischer

Weggabelungen zu verdanken ist, die seine Karriere vorbereiteten und begleiteten.³¹ Eine erste prägende Erfahrung machte Caillois diesbezüglich im literarischen Zirkel der *Phrères simplistes*, dem er sich bereits mit 13 Jahren anschloss, um durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer experimenteller Literatur und fernöstlicher Philosophie, aber auch durch psychische Grenzerfahrungen wie Drogenkonsum und Schlafentzug zu einer Form von spontanem und intuitivem Wissen zu gelangen.³² Der Schwindel und gewisse ausgewählte Gegenstände, wie sie auch im Mystizismus, Taoismus, Hinduismus und Buddhismus zum Tragen kommen: Im Kreis der *Phrères* konnte Caillois seinen Verbündeten Raum geben, hier konnten sie endlich Wurzeln schlagen.

Der Grundstein für weitere Etappen war gelegt. 1932 machte Caillois Bekanntschaft mit André Breton und der Gruppe der Surrealisten, für die er sich als »treues, fanatisches Mitglied« engagierte, jedoch nicht ohne kritische Distanz gegenüber gewissen Dogmen zu bewahren.³³ In der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* veröffentlichte Caillois zu dieser Zeit zwei seiner wegweisenden Texte, in die er frühere Erfahrungen mit Zuständen von Entgrenzung und Ich-Verlust einfließen ließ, in denen aber auch das Konzept diagonalen Querverbindungen zwischen Disziplinen und Kulturen eine zentrale Rolle spielt.³⁴ Die außergewöhnlichen Gegenstände lebhaften Interesses, an denen Caillois seine diagonale Methode erstmals konkret erprobt, sind einerseits die Gottesanbeterin, deren anthropomorphe Züge und Lebensgewohnheiten Zeiten und Kulturen übergreifende Mythen (vor allem hinsichtlich magischer Fähigkeiten sowie religiöser und sexueller Vorstellungen) zutage gefördert haben, andererseits aber auch gewisse mimetische Insekten, deren eigentümliche Verhaltensweisen in überraschender Deutlichkeit mit denen schizophrener Menschen korrespondieren. In einer schrägen³⁵ Zusammenführung von Biologie und Psychoanalyse beobachtet Caillois bei beiden eine Form von »*Depersonalisation durch Angleichung an den Raum*«, mit der die vermeintlich so stabile Grenze zwischen Organismus und Umgebung – letztlich ist es keine andere als diejenige zwischen Leben und Tod – von Grund auf unterwandert wird:

»Der Raum erscheint diesen enteigneten Wesen als ein alles verschlingender Wille. Der Raum verfolgt sie, umzingelt sie, verschlingt sie in einer gigantischen Phagozytose. Zuletzt nimmt er ihre Stelle ein. Der Körper dissoziiert sich vom Denken, das Individuum überschreitet seine Körpergrenzen und besetzt die andere Seite seiner Sinne. Es versucht, sich selbst zu sehen, von irgendeinem Punkt im Raum aus. Es fühlt sich selbst Raum werden, dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinsetzen kann. Es ist gleich. Nicht irgend etwas Besonderem gleich, sondern einfach gleich. Und es erfindet Räume, deren ›konvulsivische Besessenheit‹ es ist.«³⁶

Mit seinem Verständnis von Mimese adressiert Caillois eine eigentümliche »*Versuchung durch den Raum*«,³⁷ die in letzter Konsequenz auch ein theoretisches Modell für seine Methode liefert. Durch das Verwischen vermeintlich klarer Grenzen wie jener zwischen Mensch und Insekt, einem Trieb zur Selbsterhaltung und dem Luxus der Verschwendung, dürfen wir im Sinne des diagonalen Wissens endlich auch erkennen, »*daß die Natur überall die gleiche ist*«. ³⁸

LOB DER EINBILDUNGSKRAFT

Wenn die Natur überall die gleiche ist, gibt es auch keinen wesentlichen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst. Caillois formuliert sein Lebensprojekt 1935 – mit allen Wassern gewaschen, die er mit dem Surrealismus durchschiffte und denen er mit seinem Erstlingswerk *Procès intellectuel de l'art* den Rücken kehrte, um zu neuen Ufern aufzubrechen.³⁹ Gegen die »arrogante Zügellosigkeit« eines oberflächlichen Kunstbegriffs mit fragwürdigen Dogmen und willkürlichen Verfahrensweisen macht Caillois der Kunst (dem Surrealismus) den buchstäblichen Prozess: So plädiert er für »die Begründung und Systematisierung äußerst strenger experimenteller Methoden«, die allein die Basis liefern könnten, um in einer Verquickung ästhetischer Qualitäten und intellektueller Prozesse eine »*allgemeine Phänomenologie der Einbildungskraft*« zu begründen.⁴⁰ Caillois' Projekt ist kein rein wissenschaftliches, sondern eben auch, und vor allem, ein literarisches: »In der Strenge der Sprache«, so wird er rückblickend feststellen, »fand ich instinktiv eine rettende Brüstung gegen die Selbstgefälligkeit der Ideen.«⁴¹

Was folgte, war eine vielseitige Karriere, in der sich Caillois nicht nur als Schriftsteller und Philosoph, sondern auch als Mitbegründer des Collège de Sociologie (mit Georges Bataille und Michel Leiris), als Literaturtheoretiker, als Übersetzer und Herausgeber (insbesondere im Bereich südamerikanischer Literatur), als Kulturbeauftragter der UNESCO, als Mitglied der Académie Française und als leidenschaftlicher Sammler von Steinen einen Namen machte. Von den vielen Büchern und Schriften, die im Laufe der Jahrzehnte entstanden,⁴² scheinen sich auf den ersten Blick die meisten in jene große Klammer einzufügen, die sich für Caillois mit dem Universum der Bücher geöffnet hatte – und der er zeitlebens durch parallele Zauberbücher oder Zauberojekte zu entkommen suchte. Und doch zog sich ein roter Faden quer durch Caillois' Werk, eine literarische Ader, unsichtbar zuweilen wie der Fluss Alpheios in den Weiten des Ozeans, aber doch so klar, dass sie am Ende ihrem Ursprung entgegenlaufen konnte.

Erst seit den 1960er Jahren rückte in Caillois' Werk immer deutlicher jene Dimension in den Vordergrund, die er mit dem Projekt einer Phänomenologie der Einbildungskraft bereits Mitte der 1930er Jahre ausformuliert hatte. Immer deutlicher verwies er auf die Natur als Künstlerin, legte kategorische Unterscheidungen wie jene zwischen Malereien und Schmetterlingsflügeln, zwischen den Ready-mades Marcel Duchamps und der chinesischen Praxis des Steine-Signierens als bloße Konventionen offen.⁴³ Anders als über die kargen Landstriche Patagoniens, über die er das erste seiner »abtrünnigen Bücher« verfasste und die ihn damit gleichsam zum »Schriftsteller wider Willen« machten,⁴⁴ schrieb Caillois über Steine und Mineralien mit einer Hingabe und Poesie, mit einer unverhohlenen Zuneigung und Überschwänglichkeit, die den vermeintlich leblosen Objekten unmittelbare Lebendigkeit verlieh – oder vielmehr zugestand:

»Von Steinen spreche ich: Algebra, Taumel und Ordnung; von Steinen, Lobgesängen und Würfelfünfform; von Steinen, Dornen und Blumenkronen, Saum des Traumes, Ferment und Bild; vom Stein als Haargardine steif und

undurchsichtig wie der Ertrunkenen Locke, die dennoch über keine Schläfe rieselt, dort, wo in einem blauen Kanal sichtbarer und verletzlicher wird ein Saft; von Steinen wie entknittertes Papier, nicht brennbares, gesprenkelt mit verschwommenen Funken; oder wasserdichtestem Gefäß, drin hinter abgelöster Wandung eine Flüssigkeit, die vor dem Wasser da war und wunderbarerweise erhalten blieb, hin und her tanzt, bevor sie ihre Lage wiedereinnimmt. Von Steinen spreche ich, die älter sind als das Leben und die nach ihm, wenn es das Glück erfuhr, auf ihnen zu erblühen, auf den erkalteten Planeten fort dauern.

Von Steinen spreche ich, die nicht mal des Todes gewärtig sein müssen und nichts weiter zu tun haben, als sich Sand, Platzregen oder Brandung, Unwetter und Zeit übers Gesicht rieseln zu lassen.«⁴⁵

Mit den Steinen war der Bann gebrochen. Die Welt der Objekte hatte Caillois wieder, während seine Werke zusehends poetischer, phantastischer, auch systematischer hinsichtlich diagonalen Korrespondenzen wurden. Bestimmte Objekte und Bilder eigneten sich nach wie vor besser als andere als Knotenpunkte der Aufmerksamkeit: Am Beispiel des Kraken widmete sich Caillois seinen Überlegungen zur »Logik des Imaginären«,⁴⁶ anhand einer Gegenüberstellung von Symmetrie und Dissymmetrie unternahm er den Versuch, nichts Geringeres als jenen Mechanismus aufzuspüren, der »in der Dynamik des Universums eine privilegierte Rolle zu spielen« schien und der die Aufrichtung des Menschen ebenso betraf wie den Zahn eines Narwals und die mythologische Figur des Einhorns.⁴⁷

In dem 1970 veröffentlichten Band *Cases d'un échiquier* findet Caillois ausgehend vom Bild des Schachbretts schlussendlich klare Worte für seine Haltung gegenüber gelehrten Spekulationen und Diskursen. Nicht die Ideen und geistigen Ideale, die »Gegebenheiten der Welt« und ihre »ausgedehnten Schattenseiten« waren es, die er über alles liebte, da er ein »fast kindliches Vergnügen« daran fand, »ihre Beziehungen kreuz und quer aneinanderzureihen« und sich stets aufs Neue »an den schrägen Perspektiven zu erfreuen, die wie von selbst auftauchen«: »So sah ich, wie sich die vereinzelt Felder eines unvollständigen Schachbretts abzeichneten, auf dem ich, kurzsichtig umherirrende Figur, vermutlich von Anfang an Zickzack lief.«⁴⁸ Im Wechselspiel schwarzer und weißer Felder sieht Caillois eine Metapher für »Enthusiasmus und Kontrolle«, für »Rausch und Zurückhaltung«,⁴⁹ für ein wertfreies Mit- und Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven, das sich der Logik des Entweder-Oder entgegenstellt. Kein Zug auf dem Brett, kein punktueller Perspektivenwechsel, kein Sprung von einer Disziplin oder Kultur zur anderen, der die Partie als Ganze unberührt lassen würde. So hat Caillois keine Mühe einzuräumen, warum er philosophischen Problemen und Wortgebilden in Anbetracht der ephemeren Vielfalt der Welt vergleichsweise wenig abgewinnen kann: Im Vergleich zu abstrakten Auseinandersetzungen habe er sich schon immer mehr, ja »gerade für die herumfliegenden Fliegen interessiert (jedenfalls für die Skarabäen und Schmetterlinge), für die Kieselsteine, für die Bilder der Poesie, für Träume, Mythen, gewagte Schritte des Herzens oder des Geistes, kurzum, für jedes Augenzwinkern des Realen und des Imaginären.«⁵⁰

Mit radikaler Ergebnisoffenheit und ohne Scheu vor unkonventionellen Methoden zielt Caillois' Denken auf den gegenwärtigen Moment, auf eine immer wieder neue Relativierung und Relationierung von Ideen und Konzepten, auf einen paradoxerweise so seltenen Zustand, in dem Geschichte und Fiktion, Hier und Jetzt, Körper und Geist, Objekt und Wahrnehmung, Wahrheit und Projektion nicht mehr voneinander geschieden, sondern aufs Innigste ineinander verschlungen sind. Caillois' unermüdliches Eintreten für Begegnungen und Austauschprozesse zwischen den Disziplinen versteht sich damit nicht nur als Plädoyer für die Weiterentwicklung transdisziplinärer Forschungsansätze, sondern auch als Einladung zur Etablierung von Formen der Geistesgegenwart, in denen Kunst, Wissenschaft und Leben ein solides Ganzes bilden und in denen Disziplin bestenfalls dazu dient, das Gegenüber der Welt in seiner Einzigartigkeit ernstzunehmen.

- 1 Roger Caillois, *Der Fluss Alpheios*, aus dem Französischen übers. von Rainer G. Schmidt, hg. und mit einem Nachwort von Anne von der Heiden und Sarah Kolb, Berlin: Brinkmann & Bose, 2016, S. 36.
- 2 Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief«, in: *Der Tag*, 18.–19. Oktober 1902, zit. n. Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 150f.
- 3 Vgl. Roger Caillois, *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature*, Paris: Gallimard, 1948; erw. Ausgabe: *Babel, précédé de Vocabulaire esthétique*, Paris: Gallimard, 1978.
- 4 Vgl. Anne von der Heiden und Sarah Kolb (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois*, Bd. 1: *Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*, Berlin: August Verlag, 2018, Bd. 2: *Spiel/Raum/Kunst/Theorie*, Berlin: August Verlag, 2024, in Vorbereitung.
- 5 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 5.
- 6 Roger Caillois, »Diagonale Wissenschaften«, in: id., *Méduse & Cie*, aus dem Französischen übers. von Peter Geble, Berlin: Brinkmann & Bose, 2007, S. 47–53, hier S. 50–52. Das Kapitel basiert auf dem Artikel »Sciences diagonales«, in: *Nouvelle Revue Française* 76, April 1959, S. 679–683.
- 7 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 19.
- 8 Jean Blot, »Roger Caillois 1913–1978«, in: *Commentaire* 5, H. 2, Frühjahr 1979, S. 121–126, hier S. 121 (Übersetzung S. Kolb).
- 9 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 73.
- 10 Ibid., S. 158. Zum Mythos um den Fluss und Flussgott, vgl. auch den Abschnitt »Vorspiel«, ibid., S. 5–7.
- 11 Ibid., S. 5. Frz. *parenthèse* geht zurück auf griech. *paréntesis* ›Dazwischenstellen, Einschieben‹.
- 12 Ibid., S. 5f.
- 13 Blot, »Roger Caillois 1913–1978«, op. cit., S. 122 (Übersetzung S. Kolb).
- 14 In seiner Autobiographie berichtet Caillois von dem einschneidenden Erlebnis, bei dem er erstmals Bekanntschaft mit dem Schwindel (*vertige*) machte, s. Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 29f. Vgl. dazu bes. Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, aus dem Französischen übers. und mit einem Nachwort von Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz, 2017. Ferner Sarah Kolb, »Taumel als Methode. Zur Versuchung durch die diagonalen Wissenschaften«, in: von der Heiden, Kolb, *Logik des Imaginären*, Bd. 2, op. cit., in Vorbereitung; sowie id., »Dizziness as Method. Roger Caillois and the Lure of Material Space«, in: Ruth Anderwald, Karoline Feyertag und Leonhard Grond (Hg.), *Dizziness – A Resource*, Berlin/New York: Sternberg Press, 2019, S. 138–145 (Open Access).

- 15 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 55.
- 16 Ibid., S. 37. Zum *objet ambigu* vgl. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte précédé de L'âme et la danse*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- 17 Ibid., S. 64. Entscheidend ist dabei der direkte Bezug zur Welt des Menschen: »Die Objekte, die ich, seit meiner Kindheit, lange begehrt und oft nur mit Mühe erworben habe, der Karabinerhaken zum Anbinden der Hunde, das tibetische Hackbeil zur Zerstückelung der Dämonen, die Duellmaske: Sie repräsentieren nicht die Natur, sondern vielmehr ihr Gegenteil; und dies gilt, zumindest in meiner Betrachtungsweise, selbst für die aufgebrochenen Geoden und die funkelnenden Polyeder einzelner Kristalle.« Ibid., S. 89.
- 18 Ibid., S. 56, 70.
- 19 Ibid., S. 72.
- 20 Ibid., S. 88.
- 21 Eine Querverbindung führt hier auch zum Minimalismus: Mit seinem Konzept »spezifischer Objekte« spricht sich Donald Judd anknüpfend an Marcel Duchamps Konzept des »Ready-made« für einen Kunstbegriff aus, in dem nicht nur die Grenze zwischen Malerei und Skulptur, sondern auch die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufgehoben ist. Nach Judd haben die spezifischen Objekte keine repräsentative Funktion, vielmehr haben sie Bedeutung als tatsächliche Gegenstände, die durch ihre nackte physische Präsenz, »offen und erweitert, mehr oder weniger umgebungsbedingt«, auch die Räume ihrer Präsentation mitbedingen. Vgl. Donald Judd, »Specific Objects«, in: *Arts Yearbook* 8, 1965, S. 74–82.
- 22 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 65.
- 23 Ibid., S. 15 f.
- 24 Ibid., S. 16 f.
- 25 Ibid., S. 62.
- 26 Ibid., S. 64 f.
- 27 Ibid., S. 63.
- 28 Vgl. das Kapitel »Das Meer, in das man kein Wasser trägt«, in: ibid., S. 36–60.
- 29 Ibid., S. 40.
- 30 Ibid., S. 75.
- 31 Vgl. im Folgenden u. a. Odile Felgine, *Roger Caillois. Biographie*, Paris: Stock, 1994; Sarah Kolb, »Eine Form des Wunderbaren, die das Wissen nicht scheut.« Roger Caillois als Grenzgänger zwischen Literatur, Philosophie und Wissenschaft (Einführung)«, in: von der Heiden, Kolb, *Logik des Imaginären*, Bd. 1, op. cit., S. 25–77.
- 32 Vgl. Kolb, »Tamel als Methode«, op. cit., sowie Peter Geble, »Zeittafel II: Maske und Rausch, Gletscher und Steine«, in: von der Heiden, Kolb, *Logik des Imaginären*, Bd. 1, op. cit., S. 187–193.
- 33 Roger Caillois zit. n. »Entretien avec Hector Biancotti et Jean-Paul Enthoven« (28. November 1978), in: Jean-Clarence Lambert (Hg.), *Les Cahiers de Chronos. Roger Caillois. Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois*, Paris: Éditions de la Différence, 1991, S. 142–151, hier S. 147.
- 34 Roger Caillois, »Die Gottesanbeterin. Von der Biologie zur Psychoanalyse« (1934), in: id., *Méduse & Cie*, op. cit., S. 7–23; id., »Mimese und legendäre Psychasthenie« (1935), ibid., S. 25–43. In erweiterter Form wurden beide Texte aufgenommen in den Band Roger Caillois, *Der Mythos und der Mensch*, aus dem Französischen übers. und mit einem Nachwort von Peter Geble, hg. von Anne von der Heiden und Sarah Kolb, Berlin: August Verlag, 2022.
- 35 Der frz. Begriff *oblique* spielt für Caillois' Konzept des Diagonalen eine tragende Rolle. Vgl. u. a. Roger Caillois, *Obliques*, mit einem Frontispiz von Max Ernst, Montpellier: Fata Morgana, 1967.

- 36 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, op. cit., S. 36 f.
- 37 Ibid., S. 35.
- 38 Ibid., S. 39.
- 39 Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art (Exposé des motifs)*, Marseille: Les Cahiers du Sud, 1935, zit. n. id., *Approches de l'imaginaire*, Paris: Gallimard, 1974, S. 35–54. Caillois' Abwendung vom Surrealismus findet ihren ersten Niederschlag in einem Brief an André Breton, den er anlässlich einer Auseinandersetzung um mexikanische Springbohnen im Dezember 1934 verfasste und anschließend als Einführung in sein Werk aufnahm (vgl. Roger Caillois, »Lettre à André Breton«, in: ibid., S. 35–38). Zum Streit um die Springbohnen, vgl. Kolb, »»Eine Form des Wunderbaren, die das Wissen nicht scheut««, op. cit., S. 38.
- 40 Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, op. cit., S. 50. Gaston Bachelard greift Caillois' Argument im Folgejahr in seinem Leitartikel zur Zeitschrift *Inquisitions* auf, indem er mit dem »Surrationalismus« für einen zukunftsorientierten, ergebnisoffenen Rationalismus eintritt, der künstlerische Sensibilität und wissenschaftliche Vernunft im Sinne eines Denkens jenseits etablierter Kategorien integriert. Vgl. Gaston Bachelard, »Le Surrationalisme«, in: *Inquisitions* 1, hg. von Roger Caillois, Louis Aragon, Jules Monnerot und Tristan Tzara, Juni 1936, S. 1–6. Zur »Phänomenologie der Einbildungskraft«, vgl. u. a. auch den einführenden »Hinweis« von 1937 in Caillois, *Der Mythos und der Mensch*, op. cit., S. 7–12.
- 41 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 51.
- 42 Allein zu Lebzeiten veröffentlichte Caillois über 50 Einzelausgaben, darüber hinaus unzählige Artikel, Übersetzungen und Herausgeberschaften, einige erst posthum veröffentlichte Werke nicht zu vergessen. Vgl. die Bibliographie in Roger Caillois, *Œuvres*, hg. von Dominique Rabourdin, Paris: Gallimard, 2008, S. 1165–1179, sowie die um vorliegende Übersetzungen und Sekundärliteratur erw. Bibliographie in von der Heiden, Kolb, *Logik des Imaginären*, Bd. 2, op. cit.
- 43 Vgl. Roger Caillois, »Natura pictrix. Anmerkungen zur figurativen und nicht-figurativen ›Malerei‹ in Natur und Kunst«, in: id., *Méduse & Cie*, op. cit., S. 72–80.
- 44 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 47. Vgl. Roger Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, aus dem Französischen übers. und mit Nachbemerkungen von Rainer G. Schmidt, Graz/Wien: Droschl, 2016, S. 5–21 (zuerst: *Patagonien*, übers. von Lilly von Sauter, in: *Wort und Tat* 3, 1946, S. 110–122).
- 45 Roger Caillois, *Steine*, aus dem Französischen übers. von Gerd Henniger, München/Wien: Hanser, 1983, S. 6. Vgl. auch id., *Die Schrift der Steine*, aus dem Französischen übers. von Rainer G. Schmidt, Graz: Droschl, 2004 (enthält: *Die Schrift der Steine*, S. 123–184; *Durchdachte Steine*, S. 5–121). Ferner id., *La Lecture des Pierres*, mit einem Vorwort von Massimiliano Gioni und einem Nachwort von Henri-Jean Schubnel, Paris: Éditions Xavier Barral, 2015. Neben großformatigen Abbildungen von Exponaten aus Caillois' Steinesammlung enthält der Band auch Caillois' Texte *Pierres, L'Écriture des pierres* und »Agates paradoxales« (1977).
- 46 Roger Caillois, *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*, aus dem Französischen übers. von Brigitte Weidmann, München/Wien: Hanser Verlag, 1986.
- 47 Roger Caillois, *Dissymmetrie*, aus dem Französischen übers. von Peter Geble, mit einem Nachwort von Wolfgang Schäffner, Berlin: Brinkmann & Bose, 2015, S. 9. In einer 1976 zur 2. Auflage hinzugefügten Notiz benennt Caillois eines der Objekte, die ihn dabei besonders faszinierten: »Ich frage mich, welche Verwirrung mich dazu gebracht hat, den frappierendsten und extremsten Fall von Dissymmetrie in der belebten Welt nicht einmal zu erwähnen, ich meine den Narwal, bei dem die Hypertrophie eines Seitenorgans, hier des oberen linken Eckzahns, bis zur Hypertelie geht (er misst bis zu 2,70 m, mitunter bis zu 3 m) und beim adulten Tier die Verkümmernung und das Verschwinden aller anderen Zähne zur Folge hat. Bekanntlich wurde der Zahn des Narwals lange Zeit für das Horn des Einhorn gehalten, das heißt in der bildhaften Vorstellung trug das Fabeltier (nach dem Vorbild des Rhinoceros) sein Horn auf der Stirnmitte.« Ibid., S. 87. Vgl. auch Roger Caillois, *Le Mythe de la licorne* (1976–1978), Montpellier: Fata Morgana, 1991 (posthum).
- 48 Roger Caillois, »Préface«, in: id., *Cases d'un échiquier*, Paris: Gallimard, 1970, S. 7–11, hier S. 8 (Übersetzung S. Kolb).

49 Ibid., S. 9 (Übersetzung S. Kolb).

50 Ibid., S. 7 (Übersetzung S. Kolb).

Sarah Kolb, traduit par Florence Rougerie

Objets transfuges et signaux magnétiques. Les voies de Caillois vers une connaissance diagonale

À partir du moment où un enfant sait lire, son esprit, comme les eaux du fleuve Alphée, est mêlé et livré à l'immensité des eaux marines...

— Roger Caillois¹

Un arrosoir, une herse abandonnée dans les champs, un chien au soleil, un pauvre cimetière, un estropié, une petite maison de paysan, peuvent devenir les réceptacles de ma révélation. Tous ces objets et mille autres semblables, sur lesquels l'œil glisse habituellement avec une indifférence qui va de soi, peuvent subitement, à un moment que je ne saurais amener en aucune manière, se marquer pour moi d'une empreinte si auguste et si touchante, que tous les mots me paraissent trop pauvres pour l'exprimer.

— Hugo von Hofmannsthal²

Roger Caillois pourrait être qualifié d'érudit et de littérateur au sens le plus exact du terme, pourtant il ne rentre dans aucune des nombreuses cases qui, en s'empilant de manière transverse entre l'histoire des sciences et des arts, ont constitué un édifice de pensée digne de Babylone.³ Aussi fouillé soit le travail qu'il entreprend suite à ses études sur la *Logique de l'imaginaire* examinant des questions relevant de l'histoire des idées et de l'actualité des sciences humaines, des théories et des méthodes de la sociologie, de la littérature et de la philosophie, des savoirs spécialisés issus de champs disciplinaires aussi épars que la psychologie, la biologie, l'ethnologie, l'histoire des religions, l'histoire de l'art, la théorie du jeu ou la minéralogie, ce sont tout de même les passerelles entre les disciplines et les cultures du savoir, entre les domaines les plus proches et les plus éloignés de la nature et de la culture qui fascinèrent Caillois plus que tout depuis sa plus tendre enfance et qui le passionnèrent toute sa vie.⁴ Avec son concept des « sciences diagonales », Caillois voulait depuis la fin des années 1950 établir ces « duplications et [ces] échos » entre les diverses « formes et [...] démarches de la nature »⁵ finalement aussi comme fondement d'une nouvelle culture du savoir. Au regard de la tendance toujours plus marquée à la différenciation et au cloisonnement des différentes disciplines, « l'heure [serait] venue d'essayer de joindre par les raccourcis nécessaires les nombreux postes d'une périphérie démesurément étendue », afin de « percevoir un genre de relations que, seul, un savoir polyvalent est apte à

établir », en testant de nouvelles perspectives, également d'un point de vue artistique et scientifique, et ainsi découvrir « les démarches disparates d'une économie profonde dont le principe, cependant, demeure partout identique à lui-même ». ⁶

UN FLEUVE INSOLITE

La découverte de liaisons, de charnières, d'analogies et de correspondances était depuis toujours l'objet d'études favori de Caillois, son cheval de bataille choyé avec un zèle tout enfantin, ce dont témoigne également l'autobiographie publiée en 1978, *Le Fleuve Alphée*. Dans celle-ci, parvenu au bout de son chemin de vie, Caillois revient sur ses incursions scientifiques et littéraires à travers un « maquis de données d'origines très différentes », sur ses sources à proprement parler. ⁷ Ce « livre étrange qui sonna comme un glas à plus d'une oreille » et avec lequel Caillois mettait pour la première fois « le grand absent de son œuvre » en lumière, ⁸ se place sous le signe des « gages surpris, démasqués », qui parcourent un « univers inextricable » et dans lequel Caillois reconnaît rien de moins qu'« un indice, pour ne pas dire une preuve, de l'unité du monde ». ⁹ Le titre à lui seul laisse présager qu'il s'agit avec ce livre de tout sauf d'une autobiographie dans son sens traditionnel. Entièrement dédié au savoir diagonal, *Le Fleuve Alphée* jette un pont entre la vie de l'auteur et le mythe de la Grèce antique autour du fleuve Alpheios (d'après la divinité éponyme incarnant le fleuve), qui jaillissait de sa source pour, comme tout autre fleuve, se perdre dans l'étendue de l'océan mais qui, comme aucun autre fleuve, rassemblait au bout de son chemin à nouveau ses eaux, libérait leurs forces pour prendre à nouveau pied sur terre, remonter à son lieu d'origine et tel une « source inverse », « pour disparaître à la fin dans un gouffre minuscule et insondable ». ¹⁰

Avec cette image du fleuve Alphée, Caillois fait de la grande « parenthèse » du savoir érudit un intermède quasiment secondaire d'une histoire qui *in fine* s'intéresse moins au contenu de la parenthèse qu'à ce qu'elle laisse en dehors. ¹¹ C'est pour ainsi dire un genre de biographie inversée dans laquelle Caillois marque les piliers fondamentaux de son parcours : dans cette parenthèse se trouve « paradoxalement [...] la presque totalité de ma vie, celle qui a commencé à partir du moment où j'ai su lire et qui comprend mes études, mes lectures, mes recherches, mes préoccupations et la majeure partie des livres que j'ai écrits » ; en dehors de cette parenthèse, en revanche, se trouvent les choses essentielles et d'importance capitale, la conviction profonde qu'il s'est à un certain point « à peu près complètement détaché » de toutes ses lectures et ses études, du savoir illimité et de ses vaines promesses, c'est-à-dire, pour l'exprimer à l'aide de l'image du fleuve Alphée, qu'il pourrait « redevenir rivière aux bords prochains ». ¹²

La dimension du séculaire, des schémas ordonnateurs de la chronologie et de la causalité normalement inscrits dans une biographie, se trouvent systématiquement laissés de côté dans l'autoportrait de Caillois. Ce dernier ne retrace ni les étapes concrètes d'un *curriculum vitae*, ni d'une carrière professionnelle (tout à fait remarquable du reste), ni ses succès ou ses échecs personnels, pas plus qu'il ne fait allusion à des amis célèbres ou intimes et à ses relations avec eux. Au lieu de cela, Caillois se concentre sur

quelques moments choisis, qui peuvent sembler peu spectaculaires lorsqu'on les considère de trop loin, mais qui ont marqué sa perception du monde de manière très décisive.

Comme Jean Blot le résume, Caillois raconte son destin non comme il fut effectivement vécu et perçu, mais bien plus « tel qu'il entend être [...] représenté et respecté » ; c'est un destin qui, en tant que tel, ne connut « ni père, ni mère, ni ami » et dont « les rencontres décisives furent celles d'un objet et d'un vertige ». ¹³

Le vertige et les objets sont les alliés les plus intimes de Caillois, ceux dans lesquels il entrevoit un monde à pied d'égalité avec lui. Par conséquent, ceux-ci se voient élevés aussi dans son autobiographie au rang de protagonistes parallèles. On pourrait y voir deux adversaires par excellence : d'une part, le vertige, lié à un sentiment de vide abyssal, de surcharge et d'absence de repères ; d'autre part, l'objet, un parangon de matérialité concrète, de fiabilité et de disponibilité. Et pourtant, tous deux sont comme organiquement intriqués dans la représentation de Caillois, faisant écho à ces formes et démarches de la nature qui se redoublent. Ainsi, c'est précisément dans le monde des objets prétendument morts et inertes, dans leurs recoins insoupçonnés que Caillois découvre de temps à autres des accès ou des passerelles vers le royaume de l'imaginaire, tandis que l'expérience du vertige, expérience existentielle, limitée par excellence, devient à l'inverse l'ancre paradoxale de la conscience critique. ¹⁴

POISONS SECRETS

D'après l'expérience de Caillois, la pensée, voire la lecture, sont un « vice », une « drogue », dans la mesure où elles cèdent bien trop facilement à « une ivresse trompeuse d'exploration et de découverte, naturelle dans une cartographie incertaine » et sous l'effet de laquelle « il est immanquable de s'[y] égarer, car chaque chemin aboutit à un carrefour qui s'ouvre sur d'autres sentiers, qui conduisent à d'autres carrefours ». ¹⁵ Pour échapper à l'excès d'« obligations et mots d'ordre » que ses études et ses lectures amenèrent dans leur sillage, Caillois se constitua bientôt, dans une proximité indéniable, mais aussi par opposition à l'*objet ambigu* des Surréalistes, une « réserve d'antidotes » et de « poisons secrets ». ¹⁶ Il s'agit ce faisant pour l'essentiel d'objets et d'ustensiles impossibles à définir plus précisément, la plupart du temps réalisés à la main (ou bien seulement manipulés par elle), dont « l'imprévisible attirance » est selon Caillois, à rapporter au fait « d'avoir tous été en quelque manière des carrefours ». ¹⁷ Parfois c'étaient des « livres de hasard » féériques, parfois des « objets-sorciers ». ¹⁸ Caillois les nomme « objets transfuges », « objets-surprises », des objets aussi dépourvus que possible de souvenirs ou de tout autre lest culturel et par conséquent pourvus d'un « pouvoir d'évocation sauvage ». ¹⁹ Quelle que soit la forme sous laquelle ils rencontrèrent Caillois, ils étaient en tout cas tous des « objets-carrefours » et des « signaux magnétiques » qui lui servirent de points de repère et panneaux pour s'orienter à travers le labyrinthe des sciences diagonales : « À la fois navigation et boussole ». ²⁰

Ces objets qui se tiennent à la croisée des chemins constituent pour Caillois un excellent point de départ, à la fois fantastique et authentique pour asseoir la théorie selon laquelle l'art et la science, la philosophie et la littérature devraient justement

explorer de nouvelles voies au-delà des disciplines établies, les unes avec les autres et les unes mélangées aux autres, de manière sauvage et concentrée, de long en large, avec des yeux d'enfant ou bien aussi avec les yeux d'Argus. Sa thèse atteste le fait que différentes ontologies et cultures du savoir, différentes formes de production et de communication des savoirs dans leurs expressions les plus variées se mêlent ensemble et peuvent littéralement se croiser. Que des catégories dichotomiques comme la nature et la culture, le corps et l'esprit, l'homme et l'animal, le mort et le vivant ne sont à identifier comme telles qu'à certaines conditions. Que certains « objets spécifiques »,²¹ tels un mousqueton, une goutte de mercure qui n'en fait qu'à sa tête, un simple caillou, peuvent mettre en évidence des rapports inattendus :

« J'étais, je le répète, très jeune. Le mousqueton comme le mercure me plaçaient sur une sorte de ligne de crête d'où je voyais s'ouvrir des perspectives contradictoires. Je n'avais pas assez de naïveté pour les supposer révélatrices, ni assez de résignation pour les estimer nécessairement trompeuses. Elles se bornaient à associer des apparences que rien ne destinait à se trouver réunies. Je me rendais compte qu'aucun objet n'avait en lui-même de pouvoir initiatique, mais plusieurs faisaient office de clés ou, comme je disais, de carrefours, ils mettaient en branle le démon de l'analogie et provoquaient ainsi la rêverie qui, à son tour, suscitait parfois la découverte ou qui, du moins, tenait l'esprit en alerte, en pure perte le plus souvent. Mais le plaisir restait du moins acquis. »²²

Il y eut tout d'abord le mousqueton. Un cadeau de sa grand-mère, après que le petit Caillois, qui n'allait pas encore à l'école, avait longtemps lorgné cet objet fascinant. Sa « mécanique merveilleuse » semblait appartenir à un monde auquel les enfants n'avaient pas accès et qui était de manière étonnante drapé dans « un silence absolu » par les adultes, tandis que d'autres objets, bien plus complexes, comme « les serrures des portes, les charrues ou les faucheuses » ne jouissaient pas d'un tel statut à part.²³ Caillois ne cache pas ce qui le fascinait tant dans cet objet du quotidien, au point qu'il devait le mettre en rapport des dizaines d'années plus tard avec une expérience initiatique. En effet, c'était moins la mécanique ou son esthétique tout à fait séduisante qu'une caractéristique particulière, à savoir une correspondance curieuse, qui faisait tout le charme de l'objet et qui préoccupait le garçonnet, en particulier à table. Dans une première analogie incompréhensible, de fortune, le trou ovale aplati sur un côté à l'intérieur du crochet ressemblait au trou dans l'os de la hanche du lapin, qui à son tour apparaissait aux yeux de l'enfant comme une « inexplicable cuillère trouée », mettant ce faisant en branle une cascade d'événements qui ouvrirent la voie à la recherche transdisciplinaire de Caillois :

« Grâce à elle [la première analogie], j'ai trouvé naturel que les usines des hommes fabriquent de la fonte, puisque les abeilles fabriquaient du miel. Sans doute convient-il de se méfier de ces projections rétrospectives. De toute façon, il y avait là un germe capable de se développer, une sollicitation durable et fertile. La ressemblance insolite conférait au mousqueton quelque chose d'anormal, sinon du magique, qui le mettait à part dans le monde des objets. »²⁴

Une fois enflammée, la passion de Caillois pour les analogies fortuites, pour ces rares moments d'enchantement, se fraya un chemin à travers un terrain accidenté. Dix ans après le mousqueton, ça ne fut du reste pas un objet, mais un élément sous le charme duquel il tomba. Dans son cours de chimie, il découvrit le mercure, « sans contrainte, fugitif, brillant et insaisissable », si attirant qu'il dut acquérir une petite fiole qu'il remplit petit à petit de la précieuse substance, « par des menus larcins commis le cœur battant ». ²⁵ Le liquide miroitant, le seul métal et, avec le bromure, le seul élément qui soit liquide dans son état premier, semblait mettre en évidence « plusieurs alliances à la fois déroutantes et manifestes », « des prévarications entre les règnes de la nature, soudains visibles et privées de couvert des oppositions qui d'ordinaire les dissimulent ». ²⁶ Ce qui le fascine en particulier dans ce « métal contradictoire » n'est pas seulement la tension extrême s'exerçant à la surface, qui lui confère une mobilité particulière, mais aussi une « digestion à la fois luxueuse et difficile à imaginer » qui lui permet même de dégrader l'or. Caillois aurait aimé par-dessus tout qu'il lui soit donné au moins une fois d'observer ce processus insufflant une forme de vie à ce matériau : « Voir l'aliment insensé fondre et se trouver englouti, voluptueusement, sans doute, par la substance gloutonne. J'aurais volontiers nourri mon mercure de quelques parcelles d'or. Mais je ne voyais pas le moyen de m'en procurer. » ²⁷

TENTATIONS DE LA CONNAISSANCE DIAGONALE

Il était plus facile de se procurer des livres. À peine sut-il lire, que Caillois se précipita sans retenue dans le monde de l'imprimé, se plongea dans l'univers des bibliothèques qu'il explora de façon méthodique, pour en exhumer un trésor après l'autre. ²⁸ Il se prit de passion pour les romans historiques et la littérature fantastique, commença à éprouver de plus en plus d'intérêt pour les particularités de la langue, pour les formes de représentation et de structuration, pour des aspects psychologiques et philosophiques. Un « venin » en particulier le conduisit à « passer de l'intérêt proprement romanesque à une manière parallèle, cette fois proprement littéraire » et au-delà des distinctions de genres et d'écoles, au-delà des catégories comme la littérature, l'histoire et la philosophie, le mysticisme, l'occultisme ou la métaphysique, à « goûter les qualités d'une page ». ²⁹ Par moment, il s'éloigna à tel point du contenu pour se concentrer sans retenue sur l'aspect esthétique, que les livres eux-mêmes, « Support olfactif de la rêverie ! », ³⁰ lui semblaient être de mystérieux objets magiques, des antidotes contre le savoir érudit.

Dans son autobiographie en creux, dans l'histoire de ce qui a été omis et de ce qui y est justement si signifiant, Caillois laisse les étapes concrètes et les piliers de son *curriculum vitae* largement de côté. Il apparaît clairement que son œuvre si étendue est également le produit, à côté de la rencontre avec quelques objets peu communs, d'une série de bifurcations sur son chemin de vie qui préparèrent et accompagnèrent sa carrière. ³¹ Caillois fit une première expérience marquante de ce point de vue dans le cercle littéraire des Phrères simplistes qu'il rejoignit alors qu'il n'avait que treize ans, afin d'atteindre une forme de savoir spontané et intuitif par l'étude d'ouvrages de littérature contemporaine expérimentale et de philosophie extrême-orientale, mais

aussi par l'expérience d'états psychiques limites, au moyen de consommation de drogue et de privation de sommeil.³² Dans ce cercle des Phrères, Caillois put faire place à ses alliés, le vertige, ainsi que certains objets choisis, tels qu'ils sont également mis en application dans le mysticisme, le taoïsme, l'hindouisme et le bouddhisme ; là, ils purent enfin prendre racine.

La pierre devant servir de fondation aux étapes ultérieures était posée. En 1932, Caillois fit la connaissance d'André Breton et du groupe des Surréalistes au nom desquels il s'engagea comme « un membre fidèle, fanatique », mais non sans conserver une distance critique par rapport à certains dogmes.³³ À cette époque, Caillois publia deux de ses textes phares dans la revue surréaliste *Minotaure*, dans lesquels il incorpore des expériences précoces d'états de pertes de limites et de dépossession de soi, mais où le concept de chemins de traverse entre les disciplines joue cependant aussi un rôle central.³⁴ Les objets inhabituels qui jouissent de son vif intérêt et auxquels il applique tout d'abord sa méthode diagonale, sont, d'une part, la mante religieuse dont les traits anthropomorphes et les us et coutumes ont suscité des mythes dépassant les époques et les cultures (en particulier en direction de pouvoirs magiques ainsi que de représentations religieuses et sexuelles), mais aussi, d'autre part, certains insectes mimétiques, dont les comportements particuliers correspondent avec une évidence surprenante à ceux d'humains schizophrènes. Dans un rapprochement oblique³⁵ entre biologie et psychanalyse, Caillois observe de part et d'autre une forme de « *dépersonnalisation par une identification à l'espace* », avec laquelle la frontière prétendument si stable entre l'organisme et son environnement (et qui n'est *in fine* rien d'autre que celle entre la vie et la mort) se voit remise en cause de fond en comble :

« L'espace semble à ces esprits dépossédés une volonté dévoratrice. L'espace les poursuit, les cerne, les digère dans une phagocytose géante. À la fin, il les remplace. Le corps alors se désolidarise d'avec la pensée, l'individu franchit la frontière de sa peau et habite de l'autre côté de ses sens. Il cherche à se voir d'un point quelconque de l'espace. Lui-même se sent devenir de l'espace, de l'espace noir où l'on ne peut mettre des choses. Il est semblable, non pas semblable à quelque chose, mais simplement semblable. Et il invente des espaces dont il est "la possession convulsive". »³⁶

Avec sa définition de la *mimésis*, Caillois formule une singulière « tentation de l'espace », ³⁷ qui livre aussi en dernier lieu un modèle théorique pour sa méthode. En effaçant les frontières supposées clairement définies, comme celles entre l'homme et l'insecte, entre une pulsion d'autoconservation et le luxe de la pure perte, nous avons enfin aussi le droit de reconnaître, dans l'esprit du savoir diagonal, « que la nature est partout la même ». ³⁸

LOUANGE DE L'IMAGINATION

Si la nature est partout la même, il n'y a aucune différence essentielle entre la science et l'art. Caillois formule son projet de vie en 1935, rompu à tous les écueils rencontrés lors de son aventure en compagnie des Surréalistes auxquels il tourne le dos avec son premier essai, *Procès intellectuel de l'art*, pour voguer vers de nouveaux horizons.³⁹ S'élevant contre la « liberté pleine d'arrogance et sans but véritable » d'une conception superficielle de l'art prônant des dogmes douteux et utilisant des procédés arbitraires, Caillois fait littéralement un procès à l'art (et donc au Surréalisme) : ainsi plaide-t-il pour « la création et la systématisation de méthodes expérimentales extrêmement rigoureuses » qui seules peuvent fournir la base nécessaire à la fondation d'une « *phénoménologie générale de l'imagination* », dans un entrelacement de qualités esthétiques et de processus intellectuels.⁴⁰ Le projet de Caillois n'est pas un projet purement scientifique, mais aussi et avant tout, un projet littéraire : « Je trouvais instinctivement dans la rigueur du langage », comme il le constate *a posteriori*, « un garde-fou salutaire contre la complaisance des idées ».⁴¹

Ce qui s'ensuivit fut une carrière protéiforme, au cours de laquelle Caillois se fit un nom non seulement comme écrivain et philosophe, mais aussi co-fondateur du Collège de Sociologie (avec Georges Bataille et Michel Leiris), comme théoricien de la littérature, comme traducteur et éditeur (en particulier dans le domaine de la littérature sud-américaine), comme chargé de la culture pour l'UNESCO, comme membre de l'Académie Française et comme collectionneur passionné des pierres. Des nombreux livres et écrits ayant vu le jour au fil des décennies,⁴² la plupart semble à première vue prendre place dans cette grande *parenthèse* qui s'était ouverte pour Caillois avec l'univers des livres, et dont il tenta de s'échapper tout au long de sa vie à l'aide de livres ou d'objets magiques parallèles. Et pourtant, on peut suivre un fil rouge qui traverse l'œuvre de Caillois, une veine littéraire, parfois invisible comme le fleuve Alphée dans l'étendue de l'océan, mais si claire qu'à la fin elle parvient à remonter à sa source.

Ce n'est que depuis les années 1960 que cette dimension, déjà formulée dans les années 1930 avec le projet d'une *phénoménologie de l'imagination*, apparaît de plus en plus clairement, passant au premier plan dans l'œuvre de Caillois. Il renvoyait de manière toujours plus explicite à la nature vue comme une artiste, dénonçant les distinctions catégorielles telles que celles que l'on fait entre des peintures et des ailes de papillon, entre les « ready-made » de Marcel Duchamp et la pratique chinoise du marquage de pierres comme de pures conventions.⁴³ Autrement que sur les bandes de terre arides de Patagonie, au sujet desquelles il rédigea le premier de ses « livres renégats » faisant de lui par la même occasion un « écrivain malgré [lui] »,⁴⁴ Caillois écrivit sur les pierres et les minéraux avec une dévotion et une poésie, avec une tendresse non dissimulée et une exubérance qui conférait ou plutôt reconnaissait à ces objets supposément inertes une force de vie immédiatement perceptible :

« Je parle des pierres : algèbre, vertige et ordre ; des pierres, hymnes et quinconces, des pierres, dards et corolles, orée du songe, ferment et image ; de telle pierre pan de chevelure opaque et raide comme mèche de noyée, mais qui ne ruisselle sur aucune tempe là où dans un canal bleu devient plus visible et plus vulnérable une sève ;

de telles pierres papier défroissé, incombustible et saupoudré d'étincelles incertaines ;
ou vase le plus étanche où danse et prend encore son niveau derrière les seules parois
absolues un liquide devant l'eau et qu'il fallut, pour préserver, un cumul de miracles.
Je parle de pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes
refroidies, quand elle eut la fortune d'y éclore. Je parle des pierres qui n'ont même pas
à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable,
l'averse ou le ressac, la tempête, le temps. »⁴⁵

Avec les pierres, le sort en était jeté. Le monde des objets possédait à nouveau Caillois,
tandis que ses œuvres devenaient à vue d'œil de plus en plus poétiques, fantastiques,
tout en explorant de façon plus systématique les correspondances diagonales. Comme
auparavant, certains objets et images se prêtaient plus que d'autres à être des carre-
fours de l'attention. Caillois approfondit ses réflexions sur une « logique de l'imaginaire »
à l'exemple de la pieuvre.⁴⁶ À l'aide d'une opposition entre symétrie et *dissymétrie*, il
se lança dans l'entreprise de mettre en évidence rien de moins que ce mécanisme qui
semblait jouer un rôle privilégié dans la dynamique de l'univers, s'appliquant autant
au passage de l'homme à la bipédie qu'à la dent du narval et à la figure mythologique
de la licorne.⁴⁷

En partant de l'image de l'échiquier, Caillois finit par trouver dans le volume *Cases
d'un échiquier* publié en 1970, des mots clairement définis pour qualifier son rapport
aux spéculations et discours érudits. Ce n'étaient pas les concepts et les idéaux spiri-
tuels, mais les « données du monde » et leurs « larges pans [de] ténèbres » qu'il aimait
par-dessus tout, comme il trouvait un « plaisir presque enfantin à aligner [ces relations]
en long et en large » et qu'il éprouvait un sentiment d'émerveillement sans cesse re-
nouvelé à contempler ces « perspectives obliques qui surgissaient comme en supplé-
ment » : « J'ai vu de cette façon se dessiner les cases clairsemées d'un échiquier in-
complet, où je devine, que figure errante et myope, je zigzaguais depuis le début. »⁴⁸
Dans l'alternance des cases blanches et noires, Caillois voit une métaphore des phases
« d'enthousiasme et de contrôle, d'ivresse et de retenue » qui s'alternent,⁴⁹ pour une
coexistence sur le même plan, de manière non hiérarchisée, de différentes perspec-
tives s'opposant à une logique stricte du « soit... soit ». Aucun coup sur le plateau de
l'échiquier, aucun changement ponctuel de perspective, aucun saut d'une discipline
ou d'une culture à l'autre, qui ne soit sans conséquence sur la partie dans son ensemble.
Aussi Caillois n'a-t-il aucun mal à admettre les raisons pour lesquelles il peine à retirer
quelque chose des problèmes et concepts philosophiques par rapport à la diversité
éphémère du monde : par comparaison avec les discussions abstraites, il aurait depuis
toujours été intéressé, si ce n'est exclusivement « par les mouches qui volent (au moins
par les scarabées et les papillons), par les cailloux, les images de la poésie, les rêves,
les mythes, les démarches hasardeuses du cœur ou de l'esprit, en un mot par tout
clignement d'œil du réel et de l'imaginaire ».⁵⁰

Avec une ouverture radicale quant aux résultats et sans redouter d'employer des
méthodes non conventionnelles, la pensée de Caillois vise le moment présent, une
relativisation et une mise en relation constante d'idées et de concepts, un état para-
doxalement si rare, dans lequel l'histoire et la fiction, l'ici et le maintenant, le corps et

l'esprit, l'objet et la perception, la vérité et la projection ne sont plus séparés l'un de l'autre, mais sont intimement entrelacés l'un avec l'autre. La prise de position inlassable de Caillois en faveur des rencontres et des processus d'échanges entre les disciplines se lit ainsi non seulement comme un plaidoyer pour le développement continu d'essais de recherche transdisciplinaire, mais aussi comme invitation à établir des formes de l'histoire des idées contemporaines, dans lesquelles l'art, la science et la vie forment un tout solidaire et dans lesquelles la discipline sert dans le meilleur des cas à prendre au sérieux le vis-à-vis du monde dans son unicité.

- 1 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Gallimard, 1978, p. 53.
- 2 Hugo von Hofmannsthal, « Lettre de Lord Chandos », *Nouvelle Revue Française*, vol. 14, no. 162, 1^{er} mars 1927, p. 290, cité d'après Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 209.
- 3 Voir Roger Caillois, *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature*, Paris : Gallimard, 1948 ; édition augmentée : *Babel, précédé de Vocabulaire esthétique*, Paris : Gallimard, 1978.
- 4 Voir Anne von der Heiden et Sarah Kolb (éds.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois*, t. 1 : *Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*, Berlin : August Verlag, 2018, t. 2 : *Spiel/Raum/Kunst/Theorie*, Berlin : August Verlag, 2024, à paraître.
- 5 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 9 et suiv.
- 6 Roger Caillois, « Sciences diagonales », dans *id.*, *Méduse et Cie*, Paris : Gallimard, 1960, p. 9-18, ici p. 15-17. Le chapitre se fonde sur l'article « Sciences diagonales », *Nouvelle Revue Française*, no. 76, avril 1959, p. 679-683.
- 7 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 29.
- 8 Jean Blot, « Roger Caillois 1913-1978 », *Commentaire*, vol. 5, no. 2, printemps 1979, p. 121-126, ici p. 121.
- 9 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 104.
- 10 *Ibid.*, p. 219. Au sujet du mythe autour du fleuve et de sa divinité, voir aussi l'extrait « Prélude », dans *ibid.*, p. 9-11.
- 11 *Ibid.*, p. 9. Le terme français *parenthèse* est issu du grec *paréntesis* « mettre, placer entre, insérer ».
- 12 *Ibid.*, p. 9 et suiv.
- 13 Blot, « Roger Caillois 1913-1978 », *art. cit.*, p. 122.
- 14 Dans son autobiographie Caillois rapporte son expérience décisive, lors de laquelle il fit pour la première fois connaissance avec le vertige, voir Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 42 et suiv. Voir à ce sujet en particulier Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 1958. Voir aussi Sarah Kolb, « Taumel als Methode. Zur Versuchung durch die diagonalen Wissenschaften », dans von der Heiden et Kolb (éds.), *Logik des Imaginären*, t. 2, *op. cit.* ; tout comme ead., « Dizziness as Method. Roger Caillois and the Lure of Material Space », dans Ruth Anderwald, Karoline Feyertag et Leonhard Grond (éds.), *Dizziness – A Resource*, Berlin/New York : Sternberg Press, 2019, p. 138-145 (Open Access).
- 15 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 80.
- 16 *Ibid.*, p. 54. Au sujet de l'objet ambigu, voir Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, précédé de : *L'âme et la danse*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- 17 *Ibid.*, p. 91 et suiv. Ce faisant, c'est le rapport direct au monde des humains qui est décisif : « Les objets que, depuis l'enfance, j'ai longtemps désirés et souvent difficilement acquis, le mousqueton pour attacher les chiens, le hachoir tibétain pour taillader les démons, le masque de duel, ne représentent pas la nature, mais plutôt son contraire : et même, du moins, de la façon dont je les considère, les géodes éventrées et les polyèdres étincelants des cristaux isolés. » *Ibid.*, p. 124.

- 18 *Ibid.*, p. 80, 99.
- 19 *Ibid.*, p. 102.
- 20 *Ibid.*, p. 123.
- 21 Une relation diagonale mène ici aussi au minimalisme : avec son concept d'« objets spécifiques », Donald Judd s'exprime, en droite ligne du concept de Marcel Duchamp du « ready-made », en faveur d'une conception de l'art selon laquelle non seulement les frontières entre la peinture et la sculpture, mais aussi entre l'art et le non-art se voient abolies. Selon Judd, les « objets spécifiques » n'ont pas de fonction représentative mais ils ont bien plus une signification en tant qu'objets concrets, qui par leur présence physique nue, à la fois « ouverte et étendue, plus ou moins conditionnée par leur environnement », conditionnent également les espaces de leur présentation. Voir Donald Judd, « Specific Objects », dans *Arts Yearbook*, vol. 8, 1965, p. 74-82.
- 22 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 92 et suiv.
- 23 *Ibid.*, p. 24.
- 24 *Ibid.*, p. 24 et suiv.
- 25 *Ibid.*, p. 88.
- 26 *Ibid.*, p. 92.
- 27 *Ibid.*, p. 90.
- 28 Voir le chapitre « La mer où l'on ne laboure pas », dans *ibid.*, p. 53-86.
- 29 *Ibid.*, p. 58 et suiv.
- 30 *Ibid.*, p. 106.
- 31 Voir par la suite entre autres Odile Felgine, *Roger Caillois. Biographie*, Paris : Stock, 1994 ; Sarah Kolb, « "Eine Form des Wunderbaren, die das Wissen nicht scheut" Roger Caillois als Grenzgänger zwischen Literatur, Philosophie und Wissenschaft (Einführung) », dans von der Heiden et Kolb (éds.), *Logik des Imaginären*, t. 1, *op. cit.*, p. 25-77.
- 32 Voir Kolb, « Taumel als Methode », art. cit., ainsi que Peter Geble, « Zeittafel II : Maske und Rausch, Gletscher und Steine », dans von der Heiden et Kolb (éds.), *Logik des Imaginären*, t. 1, *op. cit.*, p. 187-193.
- 33 Roger Caillois cité dans « Entretien avec Hector Biancotti et Jean-Paul Enthoven » (28 novembre 1978), dans Jean-Clarence Lambert (éd.), *Les Cahiers de Chronos. Roger Caillois. Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois*, Paris : Éditions de la Différence, 1991, p. 142-151, ici p. 147.
- 34 Roger Caillois, « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », *Minotaure*, no. 5, 1934, p. 23-26 ; *id.*, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, no. 7, 1935, p. 5-10. Ces deux textes furent intégrés dans une version plus longue dans le volume Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1938.
- 35 Le terme français « oblique » joue un rôle essentiel pour le concept de diagonale chez Caillois. Voir entre autres Roger Caillois, *Obliques*, avec un frontispice de Max Ernst, Montpellier : Fata Morgana, 1967.
- 36 Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », art. cit., p. 8 et suiv.
- 37 *Ibid.*, p. 8.
- 38 *Ibid.*, p. 9.

- 39 Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art (Exposé des motifs)*, Marseille : Les Cahiers du Sud, 1935, cité dans *id.*, *Approches de l'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1974, p. 35-54. Le fait que Caillois prenne ses distances avec le Surréalisme trouve sa première expression dans une lettre à André Breton, qu'il rédigea en décembre 1934 à l'occasion d'une dispute au sujet de pois sauteurs mexicains et qu'il choisit d'utiliser en guise d'introduction à son livre (voir Roger Caillois, « Lettre à André Breton », dans *ibid.*, p. 35-38. A propos de la dispute au sujet des pois sauteurs, voir Kolb, « "Eine Form des Wunderbaren, die das Wissen nicht scheut" ... », art. cit., p. 38.
- 40 Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, *op. cit.*, p. 50. Gaston Bachelard reprend l'argument de Caillois l'année suivante dans son éditorial de la revue *Inquisitions*, où il défend le « Surrationalisme », soit un rationalisme progressiste, aux résultats non définis a priori et qui intègre la sensibilité artistique et la raison scientifique au sens d'une pensée qui dépasse les catégories établies. Voir Gaston Bachelard, « Le Surrationalisme », *Inquisitions*, no. 1, éd. par Roger Caillois, Louis Aragon, Jules Monnerot et Tristan Tzara, juin 1936, p. 1-6. À propos de la « Phénoménologie de l'imagination », voir entre autres l'avertissement de 1937 dans Caillois, *Le Mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 5-14.
- 41 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 73.
- 42 De son vivant, Caillois publia plus de 50 ouvrages, ainsi que d'innombrables articles, traductions et travaux d'édition, sans oublier quelques ouvrages publiés à titre posthume. Voir la bibliographie dans Roger Caillois, *Œuvres*, éd. par Dominique Rabourdin, Paris : Gallimard, 2008, p. 1165-1179, ainsi que la bibliographie concernant les traductions en allemand et la littérature secondaire dans von der Heiden et Kolb, *Logik des Imaginären*, t. 2, *op. cit.*
- 43 Voir Roger Caillois, « Natura pictrix. Notes sur la "peinture" figurative et non figurative dans la nature et dans l'art », dans *id.*, *Méduse et Cie*, *op. cit.*, p. 54-68.
- 44 Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 68. Voir Roger Caillois, *Patagonie, précédé de La Pampa*, Buenos Aires : Éditions de l'Aigle, 1942.
- 45 Roger Caillois, *Pierres*, Paris : Gallimard, 1966, p. 5 et suiv. Voir également *id.*, *L'Écriture des pierres*, Genève : Albert Skira, 1970 ; *Pierres réfléchies*, Paris : Gallimard, 1975. Voir plus loin *id.*, *La Lecture des Pierres*, avec une préface de Massimiliano Gioni et une postface de Henri-Jean Schubnel, Paris : Éditions Xavier Barral, 2015. À côté de reproductions de grand format de pièces de la collection de pierres de Caillois, le volume contient également le texte de Caillois *Pierres, L'Écriture des pierres* et « Agates paradoxales » (1977).
- 46 Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris : La Table Ronde, 1973.
- 47 Roger Caillois, *La Dissymétrie*, Paris : Gallimard, 1973. Dans une note ajoutée à la deuxième édition de 1976, Caillois nomme l'un des objets qui le fascinaient particulièrement de ce point de vue : « Je me demande d'autre part par quelle aberration je n'ai même pas mentionné l'éclatant cas extrême de dissymétrie dans l'univers vivant, je veux dire le narval où l'hypertrophie d'un organe latéral, ici la canine supérieure gauche, va jusqu'à l'hypertélie (elle mesure jusqu'à 2,70 m, sinon 3 m) et entraîne l'atrophie et la disparition de toutes les autres dents chez l'adulte. On se souvient que la dent du narval a longtemps passé pour la corne unique de la licorne, ce qui implique que l'imagination lui a spontanément assigné une position axiale (à l'instar du rhinocéros) sur le front de la cavale fabuleuse. » Roger Caillois, *La Dissymétrie*, dans *id.*, *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2008, p. 943. Voir également Roger Caillois, *Le Mythe de la licorne* (1976-1978), Montpellier : Fata Morgana, 1991 (à titre posthume).
- 48 Roger Caillois, « Préface », dans *id.*, *Cases d'un échiquier*, Paris : Gallimard, 1970, p. 7-11, ici p. 8.
- 49 *Ibid.*, p. 9.
- 50 *Ibid.*, p. 7.

Ruinen, Steine, die Schrift und der Mensch. Roger Caillois' Suche nach Dauerhaftigkeit

I.

Für den französischen Soziologen, Literaturkritiker und Philosophen Roger Caillois beginnt das Leben nicht unbedingt »gut, [...] umschlossen, umhegt, ganz warm im Schoße des Hauses.«¹ Als Urszene seiner Biographie bietet sich eher das Spielen in Ruinen an, in die der Krieg die Häuser seines Heimatortes verwandelt hatte:

»Das Glück, das ich mit meinen sieben Jahren empfand, ist in den zerstörten Häusern und den aufgebrochenen Kellern verankert. Ich denke, daß sie mir beständiger erschienen und, warum nicht, dauerhafter als die aufrecht stehenden Gebäude. Mehr als diese drängten sich mir jene als das beständige und natürliche Erscheinungsbild der Welt auf.«²

Die Ruine als Spiel- und Experimentierplatz seiner Kindheit, der alltägliche Umgang mit einer massiv beschädigten Umgebung und Infrastruktur, scheint ihm die tiefe Überzeugung eingepflanzt zu haben, dass Zerstörung der Normalzustand ist und nur das Zerstörte von Dauer sein kann. Von einem »Ideal des Kaputten«³ nicht weit entfernt, wird der scheinbare Ausnahmezustand zur Normalität:

»[A]n zerstörte Räume gewohnt zu sein, ist mir eine zweite Natur. Ich bin zwischen Ruinen aufgewachsen, inmitten von Mauerstücken, denen ich mit behelfsmäßigen Hebeln gern den Gnadenstoß gab. [...] Wie alle Kinder meines Alters veranstaltete ich mein Spiel in den gefährlichen Trümmern einer durch die Bombardements dem Erdbeben gleichgemachten Stadt. Die verwüstete Szenerie war keineswegs skandalös für mich, der ich keine anderen kannte. Ich sah darin eher eine wunderbare Brache, mit Abgründen, Festungen, Masten, Savannen, Tundren. [...] Solche Eindrücke halten sich hartnäckig.«⁴

Der Impuls, den Mauerresten *den Gnadenstoß zu geben*, ist offenbar wesentlich näher liegend als sie wieder aufrichten zu wollen. Ihre Zerstörung zu vervollkommen heißt, sie dem Erdboden gleichzumachen, sie aus der Vertikalen in die Horizontale zu befördern. Es ist, als kämen sie damit ihrer ursprünglichen Bestimmung näher als die aufrechtstehenden Mauern und intakten Gebäude, die letztlich dem Untergang geweiht sind: »Was sich über den Erdboden erhebt, ist dazu bestimmt, einzustürzen oder niedergerissen zu werden.«⁵ Mit anderen Worten: Was sich nicht erhebt, kann auch nicht fallen. Und was sich nicht aufrichtet, kann auch nicht umgestoßen werden. Ich denke, dass diese aus Caillois' frühesten Erfahrungen

gewonnenen Erkenntnisse – die uns allerdings nur durch die nachträglichen Interpretationen des Autors selbst zugänglich sind –, zu grundlegenden Motiven seines Denkens und Schreibens Anlass gegeben haben, die auch in anderen Themenkomplexen zum Ausdruck kommen.

II.

Das durch die Erfahrung der Zerstörung während des Krieges entwickelte tiefe Misstrauen gegenüber allem, das sich über den Erdboden erhebt oder aus diesem hervorbricht, betrifft sogar noch den Menschen selbst, der insbesondere aus seinem aufrechten Gang die Idee einer Sonderstellung im Tierreich ableitet, welche Caillois entschieden ablehnt: »Der Mensch ist in der Natur nicht isoliert, er ist nur für sich selbst ein Sonderfall.«⁶ Ihm geht es deshalb darum, die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen tierischen und menschlichen Lebensformen hervorzuheben:

»Der Mensch ist ein Tier wie alle anderen, seine Biologie ist die gleiche, er ist allen Gesetzen des Universums unterworfen, denen der Schwerkraft, der Chemie, der Symmetrie und tausend anderen. Warum also wird dem Versuch, die Eigenschaften seiner Natur anderswo wiederzufinden, bzw. umgekehrt die in der Tierwelt regierenden Gesetze bei ihm wiederzufinden, a priori unterstellt, er sei notwendigerweise Manie, Illusion oder Einbildung? Alles spricht doch für Kontinuität.«⁷

Diese grundsätzliche Überzeugung bleibt nicht bloßes Postulat. Vielmehr wird Caillois nicht müde, den hohen Grad an Verwandtschaft zwischen den verschiedenen Lebensformen nachzuweisen. Obwohl Caillois nicht als Verächter der menschlichen Zivilisation in Erscheinung treten will, ist ihm die einseitige Verehrung des Menschen als Krone der Schöpfung vollkommen fremd. Es spricht für die hohe Aktualität des Werks von Roger Caillois, wenn er in seinem Text »Kurze Anmerkung über den Anthropomorphismus«⁸ notiert, dass es sich bei der Übertragung menschlicher Eigenschaften oder Emotionen auf Dinge oder andere Lebewesen zwar um eine »gefährliche Verlockung«⁹ handele, deren Gefahren man sich immer bewusst bleiben müsse, eine strikte Ablehnung jedoch darauf hinausliefe, »den Menschen im Universum zu isolieren und jede nähere Verwandtschaft zwischen ihm und den anderen Wesen in Abrede zu stellen.«¹⁰ Wenn »selbst die geringste Analogie«¹¹ zwischen Menschen und Tieren zu vermeiden versucht werde, mache man sich blind für die zwischen beiden Daseinsweisen bestehende tiefe Verbundenheit. Statt diese zu leugnen, bestimmt Caillois es als zielführende Aufgabe, »den Folgen einer unvermeidlichen Existenzgemeinschaft nachzugehen«,¹² die sich überall »in irgendeiner Weise manifestieren, stets in besonderer, manchmal auch widersprüchlicher Weise, aber doch immer so, daß es möglich bleibt, die gleichen grundlegenden Übereinstimmungen aufzuspüren.«¹³

Doch die Menschen treiben einen enormen Aufwand, um die unzweifelhaften Kontinuitäten und Verwandtschaftsbeziehungen zu invisibilisieren. Zur Betonung ihrer eigenen Größe und Bedeutung errichten sie etwa ihnen gemäß erscheinende, aufwändige Bauten, die durch ihre Vertikalität und Höhe schon von weitem sicht-

bar sein sollen. Dabei schrecken sie auch nicht davor zurück, gewaltige Steinquader aufzurichten, denen wohl der alleinige Zweck zukommt, von der Großartigkeit des Menschengeschlechts zu erzählen:

»Ich vermute, daß sie vielleicht keinen anderen Auftrag hatten, als das Paradox eines aufrechten Vierfüßlers anschaulich ins Gedächtnis zu rufen. Sie feiern die Idee und das Wollen einer Gattung, die noch davon trunken ist, daß sie sich aufgerichtet hat, und um diesen Preis – geringeres Gleichgewicht im Stehen, geringere Schnelligkeit im Laufen – dasjenige für noch unausdenkbare Aufgaben befreit hat, was schon Arme und Hände geworden war.«¹⁴

Obwohl hier das Bataillesche Motiv der *unproduktiven Verausgabung*¹⁵ anklingt, dem Caillois in seiner Theorie des Festes¹⁶ noch weitgehend folgt, scheinen solche Unternehmungen inzwischen eher Caillois' Argwohn und Kritik hervorzurufen: »Kein überspannteres Unternehmen, als überaus lange und schwere Steine aufzustellen. Selten wurden so viel Erfindungsgeist und Energie für einen offenkundig metaphorischen, unvernünftige Gewinn verschwendet.«¹⁷ In einem Text über den chilenischen Dichter Pablo Neruda (1904–1973) weist Caillois im Einklang mit diesem auf das enorme menschliche Leid hin, dass die Errichtung von Bauten erst ermöglicht hat, die heute als die großen architektonischen Monumente der Menschheitsgeschichte gefeiert werden. Ohne die unmenschlichen Anstrengungen der zahlreichen namenlosen Arbeiter, die zur Befriedigung der maßlosen Ansprüche ihrer Herrscher ihr Leben gelassen haben, »gäbe es weder Pyramiden noch Sankt Petersburg, noch Macchu Piccu; und der sensible Mensch wird ihren grauenvollen Tod nicht ohne Gewissensqualen und Bedenken bedauern. Ich klage nicht an, ich urteile auch nicht. Das Dilemma ist unlösbar.«¹⁸ Auch wenn Caillois sich hier nicht zu einer klaren Verurteilung durchringen mag, sondern eine ambivalente Haltung einnimmt, da sich eine bloße Verzichtsbekundung gegenüber solch imposanten architektonischen Meisterwerken der Menschheit ebenso verbietet wie ein Ignorieren ihrer inhumanen Entstehungsbedingungen, bezeichnet er die aufgerichteten Steine nicht zufällig als »widernatürliche Steine«.¹⁹ »Natürliche Steine« befinden sich am Boden, was für ihn die ihnen gemäße Lage ist. Seine ungeteilte Sympathie findet deshalb auch eine Form von Architektur, die konträr zu einer solch monumentalen, weithin sichtbaren Architektur, die vor allem Ausdruck der Hybris der menschlichen Spezies und des Größenwahns einer ganzen Reihe von Despoten ist. Es ist eine Architektur, die nicht auftrumpft und unübersehbar sein will, sondern eine, die sich verbirgt. Caillois berichtet fasziniert von Beispielen einer »unsichtbaren Architektur«,²⁰ die sich nicht oberhalb der Erde erhebt, sondern tief in diese eingelassen ist. Neben einigen anderen Beispielen hebt Caillois vor allem die im fünften Jahrhundert entstandenen Tempel von Ajanta, die sich im Bundesstaat Maharashtra in Indien befinden und seit dem Jahr 1983 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählen. Im Unterschied zu vergleichbaren Tempeln, die in natürlichen Höhlen ungeheuren Ausmaßes errichtet wurden, sind die Ajanta-Tempel

»selbst die Höhlen. Sie wurden nicht in Höhlen erbaut, indem man Stein auf Stein setzte: Fromme Fürsten und kühne Architekten haben sie in voller Pracht aus dem

Stein entstehen lassen, indem sie um die Opfergabe, zu der sie werden sollten, exakt den überflüssigen Stein, der ihre Herrlichkeit verbarg, entfernten. Sie schufen sie nicht, sondern dekantierten sie gewissermaßen.«²¹

Caillois vergleicht diese besondere Vorgehensweise des Architekten mit der Arbeit eines Bergmanns oder eines Bildhauers, der einem vorhandenen Steinblock nichts hinzusetzt, sondern durch das Entfernen einzelner Materialteile eine Form allererst abgewinnt. Für ihn ist ein solcher Umgang mit materiellen Gegebenheiten von gravierender Bedeutung, da sie einen Ausweg aus seiner grundsätzlichen Aversion gegen alles künstlich Erzeugte und Hinzugefügte bietet, die er immer wieder betont. Von Spiegeln über die Schrift bis hin zur Zeugung reicht seine Ablehnung gegenüber allen Kräften und Erfindungen, die die vorhandene Welt verdoppeln, erweitern und vervielfältigen: »Ich hasse die Zeugung und genauso die Romanschreiber, weil sie eine bereits bevölkerte Welt um weitere Geschöpfe vermehren.«²² Seine Aversion gegenüber der Zeugung und Erzeugung geht so weit, dass sie sich in einer grundsätzlichen – nicht zuletzt auch ästhetischen – Maxime niederschlägt, die »Nichts hinzufügen!« genannt werden könnte. Statt um Erneuerung und Erfindung, geht es Caillois um das Schöpfen aus dem bereits Vorhandenen. Im Anschluss an den russischen Chemiker Dmitri Iwanowitsch Mendelejew (1834–1907) zeigt er sich davon überzeugt, »daß das Universum auf wenigen Grundelementen beruht, die sich ständig wiederholen, so daß in diesem System alles miteinander in Beziehung steht.«²³ Er hat es sich deshalb zur Lebensaufgabe gemacht, die zumeist verborgenen Muster der Natur aufzudecken und die untergründigen Beziehungen zwischen allem Existierendem nachzuweisen. Im Sinne seiner eigens dafür ersonnenen »diagonalen Wissenschaften«²⁴ tritt Caillois dafür ein, die zahlreichen Zusammenhänge, Verbindungen und Verwandtschaften sichtbar zu machen, die zwischen den verschiedenen Lebensformen bestehen, auch wenn sie durch die sich immer weiter spezialisierenden Wissenschaften zunehmend verdeckt werden, die untereinander keinen gegenseitigen Austausch mehr pflegen, sondern sich in ihre Spezialgebiete vielmehr regelrecht eingemauert haben.²⁵

Caillois' offen bekundeter Affekt gegenüber der Zeugung, Erzeugung und Erfindung in seinen Überlegungen zur Architektur, sein wiederholt artikuliertes Unbehagen gegenüber einer unkontrollierten Vermehrung in jeglicher Hinsicht, hat tiefe Spuren in seinem Werk hinterlassen. Immer wieder wird die »Gefahr eines Wucherns«²⁶ heraufbeschworen, die sowohl seine Vorbehalte gegenüber der Welt der Pflanzen bestimmt²⁷ als auch seine fortwährende Klage über »den Wirrwarr der Worte, den Krebs des Schreibens, Denkens und Philosophierens, die krebserregende Welt der Bibliotheken, Bücher und Zeitungen: ein wildes Wuchern, das den Blick auf die Wahrheit verstellt.«²⁸ Das unkontrollierte »Wuchern von Ideen«²⁹ wird dabei mit dem »ausschweifende[n] Wachstum«³⁰ der Pflanzen unmittelbar verknüpft: »Das Dasein des Denkens ist dem Dasein der Pflanzen ähnlich.«³¹ Trotz dieser scheinbar umfassenden Ablehnung der literarischen Welt, ist zu berücksichtigen, dass Caillois nur verzögert Zugang zu ihr gefunden hat, er erst spät zu lesen gelernt hat, dann aber rasch zu einem intensiven Leser heranreifte, sich später für

die Verbreitung der lateinamerikanischen Literatur eingesetzt hat, die er durch sein zeitweiliges Leben in Südamerika näher kennengelernt hatte, um schließlich selbst zum Schriftsteller zu werden. Seine dezidierte Kritik gilt insofern nicht der Literatur insgesamt, sondern einer bestimmten Art von Literatur, die er als eine Art freischwebendes Fabulieren brandmarkt, das jeden Bezug zur Realität verloren habe und gleichsam keine Wirklichkeitsdeckung mehr aufweise,³² die Menschen vielmehr in eine »Blase«³³ einsperre, die verhindere, die Welt noch so zu sehen, wie sie wirklich ist. In seiner autobiographischen Schrift *Der Fluss Alpheios* und im bereits zitierten späten Interview resümiert er den von ihm zurückgelegten Lebensweg rückblickend als den Übergang von einem »Naturkind«³⁴ zu einem Schriftsteller und Intellektuellen, dem die Bücher, Wörter und Bilder eine »zweite Welt« eröffnen, »die ihn zugleich vor der anderen, der vormenschlichen Natur, beschützt und von ihr absondert.«³⁵ Sein vergleichsweise später Eintritt in die Welt der Buchstaben und Wörter, der ihm nachträglich als wahrer Segen erscheint, hat ihm einen gewissen Zugang zur kindlichen Welt der Objekte zwar bewahrt. Doch der Weg zurück ist auch für ihn durch die Existenz in der Blase verbaut, auch wenn er auf seinen vielen Reisen wieder an seine Ursprünge anzuknüpfen versucht: »[I]ch will den finden, der ich war, ehe ich wie Alpheios das Meer durchquerte.«³⁶ Doch statt beide Welten als unüberbrückbar und heillos getrennt voneinander zu behandeln, ringt Caillois förmlich – zumindest zwischenzeitlich – darum, sie durch eine spezifische Form des Schreibens aufeinander zu beziehen, die er insbesondere an seiner intensiven Beschäftigung mit Steinen erprobt.

III.

»Die Liebe der Steine bleibt häufig unerwidert.«³⁷ Nicht von Caillois. Weil er sich in seinen Publikationen nicht nur mehrfach intensiv mit Steinen befasst hat³⁸ und selbst ein leidenschaftlicher Sammler war, ist er zu Recht als »der Mann, der die Steine liebte«³⁹ porträtiert worden. Wiederholt bekennt er seine tiefe »Leidenschaft für Steine«.⁴⁰ Die Monographie über *Steine* hebt an mit einer Spezifikation der Art von Steinen, mit denen er sich vornehmlich beschäftigen will. Es sind nicht diejenigen, die die Aufmerksamkeit der Künstler, Archäologen oder Diamantenhändler auf sich ziehen, sondern vor allem die zumeist unbeachtet bleibenden, unauffälligen Exemplare. Caillois interessiert sich für Steine gleichsam in Reinform, in ihrer puren, vom Menschen noch nicht bearbeiteten Materialität, vor ihrer Verarbeitung durch Menschenhand und ihrer Verwandlung in etwas anderes – in Schmuck, ein Kunst- oder Bauwerk. Seine Auseinandersetzung mit ihnen zielt dabei auf das auch in anderen seiner Schriften verfolgte Ziel einer Zusammenführung von Materie und Imagination:

»Für mich ist die Imagination nur eine Verlängerung der Materie, und ich glaube auch nicht, daß Poesie ein rein menschliches Phänomen ist und sich auf die Sprache beschränkt. Heute beschäftige ich mich nur noch mit Steinen, weil ich zeigen möchte, daß ihre Struktur, ihre Gestaltwerdung alles Irdische in gleichsam reduzierter und verkleinerter Form enthält. Die Imagination ist stolz darauf, frei fabulieren zu können,

doch das Innere eines Steins verkündet, daß Exaktheit wie Variation bloß unterschiedliche Anstrengungen innerhalb des gleichen, ewig unveränderlichen Rahmens sind. Die unergründliche Freiheit des Geistes und die Schwere des Gesteins unterliegen den gleichen geheimnisvollen Regeln.«⁴¹

Da die Steine auch für Caillois zunächst nur ein stummes Gegenüber sind, gilt es umso mehr, ihren Geheimnissen nachzuspüren, ihre Schrift in akribischer Hinwendung zu entziffern.⁴² Schnell begreift er, dass er sich ihnen letztlich nur schreibend nähern kann, auch wenn ihm dies zunächst eher als ungeliebtes Hilfsmittel und Umweg aufgrund des Fehlens anderer Möglichkeiten der Annäherung erscheint. Er spricht dabei von einem »Hin- und Her-Pendeln«⁴³ zwischen der Existenz der Steine und seiner eigenen, die sich mit Hartmut Böhme, der die auch für Caillois relevante Nähe der Romantik zu Steinen thematisiert, wie folgt bestimmen lässt: »Der Mensch objektiviert sich im Stein; der Stein subjektiviert sich im Menschen – das heißt zugleich: der Mensch oktroyiert dem Steine seine Subjektivität; der Stein oktroyiert dem Menschen seine Objektform.«⁴⁴ Als Beobachter und Beschreiber der Steine bezieht Caillois sie auf sich selbst und setzt sich in ein Verhältnis zu ihnen: »Der Lebendige, der sie betrachtet, begreift, daß er seinerseits weder so dauerhaft noch so beharrlich ist.«⁴⁵ Über eine distanzierte Betrachtung des klassischen Naturkundlers weit hinausgehend – »Da gerate ich in eine ganz merkwürdige Erregung. Ich spüre, wie ich ein wenig die Natur der Steine annehme«⁴⁶ – setzt Caillois sich dem bis zur Identifikation reichenden Vergleich mit den Steinen aus: »Ich bin nicht weniger schief und heikel als jener Kristall.«⁴⁷ Jenseits des rein fiktionalen Schreibens, das die Phantasie unkontrolliert wuchern lässt auf der einen, und einer nüchternen wissenschaftlichen Abhandlung, die die Einbildungskraft aus ihren als legitim angesehenen Mitteln der Darstellung verbannt⁴⁸ auf der anderen Seite, zielen Caillois' Bemühungen darauf ab, die scheinbar unvereinbare exakte Analyse mit der Imagination zu verknüpfen. Zur Kennzeichnung dieses Verfahrens spricht er wiederholt von »treffender Einbildungskraft«⁴⁹ oder der »treffenden Imagination« und erläutert: »Imagination allein genügt nicht, das Imaginierte muss mit einem realen System von Echos und Bezugspunkten im Einklang stehen.«⁵⁰ Spürt man diesen nach, halten die Steine in den Augen Caillois' eine zentrale Erkenntnis für den Menschen bereit: »Der Stein, in einem dem Menschen entgegengesetzten Universum angesiedelt, spricht vielleicht die überzeugendste Sprache. Er, der dauerhafter ist als alles Lebendige, doch ohne dies zu wissen, gemahnt daran, dass ewiges Währen nur um diesen Preis zu haben ist.«⁵¹ Der in jedem Menschen angelegte »Hunger nach Dauer«⁵² ist einer der Gründe für die Anziehungskraft, die für Caillois von den Steinen ausgeht. Doch eine Verwandlung in ihre von ihm hervorgehobenen und für ihn selbst ganz offensichtlich angestrebten Eigenschaften der Härte, Starrheit, Unveränderlichkeit, Unbeeindruckbarkeit und Unverletzlichkeit ist nur durch den Verzicht auf das Leben im herkömmlichen Sinne zu erreichen. Alles, was lebt, ist dagegen vergänglich. Wie ein Kommentar auf Caillois' Hinwendung zu den Steinen lässt sich die Aussage von Gaston Bachelard lesen: »Diese Rückkehr zu einer Reflexion über Steine ist in den Augen der *Psychologen* ganz

zweifellos die Regression eines Lebens, das zu einem Mineral versteinert.«⁵³ Doch Caillois interpretiert seine Leidenschaft anders:

»Anscheinend ist mir, der ich eingenommen bin von der Unempfindlichkeit der Steine, alles Menschliche fremd geworden. Nicht etwa, daß ich mich verhärtet hätte, sondern es passiert mir häufiger als früher, daß ich mich von irgendeiner irdischen Gegebenheit kaum unterschieden fühle.«⁵⁴

Caillois scheint »seine Zonen der Ununterscheidbarkeit«⁵⁵ gefunden zu haben. Die differenzlose Ähnlichkeit zur Umgebung, ein vollständiges »In der Welt aufgehen«⁵⁶ durch das »unwahrnehmbar, ununterscheidbar und unpersönlich«⁵⁷ Werden. Es ist dieses Depersonalisierungsmotiv seines Denkens, das ihn auch zu seinen anderen Themen – Mimikry, Masken, Spiel – führt, in denen es übereinstimmend um die Möglichkeiten der Metamorphose, Tarnung und Unsichtbarkeit geht. Insbesondere die Depersonalisierung als Versuch der vielfach gesuchten Entlastung vom Subjektsein kommt in Caillois' Experiment der »Steinwerdung«⁵⁸ zum Tragen:

»Vor ein paar Jahren noch hatte ich alles vor mir, man sprach von meinem Leben, meiner Zukunft zu mir. Ich sagte ja. Ich tat sogar, was dafür getan werden musste. Doch schon bald war das alles mir fremd. Das Unpersönliche zu suchen – das beschäftigte mich. [...] Ich brauchte mich nur treiben zu lassen. Alles, was mir darüber hinaus widerführe, nun, es wäre wie Regen auf einem Kieselstein. Der kühlt ihn ab, und das ist schon sehr schön. Ein andermal durchglüht ihn die Sonne. Es ist mir immer so vorgekommen, als sei das gerade das Glück.«⁵⁹

Doch so spricht nicht Caillois, sondern die Hauptfigur Patrice Mersault aus Albert Camus' posthum erschienenen Roman *Der glückliche Tod* zu uns. Er endet mit den Worten: »Und ein Stein zwischen Steinen, ging er in der Freude seines Herzens wieder in die Wahrheit der unbeweglichen Welten ein.«⁶⁰ Diese Passage enthält eine derart zutreffende und komprimierte Darstellung des Cailloischen Lebensweges, seiner Bemühungen um ein das Leben positiv annehmendes und aktiv gestaltendes Dasein *und* der Sehnsucht nach einer Entlastung von den vielfältigen Forderungen des Lebens durch die Annäherung an eine eher unauffällige und unsichtbare Daseinsform, dass man meinen könnte, die Hauptfigur des Romans sei nach dem Vorbild Caillois' gezeichnet. Die Herausforderung und Attraktivität des Existierens als Stein in Caillois' Sinne ist dabei auch von anderer Seite trefflich beschrieben worden:

»Zum Beispiel ist ein Stein nur insofern ein Stein, als er dasselbe Ding bleibt; ein Stein, durch seine Aktion und Reaktion auf die Dinge und Prozesse hindurch, mit denen er in Beziehungen steht. Er wird im Regen naß; er leistet der Axt Widerstand; er widersteht einer gewissen Belastung, ehe er nachgibt. Das Sein eines Steins besteht in einem fortgesetzten Aushalten alles dessen, was auf ihn einwirkt; es ist ein fortgesetzter Prozeß, indem er ein Stein wird und ein Stein ist. Freilich wird dieses ›Werden‹ vom Stein nicht als von einem bewußten Subjekt vollzogen. Der Stein wird verändert durch seine Wechselwirkungen mit Regen, Axt, Belastung; er ändert sich nicht von selbst.«⁶¹

Sich durch das Einwirken der von außen kommenden Kräfte zu verändern, statt durch selbst angestoßene Unternehmungen und Aktivitäten, beschwört ein passives Subjekt herauf, dem die Dinge eher geschehen, als dass es sie selbst aktiv anstößt. Caillois scheint darin – vor allem am Ende seines Lebens – die nahezu ideale Existenzform ausgemacht zu haben.

IV.

Im Gegensatz zur Dauerhaftigkeit der Steine erweist sich der Mensch als nur »episodische Spezies«⁶² und »Eintagsfliege«,⁶³ die in der Geschichte der Erde nicht nur erst sehr spät auftaucht – »Das Spiel war längst im Gange, als der Mensch auf den Plan trat«⁶⁴ –, sondern womöglich auch bald schon wieder aus ihr getilgt sein könnte: »Die Natur, die vor ihm existierte, kann ihn jedenfalls auch heute noch mit einer einzigen Bewegung auslöschen.«⁶⁵ Immer wieder kommt Caillois in vielen seiner Publikationen auf den zeitlich limitierten Aufenthalt der menschlichen Existenz auf der Erde zu sprechen. Dabei betont er stets die mögliche Rückläufigkeit der aufsteigenden Entwicklung des Menschen. Der einmal erreichte Zustand, die Herausbildung von Zivilisationen, Kulturen und Gesellschaften, sind keineswegs irreversibel.⁶⁶ Auch wenn sich seine prachtvollen Kulturdenkmäler und Erfindungen den Anstrich von ewiger Dauer zu geben versuchen, ist eine Welt ohne den Menschen für Caillois nicht nur vorstellbar, sondern sogar sehr wahrscheinlich. Zwar hat der Mensch in schwindelerregendem Tempo die Erde erobert und unterworfen. Doch die höchst zufälligen Konstellationen, die eine solche Entwicklung ermöglicht haben, können auch das Gegenteil bewirken, sich gegen den Menschen wenden und »sein Verschwinden bewirken. Glückliche Zufälle treten ein, häufen sich an; ein anderer, der unheilvoll ist, läuft in jedem Augenblick Gefahr, eine schädliche Serie einzuleiten.«⁶⁷ Das aktuell breit diskutierte Anthropozän als Name für ein neues Erdzeitalter ist ganz offensichtlich das Ergebnis einer solch schädlichen Serie. Für die geozoologische Untersuchung dieses Zeitalters hält Caillois' Werk eine Fülle von Anregungen bereit.⁶⁸

- 1 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen übersetzt von Kurt Leonhard, München: Carl Hanser, 1960, S. 39.
- 2 Roger Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, aus dem Französischen und mit Nachbemerkungen von Rainer G. Schmidt, Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, 2016, S. 69.
- 3 Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Carl Freytag, Freiburg/Wien: ça-ira-Verlag, 2018.
- 4 Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, op. cit., S. 69.
- 5 Roger Caillois, *Der Fluss Alpheios*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Rainer G. Schmidt, Berlin: Brinkmann + Bose, 2016, S. 28.
- 6 Roger Caillois, *Der Mythos und der Mensch*, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz, 2023, S. 89.
- 7 Roger Caillois, *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin und Mimese und Legendäre Psychasthenie*, aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble, Berlin: Brinkmann + Bose, 2007, S. 53.

- 8 Roger Caillois, »Kurze Anmerkung über den Anthropomorphismus«, in: id., *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin und Mimese und Legendäre Psychasthenie*, op. cit., S. 52–53.
- 9 Ibid., S. 52.
- 10 Ibid., S. 53.
- 11 Ibid., S. 52.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid. Mit diesem Vorgehen und vielen seiner Studien ist Roger Caillois ein wichtiger Anreger für eine geozoologische Erforschung des Anthropozän, vgl. dazu Markus Schroer, *Geozoologie. Die Erde als Raum des Lebens*, Berlin: Suhrkamp, 2022.
- 14 Roger Caillois, *Steine*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, München/Wien: Hanser, 1983, S. 83. Mehrfach geht er auf die Nachteile des aufrechten Gangs ein, vgl. auch Roger Caillois, *Dissymmetrie*, aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble, Berlin: Brinkmann + Bose, 2015, S. 41.
- 15 Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, aus dem Französischen übersetzt von Traugott König, Heinz Abosch und Gerd Bergfleth, Berlin: Matthes & Seitz, 2001.
- 16 Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, aus dem Französischen übersetzt von Brigitte Weidmann, München/Wien: Carl Hanser, 1988, S. 125–166.
- 17 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 83.
- 18 Roger Caillois, »Die Stadt und das Gedicht«, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 26, 1974, S. 1113–1117.
- 19 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 81.
- 20 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 24.
- 21 Ibid., S. 27.
- 22 Vgl. Hector Bianciotti und Jean-Paul Enthoven, »Gespräch mit Roger Caillois [1978]«, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 62, 2010, H. 3, S. 300–308, hier S. 301.
- 23 Ibid., S. 302.
- 24 Caillois, *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin und Mimese und Legendäre Psychasthenie*, op. cit., S. 47–52.
- 25 Vgl. Ibid., S. 50.
- 26 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 131.
- 27 Vgl. etwa Ibid., S. 92.
- 28 Bianciotti und Enthoven, »Gespräch mit Roger Caillois [1978]«, op. cit., S. 306.
- 29 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 130.
- 30 Ibid., S. 132.
- 31 Ibid.
- 32 Caillois hat sich solchen Schriftstellern zugewandt, die diese Aversion nach seiner Lesart teilen. Insbesondere sein Text über Antoine de Saint-Exupéry liest sich dabei über weite Strecken wie ein Selbstporträt: »Saint-Exupéry verachtet, ja verabscheut Literatur, die nicht durch Realität gedeckt ist.« Roger Caillois, »Katechismus und Almanach«, in: *Sinn und Form*, op. cit., S. 297.
- 33 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 45, 135.
- 34 Ibid., S. 31.
- 35 Ibid., S. 36.
- 36 Bianciotti und Enthoven, »Gespräch mit Roger Caillois [1978]«, op. cit., S. 301.

- 37 Jeffrey Jerome Cohen, *Stein. Ökologie des Nichthumanen*, aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Till Bardoux und Nikolas Basler, Berlin: August, 2022, S. 10.
- 38 Vgl. Caillois, *Steine*, op. cit., und ders., *Die Schrift der Steine*, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Rainer G. Schmidt, Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, 2004.
- 39 Marguerite Yourcenar, »Der Mann, der die Steine liebte«, in: ead., *Die Zeit, die große Bildnerin. Essays über Mythen, Geschichten und Literatur*, München/Wien: Carl Hanser, 1998, S. 226–250.
- 40 Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, op. cit., S. 71.
- 41 Bianciotti und Enthoven, »Gespräch mit Roger Caillois [1978]«, op. cit., S. 303.
- 42 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 155.
- 43 Ibid.
- 44 Hartmut Böhme, »Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ›Menschenfremdesten‹«, in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 119–141, S. 139.
- 45 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 63.
- 46 Ibid., S. 94.
- 47 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 103. Anm. der Redaktion: in der französischen Originalversion ist von Kalkspat, nicht von Kristall die Rede – Kalkspat ist dennoch eine Form von Kristall.
- 48 Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston behandelt die dominierende »Angst und Abscheu vor der Einbildungskraft in der Wissenschaft« im Zeitalter der Objektivität, vgl. ead., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, aus dem Englischen von Gerhard Herrgott, Christa Krüger und Susanne Scharnowski übersetzt, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 99 ff.
- 49 Roger Caillois, *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*, aus dem Französischen von Brigitte Weidmann übersetzt, München: Carl Hanser, 1986, S. 140.
- 50 Bianciotti und Enthoven, »Gespräch mit Roger Caillois [1978]«, op. cit., S. 302. Es geht ihm um nichts weniger als darum, »in der Genauigkeit eine neue Dichtung zu suchen.« Roger Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 147.
- 51 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 12.
- 52 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 143.
- 53 Gaston Bachelard, *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 270.
- 54 Roger Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 53.
- 55 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 381.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid., S. 382.
- 58 Rainer G. Schmidt, »Steinwerdung im Licht der Träume. Nachbemerkungen«, in: Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, op. cit., S. 121–125.
- 59 Albert Camus, *Der glückliche Tod*, aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010, S. 44. Vgl. dazu auch die Betrachtungen der Kieselsteine durch Francis Ponge, *Im Namen der Dinge*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henninger, Berlin: Suhrkamp, 2017, S. 81 ff.
- 60 Ibid., S. 152.
- 61 Herbert Marcuse, *Vernunft und Revolution. Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020, S. 19.

- 62 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 138.
- 63 Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, op. cit., S. 11.
- 64 Caillois, *Dissymmetrie*, op. cit., S. 78.
- 65 Caillois, *Der Fluss Alpheios*, op. cit., S. 34.
- 66 Ibid., S. 140 ff.
- 67 Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, op. cit., S. 68.
- 68 Vgl. Markus Schroer, *Geozologie. Die Erde als Raum des Lebens*, op. cit.

Markus Schroer, traduit par Florence Rougerie

Ruines, pierres, l'écriture et l'homme. Roger Caillois en quête de durabilité

I.

Pour le sociologue, critique littéraire et philosophe français Roger Caillois, la vie ne commence pas nécessairement « bien [...] enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison ». ¹ Comme scène fondatrice de sa biographie, on trouve plutôt les jeux au milieu du champ de ruines qu'avait laissés la guerre dans son sillage en lieu et place des maisons de son village d'enfance :

« Le bonheur de mes sept ans est ancré dans les maisons détruites et les caves éventrées. Je pense qu'elles me paraissaient plus stables et, pourquoi pas, plus durables que les édifices debout. » ²

La ruine comme terrain de jeux et d'expérimentation de son enfance, la fréquentation quotidienne d'un environnement et d'infrastructures massivement endommagés, semblent avoir enraciné en lui la conviction profonde que la destruction constitue la norme et que seul ce qui est détruit peut durer. L'exception visible devient la norme, non loin d'un « idéal de ce qui est détruit » ³ :

« Chez moi, l'habitude des espaces dévastés est une seconde nature. J'ai grandi parmi les ruines, au milieu de pans de murs auxquels j'aimais donner le coup de grâce au moyen de divers leviers de fortune. [...] Comme tous les enfants de mon âge, j'organisais mes jeux dans les décombres dangereux d'une ville rasée par les bombardements. Le décor ravagé n'était nullement scandaleux pour moi, qui n'en connaissait pas d'autre. J'y voyais plutôt un merveilleux terrain vague, avec des précipices, des forteresses, des pylônes, des savanes, des toundras. [...] De telles impressions sont tenaces. » ⁴

Cette impulsion de *donner le coup de grâce* aux pans de murs encore debout, lui semble être manifestement plus naturelle que celle de vouloir les reconstruire. Acheter leur destruction revient à les raser totalement, à les faire passer de la verticale à l'horizontale. C'est comme si de cette manière, ils se rapprochaient de leur vocation originelle, bien plus que les murs encore debout et les bâtiments intacts qui sont *in fine* voués à disparaître : « Ce qui s'élève au-dessus du sol est destiné à tomber ou à être abattu. » ⁵ En d'autres termes : ce qui ne s'élève pas, ne peut pas non plus choir. Et ce qui ne se dresse pas, ne peut pas non plus être renversé. De mon point de vue, les conclusions que Caillois tire de ses toutes premières expériences, qui ne nous sont toutefois connues qu'au travers des interprétations qu'en livre l'auteur *a posteriori*, ont fourni des motifs fondamentaux de sa pensée et de ses écrits, présents également dans d'autres complexes thématiques.

II.

La profonde méfiance acquise pendant la guerre par l'expérience de la destruction à l'encontre de tout ce qui s'élève au-dessus du sol ou qui s'en détache, vaut également pour l'homme lui-même qui tire de sa bipédie l'idée qu'une position particulière lui reviendrait dans le règne animal, ce que Caillois conteste avec la plus grande force : « L'homme n'est pas isolé dans la nature. Il n'est un cas particulier que pour lui-même. »⁶ C'est pourquoi il lui importe uniquement de souligner les ressemblances et concordances entre les formes de vie animale et humaine :

« L'homme est un animal comme les autres, sa biologie est celle des autres êtres vivants, il est soumis à toutes les lois de l'univers, celles de la pesanteur, de la chimie, de la symétrie, que sais-je encore ? Pourquoi supposer a priori que prétendre retrouver ailleurs les propriétés de sa nature, ou inversement retrouver en lui les lois qu'on constate régir les autres espèces, est nécessairement manie, illusion ou mirage ? Toutes les chances sont plutôt pour la continuité. »⁷

Cette conviction fondamentale n'est pas qu'un simple postulat. Bien plus, Caillois ne se lasse pas d'apporter des preuves du haut degré de parenté entre les différentes formes de vie. Bien que Caillois ne tienne pas à passer pour un contempteur de la civilisation humaine, la célébration partielle de l'homme comme sommet de la Création lui est profondément étrangère. Ceci parle pour la très grande actualité de l'œuvre de Roger Caillois, comme par exemple quand il note dans son texte « Courte note sur l'anthropomorphisme »⁸ que lorsque l'on projette des qualités ou des émotions humaines sur des choses ou sur d'autres êtres vivants, il s'agit certes d'une « dangereuse tentation »⁹ dont il faut toujours garder les dangers à l'esprit, mais aussi qu'un rejet strict de ces projections conduirait à « isoler l'homme dans l'univers et à refuser que les autres êtres lui soient le moins du monde apparentés »¹⁰. Si l'on tentait d'écarter « la moindre analogie »¹¹ entre l'animal et l'homme, on se priverait de voir le profond lien qui existe entre ces deux formes de vie. Au lieu de nier celui-ci, Caillois définit comme tâche première de « consentir les conséquences d'une inévitable communauté de condition »¹² qui partout « ne peuvent manquer de se traduire, certes de façon toujours singulière, parfois contrastée, mais où il reste possible de dépister les mêmes complexités fondamentales ».¹³

Les hommes mettent cependant beaucoup d'énergie en œuvre pour invisibiliser les continuités et relations de parenté indubitables qui existent entre elles. Pour souligner leur propre grandeur et signification, ils érigent des constructions coûteuses qui leur ressemblent peu ou prou, censées être visibles de loin en vertu de leur verticalité et de leur hauteur. Ce faisant, ils ne reculent pas non plus devant la tâche d'empiler des blocs de pierre énormes qui ne semblent recevoir comme seule fonction que de parler de l'excellence du genre humain :

« Je songe qu'ils n'avaient peut-être pour mission que de rappeler et d'illustrer le paradoxe d'un quadrupède vertical. Ils exaltent l'idée et le vouloir d'une espèce encore ivre de s'être dressée et d'avoir à ce prix – moins d'équilibre dans la station, moins de rapidité dans la course – libéré pour des tâches encore insoupçonnables ce qui déjà était devenu des bras et des mains. »¹⁴

Bien que ce passage fasse écho au motif bataillesque de la *dépense improductive*¹⁵ que Caillois reprend encore largement dans sa théorie de la fête,¹⁶ de telles entreprises semblent entre-temps plutôt susciter son agacement et sa critique : « Nulle entreprise plus extravagante que de mettre debout les pierres les plus longues et les plus lourdes. Rarement autant d'ingéniosité, tant d'énergie furent gaspillées pour un bénéfice, de tout évidence, aussi métaphorique et déraisonnable. »¹⁷ Dans un texte sur le poète chilien Pablo Neruda (1904-1973), Caillois renvoie en accord avec celui-ci à l'immense souffrance humaine au prix de laquelle s'est faite la construction de ces édifices aujourd'hui célébrés comme des moments de grandeur architectonique de l'histoire de l'humanité. Sans les efforts inhumains fournis par d'innombrables ouvriers anonymes, qui ont payé de leur vie la satisfaction des exigences démesurées de leurs maîtres, « ni les pyramides n'existeraient, ni Saint-Pétersbourg, ni Macchu Picchu, si bien que l'homme le plus sensible ne regrette pas leur mauvais trépas sans remords ou sans hésitation. Je ne récrimine ni ne choisis. Le dilemme est inextricable ». ¹⁸ Caillois ne parvient pas à se frayer un chemin jusqu'à une condamnation claire et sans appel, mais prend une position ambiguë, dans la mesure où il est inenvisageable de déclarer se détourner de ces chefs-d'œuvre monumentaux de l'architecture qu'a produits l'humanité, tout comme il est impossible d'ignorer les conditions inhumaines de leur réalisation. Ce n'est donc pas un hasard s'il désigne les pierres levées comme des « pierres contre nature ». ¹⁹ Les « pierres naturelles » se trouvent, elles, sur le sol, ce qui est pour lui leur position appropriée. C'est pourquoi, contrairement à une architecture si monumentale, largement visible, qui est avant tout l'expression de l'*hybris* de l'espèce humaine et de la folie des grandeurs de toute une série de despotes, une forme d'architecture s'attire sa sympathie sans mélange. Il s'agit d'une architecture qui ne veut pas être dans la surenchère ni être vue à tout prix, mais une architecture qui se cache. Caillois rapporte avec fascination les exemples d'une « architecture invisible » ²⁰ qui ne surplombe pas la terre, mais y est profondément intégrée. À côté de quelques autres exemples, Caillois cite en particulier les temples d'Ajanta, construits au V^e siècle, qui se trouvent dans l'État fédéral de Maharashtra en Inde et furent classés en 1983 au patrimoine culturel mondial de l'UNESCO. Contrairement à des temples comparables érigés dans des grottes naturelles d'une taille exceptionnelle, les temples d'Ajanta constituent

« eux-mêmes les cavernes. On ne les a pas élevés dans des grottes en ajustant des pierres les unes sur les autres : des princes dévots et des architectes téméraires les ont fait surgir tout grésés de la pierre en enlevant autour de l'offrande qu'ils allaient devenir précisément la pierre superflue qui en dissimulait la magnificence. Ils ne la créaient pas. En quelque sorte, ils la décantaient. » ²¹

Caillois compare cette façon particulière de l'architecte de procéder avec le travail d'un mineur ou d'un sculpteur qui n'ajoute rien à un bloc de pierre préexistant, mais extrait une forme de la matière en lui soustrayant des morceaux. Pour lui, une telle façon d'utiliser la matière existante est d'une importance capitale, dans la mesure où elle lui permet de sortir de son aversion fondamentale pour tout ce qui est produit artificiellement et ajouté *a posteriori*, aversion qu'il souligne sans relâche. Des miroirs

à la reproduction, en passant par l'écriture, ce rejet s'exerce à l'encontre de toutes les forces et inventions qui redoublent, étendent ou démultiplient le monde existant : « Je déteste la procréation et les romanciers qui ajoutent des créatures à un monde déjà trop peuplé. »²² Son aversion pour la production et la reproduction va si loin qu'elle se condense en une maxime fondamentale – et qui est aussi avant tout esthétique – que l'on pourrait résumer par un « Ne rien ajouter ! ». En lieu et place d'innovation et d'invention, Caillois se préoccupe avant tout de la création à partir de ce qui existe déjà. En droite ligne du chimiste russe Dimitri Ivanovitch Mendeleïev (1834-1907), il se montre convaincu d'« un système d'échos, de repères, dans les données du monde ». « Les choses s'y répètent, s'y recourent, s'y chevauchent ».²³ C'est pourquoi il s'est fixé comme mission première de découvrir les motifs récurrents de la nature, cachés la plupart du temps, et de mettre en évidence les relations sous-jacentes entre tout ce qui existe. Au sens de ses « sciences diagonales »²⁴ qu'il a inventées pour l'occasion, Caillois s'évertue à rendre visibles les nombreux liens, rapports et parentés qui existent entre les différentes formes de vie, même s'ils sont de plus en plus cachés par des sciences en voie de spécialisation croissante qui n'entretiennent plus les unes avec les autres de relation d'échange et de réciprocité, mais s'enferment dans leurs domaines de spécialisation qu'elles ont littéralement cloisonnés.²⁵

L'aversion à l'égard de la production, de la reproduction et de l'invention qu'exprime Caillois sans dissimulation dans ses réflexions sur l'architecture, le malaise qu'il formule à maintes reprises à l'encontre d'une multiplication incontrôlée à tout point de vue, ont laissé de profondes traces dans son œuvre. Il conjure sans cesse ce « danger d'un foisonnement »,²⁶ qui conditionne tout autant ses préventions à l'encontre du monde des plantes²⁷ que sa plainte continuelle au sujet de « la profusion des mots, par cet énorme cancer que représentent l'écriture, la pensée et la philosophie, par le monde cancérogène des bibliothèques, des livres et des journaux : prolifération absolument aveugle qui empêche de voir la vérité ».²⁸ La « prolifération anarchique des idées »²⁹ hors de tout contrôle, est ce faisant directement associée à la « luxuriance »³⁰ des plantes : « La condition de la pensée l'appareille à la condition végétale ».³¹ Malgré ce rejet apparemment global du monde littéraire, il faut considérer que Caillois n'a eu accès à lui que sur le tard, de manière différée : il a appris à lire tardivement, mais a ensuite mûri promptement pour devenir un lecteur assidu, avant de s'engager en faveur de la diffusion de la littérature sud-américaine qu'il avait découverte lors de son séjour temporaire en Amérique du Sud, pour finir par devenir lui-même écrivain. Sa critique sans ambages ne vaut donc pas tant pour la littérature dans son ensemble que pour une sorte particulière de littérature qu'il stigmatise comme étant un genre d'affabulation déconnectée du monde réel et incapable d'en rendre compte,³² enfermant les hommes dans une « bulle »³³ qui les empêcherait de voir encore le monde tel qu'il est. Dans son texte autobiographique *Le fleuve Alphée* ainsi que dans l'interview précédemment citée, il résume *a posteriori* le chemin de vie qu'il a emprunté comme le passage d'un « sauvageon »³⁴ à un écrivain et intellectuel auquel les livres, les mots et les images ouvrent « un univers second, qui à la fois le protège et l'isole de l'autre, de la nature d'avant l'homme ».³⁵ Son entrée relativement tardive dans le

monde des lettres et des mots qui, avec le recul, lui sembla être une véritable bénédiction, lui a toutefois ménagé un certain accès au monde enfantin des objets. Mais le chemin inverse lui est interdit, à lui aussi, par l'existence de cette bulle, même s'il essaie au cours de ses nombreux voyages de renouer avec ses origines : « J'essaie de retrouver [...] ce que j'étais avant de traverser la mer, comme Alphée. »³⁶ Au lieu de considérer les deux mondes comme irréconciliables et irrémédiablement séparés, Caillois lutte formellement, du moins de temps à autre, pour les relier l'un à l'autre par une forme d'écriture spécifique qu'il applique avec une intensité toute particulière aux pierres.

III.

« L'amour de la pierre est souvent sans réciproque ».³⁷ Cette citation n'est pas de Roger Caillois. Parce que les pierres ont été dans nombre de ses publications au cœur de ses préoccupations³⁸ et qu'il les collectionnait avec passion, on fit de lui à juste titre le portrait d'« un homme qui aimait les pierres ».³⁹ Il admet à plusieurs reprises sa profonde « passion pour les pierres ».⁴⁰ Dans la monographie sur les *Pierres*, il précise d'abord à quelle sorte de pierres va en priorité son intérêt. Ce ne sont pas celles qui attirent l'attention des artistes, des archéologues ou des diamantaires, mais avant tout les spécimens qui restent la plupart du temps dans l'ombre, ceux qu'on ne remarque pas. Caillois s'intéresse aux pierres dans leur forme première, dans leur matérialité pure, non encore travaillée par l'homme, avant leur taille ou leur polissage par la main de l'homme et leur transformation en autre chose, que ce soit en bijou, en œuvre d'art ou en édifice. Son travail sur les pierres vise par cela l'objectif d'autres écrits de sa main pour allier la matière et l'imagination :

« Pour moi l'imagination n'est rien de plus qu'un prolongement de la matière, je pense que la poésie n'est pas un phénomène purement humain et qu'elle n'est pas un phénomène dû au seul langage. Si, maintenant, je ne m'occupe plus que de décrire des pierres, c'est pour montrer qu'à l'intérieur de ces pierres, et dans la façon dont elles trouvent leur forme, il y a des espèces de réduction, de miniaturisation, de toutes les choses qui sont au monde. L'imagination se flatte de broder à sa guise, et voici que l'intérieur d'une pierre proclame que rigueur et dérive ne font que besogner un canevas immortel, invariable. Les mêmes consignes mystérieuses gouvernent l'inextricable liberté mentale et la gravité minérale. »⁴¹

Comme, à Caillois aussi, les pierres n'offrent qu'un vis-à-vis d'abord muet, il importe d'autant plus de découvrir leurs secrets, de déchiffrer leur écriture avec une attention méticuleuse.⁴² Il comprend rapidement qu'il ne peut *in fine* s'en approcher qu'à travers l'écriture, même si cela lui semble n'être dans un premier temps qu'un moyen auxiliaire, un détour peu apprécié, en raison de l'absence d'autres possibilités d'approches. Il parle à ce propos d'un « va-et-vient »⁴³ entre l'existence des pierres et sa propre existence, que l'on peut définir comme suit avec Hartmut Böhme qui thématise la proximité des romantiques avec les pierres, également signifiante aux yeux de Caillois : « L'homme s'objective dans la pierre ; la pierre se subjective dans l'homme – ce qui signifie à la fois : l'homme impose à la pierre sa subjectivité ; la pierre impose à l'homme sa forme d'objet. »⁴⁴ En tant qu'observateur et descripteur des pierres, Caillois les

rapporte à lui-même et se compare à elles : « Le vivant qui [les] regarde comprend qu'il n'est, pour sa part, ni si durable ni si ferme. »⁴⁵ « Il me vient alors une sorte d'excitation très particulière. Je me sens devenir un peu de la nature des pierres »⁴⁶ – Caillois se prête lui-même à une comparaison avec les pierres qu'il observe, allant jusqu'à l'identification : « Je ne suis pas moins que lui [le calcite] oblique et scabreux. »⁴⁷ Au-delà de la pure écriture de fiction d'une part, qui laisse vagabonder une imagination débridée, et du traité scientifique des plus objectifs d'autre part, bannissant l'imagination des moyens qu'il reconnaît comme légitimes dans sa description,⁴⁸ les efforts de Caillois visent à allier l'analyse exacte et l'imagination, bien qu'elles semblent inconciliables de prime abord. Pour caractériser ce procédé, il parle de manière récurrente d'« imagination juste »,⁴⁹ qu'il explicite ainsi : « Il ne suffit pas qu'il y ait imagination, il faut en outre que la mise en images corresponde à un système d'échos, de repères, dans les données du monde. »⁵⁰ Lorsqu'on part sur leurs traces, les pierres délivrent une connaissance centrale pour l'homme aux yeux de Caillois : « La pierre, située dans l'univers aux antipodes de l'homme, parle peut-être le langage le plus persuasif. Elle, qui dure plus que tout vivant, mais sans le savoir, rappelle que l'éternité est à ce prix.⁵¹ » L'« appétit de durée »⁵² présent en chaque être humain est l'une des raisons du pouvoir d'attraction qu'exercent les pierres. Mais une métamorphose en leurs qualités de dureté, de fixité, d'immutabilité, d'impassibilité et d'invulnérabilité qu'il souligne et auxquelles il aspire manifestement pour lui-même, ne peut être atteinte qu'au prix d'un renoncement à la vie dans son sens habituel. Tout ce qui vit, passe, *a contrario*. On peut lire l'affirmation de Gaston Bachelard comme un commentaire de la dévotion de Caillois pour les pierres : « Ce retour à la pensée de la pierre, c'est, sans doute, aux yeux des psychologues la régression d'une vie qui se minéralise.⁵³ » Mais Caillois interprète sa passion tout autrement :

« Il me semble que, gagné à l'insensibilité des pierres, presque tout ce qui est humain m'est devenu étranger. Non que je me sois endurci, c'est qu'il m'arrive aujourd'hui plus souvent qu'autrefois de me sentir à peine distinct de n'importe quelle donnée du monde. »⁵⁴

Caillois semble avoir trouvé « ses zones d'indiscernabilité ».⁵⁵ La ressemblance indifférenciée à l'environnement, un total « devenir tout le monde »⁵⁶ par le fait de devenir « imperceptible, indiscernable et impersonnel ».⁵⁷ C'est ce motif de dépersonnalisation de sa pensée qui le mène aussi à d'autres thèmes – l'imitation, les masques, le jeu, à travers lesquels il aborde de manière concordante des possibilités de la métamorphose, du camouflage et de l'invisibilité. Dans l'expérience du « devenir pierre »⁵⁸ menée par Caillois, la dépersonnalisation en particulier, comme tentative répétée de décharger le sujet du poids de l'existence, se révèle fructueuse :

« Il y a quelques années, j'avais tout devant moi, on me parlait de ma vie, de mon avenir. Je disais oui. Je faisais même ce qu'il fallait pour ça. Mais alors déjà, tout ça m'était étranger. M'appliquer à l'impersonnalité, voilà ce qui m'occupait. [...] Je n'aurais qu'à me laisser aller. Tout ce qui m'arriverait par surcroît, eh bien, c'est comme la pluie sur un caillou. Ça le rafraîchit et c'est déjà très beau. Un autre jour, il sera brûlant de soleil. Il m'a toujours semblé que c'est exactement ça, le bonheur. »⁵⁹

Celui qui parle ainsi n'est pas Caillois, mais le personnage principal Patrice Meursault dans le roman d'Albert Camus *La mort heureuse*, paru à titre posthume, qui se termine par ces mots : « Et pierre parmi les pierres, il retourna dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles⁶⁰. » Ce passage contient une représentation si juste et concentrée de la biographie de Caillois, de ses efforts pour mener une existence accueillant la vie de manière positive et créant de manière active, et dans le même temps, de son aspiration à être déchargé des nombreuses contraintes de la vie en s'approchant d'une forme de vie discrète et invisible, que l'on pourrait aisément penser que le personnage principal du roman a été conçu d'après le modèle de Caillois. Le défi que représente l'existence en tant que pierre au sens de Caillois, ainsi que son pouvoir d'attraction, furent ce faisant aussi décrits ailleurs de manière convaincante :

« Par exemple, une pierre n'est une pierre que si elle reste la même chose, à savoir une pierre, à travers ses actions et réactions aux choses et processus en interaction avec elle. Elle est mouillée par la pluie, résiste à la pioche, supporte une certaine charge avant de céder. Être-une-pierre consiste à tenir tête à tout ce qui agit sur elle et à se définir par le processus ininterrompu de devenir et d'être une pierre. Mais ce 'devenir' n'est pas produit par la pierre comme par un sujet conscient : dans son interaction avec pluie, pioche, charge, la pierre est changée, elle ne se change pas elle-même. »⁶¹

Se transformer sous l'effet de forces venant de l'extérieur, au lieu de le faire sous le coup d'entreprises et d'activités décidées de son propre chef, voilà qui convoque l'image d'un sujet passif auquel les choses arrivent plus qu'il ne les provoque lui-même. Caillois semble ici, en particulier vers la fin de sa vie, avoir identifié la forme idéale d'existence.

IV.

Par opposition à la durabilité des pierres, l'homme s'avère n'être ici qu'une « espèce épisodique »,⁶² telle une « éphémère »,⁶³ qui apparaît non seulement très tardivement dans l'histoire de la planète – « Les jeux étaient faits depuis longtemps, au moment où l'homme est intervenu dans la partie. »⁶⁴ –, mais qui pourrait aussi potentiellement bientôt disparaître à nouveau de sa surface : « la nature d'avant lui, en tout cas, peut encore aujourd'hui l'éliminer d'une chiquenaude. »⁶⁵ Caillois en vient à parler sans cesse dans nombre de ses publications du séjour limité dans le temps de l'existence humaine sur terre. Il souligne ce faisant constamment le possible retour en arrière de l'homme dans son évolution. La formation de civilisations, de cultures et de sociétés, quel que soit le stade atteint, n'est en aucun cas irréversible.⁶⁶ Même si les inventions et monuments culturels les plus magnifiques tentent de revêtir toutes les apparences de la durée éternelle, un monde sans humains est pour Caillois non seulement imaginable, mais même très probable. Certes l'homme a conquis et soumis la terre à un rythme vertigineux. Mais les constellations les plus hautement accidentelles qui ont permis une telle évolution, peuvent aussi produire le contraire, se retourner contre l'homme et « provoquer sa disparition. Des hasards heureux se produisent, se capitalisent ; un autre, qui est néfaste, risque à tout moment d'introduire une série délétère ». ⁶⁷ L'ère de l'anthropocène qui fait aujourd'hui l'objet de nombreuses discussions en tant que

dénomination d'une nouvelle ère terrestre, est manifestement le résultat d'une si funeste série. L'œuvre de Caillois contient quantité d'impulsions pour une étude géo-sociologique approfondie de cette nouvelle ère.⁶⁸

- 1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris : Les Presses universitaires de France, 3^e édition, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961, p. 35.
- 2 Roger Caillois, *Randonnées* [1948], rééd. dans *id.*, *Espace américain. Randonnées*, Montpellier : Fata Morgana, 2007, p. 71.
- 3 Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, édité par et avec un texte de Carl Freytag, Fribourg/Vienne : ça-ira-Verlag, 2018.
- 4 Roger Caillois, *Espace américain. Randonnées*, *op. cit.*, p. 70-71.
- 5 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée* [1978], dans *id.*, *Œuvres*, édition établie par Dominique Rabourdin, Paris : Éditions Quarto Gallimard, p. 100.
- 6 Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1938, p. 95.
- 7 Roger Caillois, *Méduse et Cie* [1960], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 484.
- 8 Roger Caillois, « Courte note sur l'anthropomorphisme », dans *Ibid.*, p. 484-485.
- 9 *Ibid.*, p. 484.
- 10 *Ibid.*, p. 485.
- 11 *Ibid.*, p. 484.
- 12 *Ibid.*, p. 485.
- 13 *Ibid.* Avec cette façon de procéder et nombre de ses études, Roger Caillois est une source d'inspiration importante pour une étude géo-sociologique de l'anthropocène, voir à ce sujet Markus Schroer, *Geozologie. Die Erde als Raum des Lebens*, Berlin : Suhrkamp, 2022.
- 14 Roger Caillois, *Pierres* [1966], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1074. Il étudie à plusieurs reprises les inconvénients de la bipédie, voir aussi Roger Caillois, *Dissymétrie* [1973], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 920.
- 15 Georges Bataille, *La Part maudite*, in : *Œuvres complètes*, XII vols, vol. VII, éd. par Denis Hollier, Paris : Gallimard, 1976, p. 31-33.
- 16 Roger Caillois, *Le Sacré de transgression. Théorie de la fête* [1939], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 263-289.
- 17 Roger Caillois, *Pierres*, *op. cit.*, p. 1074.
- 18 Roger Caillois, « La cité et le poème », dans *Cases d'un échiquier*, Paris : Gallimard, 1970, p. 152.
- 19 Roger Caillois, *Pierres*, *op. cit.*, p. 1072.
- 20 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 98.
- 21 *Ibid.*, p. 100.
- 22 « Les dernières énigmes de Roger Caillois. Propos recueillis par Hector Bianciotto et Jean-Paul Enthoven », *Le Nouvel Observateur*, no. 738, 30 décembre 1978, p. 58-62, ici p. 58-59.
- 23 *Ibid.*
- 24 Roger Caillois, *Méduse et Cie* [1959], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 479-484.
- 25 Voir *ibid.*, p. 482.
- 26 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 162.
- 27 Voir *ibid.*, p. 137 sq.
- 28 « Les dernières énigmes de Roger Caillois », art. cit., p. 62.

- 29 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 161.
- 30 *Ibid.*
- 31 *Ibid.*, p. 162.
- 32 Caillois s'est tourné vers de tels écrivains qui partagent selon sa vision des choses la même aversion que lui. De longs passages de son texte sur Antoine de Saint-Exupéry en particulier peuvent être lus comme un autoportrait : « Saint-Exupéry ressent du mépris, presque du dégoût pour la littérature sans provision ». Roger Caillois, « Le Catéchisme et l'Almanach », *La Nouvelle Revue Française*, no. 17, juillet 1953, p. 31-41, ici p. 38.
- 33 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 105, 159.
- 34 *Ibid.*, p. 102.
- 35 *Ibid.*, p. 105.
- 36 « Les dernières énigmes de Roger Caillois », *art. cit.*, p. 59.
- 37 Jeffrey Jerome Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015, p. 27 : « The love of stone is often unrequited. »
- 38 Voir Roger Caillois, *Pierres et L'Écriture des pierres*, dans *id.*, *Œuvres*, p. 1037-1086 et 1087-1097.
- 39 Marguerite Yourcenar, « L'homme qui aimait les pierres », dans *id.*, *En pèlerin et en étranger* [1989], rééd. dans Roger Caillois, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 13-29.
- 40 Roger Caillois, *Espace américain. Randonnées*, *op. cit.*, p. 73.
- 41 « Les dernières énigmes de Roger Caillois », *art. cit.*, p. 60.
- 42 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 176.
- 43 *Ibid.*
- 44 Hartmut Böhme, « Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfremdesten" », dans Christine Pries (éd.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim : VCH, Acta Humaniora, 1989, p. 119-141, ici p. 139.
- 45 Roger Caillois, *Pierres*, *op. cit.*, p. 1064.
- 46 *Ibid.*, p. 1078.
- 47 Roger Caillois, *Pierres réfléchies*, Paris : Gallimard, 1975, p. 128-129.
- 48 L'historienne des sciences Lorraine Daston traite de la « peur et du rejet de l'imagination » qui règnent dans la science à l'époque de l'objectivité, voir Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, traduit de l'anglais par Gerhard Herrgott, Christa Krüger et Susanne Scharnowski, Francfort-le-Main : Fischer, 2011, p. 99 et suiv.
- 49 Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire* [1973], dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1032.
- 50 « Les dernières énigmes de Roger Caillois », *art. cit.*, p. 60. Il ne s'agit de rien de moins pour lui que de « chercher dans l'exactitude une poésie inédite », dans Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 171.
- 51 Roger Caillois, *Pierres réfléchies*, *op. cit.*, p. 13-14.
- 52 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 169.
- 53 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1934], Paris : J. Vrin, 2004, p. 220.
- 54 Roger Caillois, *Pierres réfléchies*, *op. cit.*, p. 66.
- 55 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 343.
- 56 *Ibid.*
- 57 *Ibid.*

- 58 Rainer G. Schmidt, « Steinwerdung im Licht der Träume. Nachbemerungen », dans Roger Caillois, *Patagonien und weitere Streifzüge*, *op. cit.*, p. 121–125.
- 59 Albert Camus, *La mort heureuse*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2010, p. 52. Voir à ce sujet également les observations des galets que fait Francis Ponge, *Le parti pris des choses* [1942], Paris : Gallimard, nrf, 1994, p. 92-101.
- 60 Albert Camus, *La mort heureuse*, *op. cit.*, p. 172.
- 61 Herbert Marcuse, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Traduit de l'anglais par Robert Castel et Pierre-Henri Gonthier, Présentation de Robert Castel, Paris : Les Éditions de Minuit, 1968, p. 58.
- 62 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, dans *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 166.
- 63 Roger Caillois, *Patagonie* [1946], dans *ibid.*, p. 388.
- 64 Roger Caillois, *Dissymétrie* [1973], dans *ibid.*, p. 939.
- 65 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *op. cit.*, p. 104.
- 66 *Ibid.*, p. 167 et suiv.
- 67 Roger Caillois, *Espace américain. Randonnées*, *op. cit.*, p. 70.
- 68 Voir Markus Schroer, *Geozoologie. Die Erde als Raum des Lebens*, *op. cit.*

Thomas Schmuck

Die Grenzen der Zeit: Caillois und die Steine

Steine stehen im Zentrum des Werkes von Roger Caillois. Zahlreiche Photographien zeigen ihn mit Gesteinen und Mineralien, mehrere Bücher und Beiträge sind ihnen gewidmet.¹ Seine Sammlung von etwa 2000 Mineralien und Gesteinen kam 1988, zehn Jahre nach seinem Tod, ins Muséum national d'Histoire naturelle in Paris, wo sie heute ausgestellt ist. Schon Émile Michel Cioran hat darauf hingewiesen – und seither ist dies öfters wiederholt worden –, dass, wenn sich Caillois' innerste Natur, sein Ich in einem Buch am direktesten ausdrücken würde, dann jenes über »Steine« zu nennen wäre (*Pierres*, 1966). Caillois offenbare sich darin durch seinen Tonfall: dieser sei anders, enthusiastisch, eindringlich und bohrend ausführlich. Steinen gälte, so Cioran, die einzige Leidenschaft, die Caillois je gekannt habe.² – Warum ist das so? Was faszinierte Caillois an Steinen?

FARBEN

Für Caillois ist »jeder Stein« »eine Welt«.³ Grundlage dieser Feststellung ist die Bewertung der Farben als besonders auffällige, aber auch trügerische Merkmale der Mineralien und Gesteine. In der langen Geschichte der Mineralogie widerstanden sie eindeutiger Klassifikation, auch wenn Abraham Gottlob Werner, Mineraloge und Lehrer von Alexander von Humboldt und Novalis, Ende des 18. Jahrhunderts ein standardisiertes Farbsystem für eine eindeutige Bestimmung samt eigener Nomenklatur schuf. Mineralien können viele Farben annehmen, ohne ihre Identität, d. h. ihre Namen und ihre Stellung im mineralogischen System zu verlieren. Sie changieren, wechseln Farben selbst innerhalb eines einzigen Kristalls, so etwa beim Turmalin – und doch bleiben sie gleich. Als Beispiel der Vielfalt dient Caillois ein »schimmernde[r] Hämatit«: ein »grüner, ganz von Finsternis durchzogener Widerschein«, ein »eisiges, heraldisches Grün«, schließlich gar eine »Übersteigerung des Grüns« und, in die Welt des Organischen wechselnd, »das einhellig grüne Licht von Metall-, von Goldlaufkäfern«.⁴ Dieses »Grün gleitet über die Oberfläche des Eisens« und erzeugt einen Schimmer, für den es keine Farbbezeichnung mehr gibt. Es erinnert ihn an Wasser, das zu kochen beginnt, an kalte und »grausame« Farbnuancen. In anderen Werken über Steine, *L'Écriture des pierres* von 1970 und *Pierres réfléchies* von 1975, hat Caillois Ähnliches mit der Farbe Schwarz versucht, z. B. in den »Notizen für die Beschreibung schwarzer Mineralien«.⁵ Aber die Farbbeobachtungen an Hämatiten, den mehrheitlich schwärzlich-rötlichen Blutsteinen, gehen

noch über die Grünschattierungen hinaus: Das »matte Gold«, das »Erdbeerrot« und »Jod- oder Fuchsinviolett« verweisen wieder auf die Welt des Organischen, auf die Blütenfarben der Fuchsien und auf Färbemittel. Mit dem Farbstoff Fuchsin werden Chromosomen purpurn, magentafarben zum Nachweis der DNS zum Leuchten gebracht. Es scheint leichter, bei einem einfachen Hämatit fehlende als auftretende Farben festzustellen – aber, so lässt sich fragen, fehlen denn überhaupt welche? Der Hämatit erzeugt den Farbenkreis, das ganze Regenbogenspektrum: an ihm erscheint der »Lichthof eines undurchsichtigen Regenbogens«, der weniger an einen Regenbogen am sommerlichen Gewitterhimmel erinnert als an »Öllachen an der Oberfläche schmutziger Hafengewässer oder im Rinnstein von Garagen.«⁶ Sogar Farben, die der Regenbogen nicht kennt, dunkles Schwarz, »plötzliche Diamantennacht«, eine laut Caillois mineralogische, nicht etwa poetische Bezeichnung, und »Tinte«, »angereicherte Nacht« treten auf. Es sind Erscheinungen, die über herkömmliche Bezeichnungen von Farben weit hinausgehen. Caillois nennt dies eine »jenseitige Färbung«. Und sein kurzer Text über das Schillern des Hämatits – eines so häufigen, geradezu alltäglichen Minerals – bewegt sich, während er von Farben spricht, von der anorganischen Welt der Aufschlüsse, Bergwerke und Fundorte, wie etwa das genannte Elba, über die Welt des Organischen, der er seine Farbvergleiche entnimmt, wie Goldlaufkäfer und Fuchsien, hin zur Welt des Menschen, der Zivilisation, wo die künstlichen Regenbögen in Hafenwässern und Rinnsteinen aufleuchten. Diese erzählende Bewegung ist ein Kompositionsprinzip vieler Caillois'scher Texte. In ihr wird die Welt des Menschen verknüpft mit dem fernen Bereich des Anorganischen, den ältesten Gesteinen vom Anbeginn der Zeit.

ZEITEN

Steine als Repräsentanten der Welt aufzufassen, kommt der Faszination Caillois' für diese indes nur scheinbar näher, da eine solche Vorstellung Verkürzung ist: Steine repräsentieren nichts, weil sie nichts bedeuten. In der Widmung seines Buches *Steine* von 1966 findet sich eine Schlüsselpassage für Caillois' Verständnis: »Sie [die Steine] sind geblieben, was sie waren. [...] [S]tets in ihrer Wahrhaftigkeit: sie selbst und sonst nichts.«⁷ Steine dauern, sie verändern sich nicht und sie bedeuten nichts. Und jene Steine, die durch den Menschen Bedeutung, Wert oder Funktion bekommen – Edelsteine, Grabsteine, verarbeitetes Metall, wissenschaftliche Objekte usw. – interessieren Caillois nicht: nur »von Steinen spreche ich, die niemals etwas ändern wird«, von Steinen, »die nicht mal des Todes gewärtig sein müssen und nichts weiter zu tun haben, als sich Sand, Platzregen oder Brandung, Unwetter und Zeit übers Gesicht rieseln zu lassen.«⁸ Ihre Dauerhaftigkeit wird möglich durch ihr Nichts-Bedeuten; und ihr Nichts-Bedeuten wird aufgeladen durch ihr Dauern. »Sie verewigen nur ihr eigenes Gedächtnis.«⁹ Erst durch dieses Dauern gewinnen sie – denn darin besteht das Paradoxon – für uns Betrachter im Sinne Caillois' Bedeutung: als Menschen vergehen wir im Vergleich mit Gesteinen so schnell, dass den Steinen unsere Existenz, Ankunft wie Verschwinden, nicht einmal auffallen würde, hätten sie denn Bewusstsein. In diesen »nackte[n] Steine[n]« verhüllt sich und gibt

sich preis »ein gemesseneres, umfassenderes und feierlicheres Geheimnis«, als es das »Geschick einer vergänglicheren Gattung« des Menschen ist.¹⁰

Steine sind vom Anfang her. Als Zeugen dieses Anfangs bedeuten sie nichts, repräsentieren alles, und werden noch Zeugen des Endes sein. Sie sind etwas »winzig Kleines, das fort dauert.«¹¹ »Sie stammen vom Beginn des Planeten, manchmal von einem anderen Stern. Dann weisen sie die Drehung des Raumes auf wie ein Stigma ihres Sturzes. Ihr Ursprung liegt vor dem Menschen.«¹² Wir werden den Verweis auf das All noch einmal kurz aufgreifen; hier interessiert die übermenschliche Dauerhaftigkeit der Steine. Wer einen Stein aufliest, ergreift ein Objekt vom Anbeginn der Zeiten. Das Auflesen durch das Augenblickswesen Mensch ist selbst ein Akt des Augenblicks; der Stein aber, wieder fallengelassen, dauert fort.

Dass ein Stein eine ganze Welt im Kleinen ist, zeigt sich nicht nur in der Vielfalt der Farben und in der Fähigkeit zu überdauern. Vielmehr bilden Steine selbst Landschaften, Gewässer, Meere und Wälder, Himmel und Schnee – Steine sind »vollständige, in sich geschlossene Welten.«¹³ Sie sehen Gebirgen und Grotten ähnlich, beinhalten »Seen« und »Nebellandschaften« und, wie Caillois an Achaten vorführt, tragen einen »Schneehimmel«, in dem es »große gelbe Flocken« schneit.¹⁴ Im Inneren der Steine finden sich Meere – oder genauer: Flüssigkeiten, die eingeschlossen wurden, bevor es überhaupt Meere gab. Wieder ist es das Zurückreichen bis an den Anfang, das Caillois fasziniert. Beim Öffnen der Achatknollen findet sich, behauptet er, »eine Flüssigkeit, die noch vor dem Wasser war und die sich aus so fernem Zeitaltern erhalten hat, dass diese gewiss weder Quellen noch Regen, weder Ströme noch Meere kannten.«¹⁵ Sie sind vor allen Gewässern, sie stammen »vom Beginn der Zeiten«,¹⁶ in Quarzen wie in Chalzedonen. In deren Hohlräumen bilden sie Teiche mitsamt dem Himmel ab. Hier ist der Stein der Zeit enthoben, soweit das in der Zeit möglich ist. Er verweist auf ein All vor der Zeit, vor der Verderbtheit, auf »Quasi-Ewigkeit«.¹⁷

GEGENSÄTZE

Steine stehen am Beginn der Zeit des Menschen, allerdings als »widernatürliche Steine«, wie der Titel eines Kapitels aus dem Buch *Steine* verrät, nämlich als aufgerichtete und geordnete Blöcke in den Megalithkulturen. Mit ihnen beginnt die Geschichte der »fleissige[n] Rasse« des Menschen, »begierig danach [...], ihre Zukunft umzugestalten.«¹⁸ Es sind »ungeschlachte Stelen«, die »die ganze Geschichte ihrer Gattung feierlich eröffnen.«¹⁹ Sie sind Produkte eines »Ehrgeizes« und deshalb widernatürlich – ganz wie vierfüßige Tiere, die sich aufrichten, und darin diese Aufrichtung »feiern«; zugleich sind sie »ewig schweigsame Marksteine ohne Symbole oder Wahrprüche«²⁰ und damit ohne Bedeutung. Selber tragen sie keine Zeichen. Sie markieren den Zeitpunkt, der die ungleichen Zeitalter von Steinen und Menschen trennt.

Dem Menschen als äußerstem Gegensatz zum Stein ist am Ende des Kapitels »Das Wasser im Stein«, die abschließende Coda gewidmet: »Der Lebendige, der sie [die Steine] betrachtet, begreift, dass er seinerseits weder so dauerhaft noch so

beharrlich ist. Weder so beweglich noch so rein. Freudlos sieht er sich am äußersten Ende eines anderen Reiches, und plötzlich so sehr als ein Fremdling im Weltall: stumpf und schwerfällig, ein ungebetener Gast.«²¹ Aber auch dieser äußerste Gegensatz kann aufgehoben werden. Menschen werden zu Stein, wie Caillois an Beispielen aus der chinesischen Literatur ausführt, sie verschwinden im Stein, oder sie nehmen, wenn sie Steine betrachten, etwas von deren Natur an: »Ich bemühe mich in Gedanken, sie im Augenblick ihrer Entstehung zu erfassen. Da gerate ich in eine ganz merkwürdige Erregung. Ich spüre, wie ich ein wenig die Natur der Steine annehme.«²² Was auch immer sie sind, welche Gegensätze sie prägen, welche Verwandlungen sie unterworfen sind – für den betrachtenden Menschen sind Steine »Stützen geistiger Übung«.²³

- 1 Roger Caillois, *Steine*, aus dem Französischen übers. von Gerd Henninger, München: Carl Hanser, 1983; id., *Die Schrift der Steine*, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Rainer G. Schmidt, Graz: Literaturverlag Droschl, 2004; id., *Patagonien und weitere Streifzüge*, aus dem Französischen übersetzt und mit Nachbemerkenungen von Rainer G. Schmidt, Graz: Literaturverlag Droschl, 2016.
- 2 Vgl. E. M. Cioran, »Roger Caillois«, in: *Widersprüchliche Konturen. Literarische Porträts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 20–26, hier S. 21–22.
- 3 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 9.
- 4 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 52–53.
- 5 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 148–149.
- 6 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 52.
- 7 Ibid., S. 5–6.
- 8 Ibid., S. 6.
- 9 Ibid., S. 5.
- 10 Ibid., S. 7.
- 11 Ibid., S. 96.
- 12 Ibid., S. 5.
- 13 Ibid., S. 68.
- 14 Ibid., S. 62.
- 15 Ibid., S. 60.
- 16 Ibid., S. 61.
- 17 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 163.
- 18 Caillois, *Steine*, op. cit., S. 82.
- 19 Ibid., S. 85.
- 20 Ibid., S. 84.
- 21 Ibid., S. 63.
- 22 Ibid., S. 94.
- 23 Caillois, *Die Schrift der Steine*, op. cit., S. 9.

Thomas Schmuck, traduit par Florence Rougerie

Les frontières du temps : Caillois et les pierres

Les pierres sont au centre de l'œuvre de Roger Caillois. Ce dernier apparaît sur de nombreuses photographies au milieu de pierres et de minéraux, auxquels il a consacré plusieurs de ses livres et contributions.¹ Sa collection de près de 2000 minéraux et pierres fut intégrée dix ans après sa mort au Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, où elle est aujourd'hui exposée. Émile Michel Cioran avait déjà fait remarquer, comme cela fut plusieurs fois repris depuis, que si la nature la plus intime de Caillois, son moi devait s'exprimer le plus immédiatement dans un livre, alors ce serait dans celui sur les « Pierres » de 1966. Caillois y emploierait un ton différent, enthousiaste, pénétrant et détaillé jusqu'à l'extrême. Les pierres seraient, selon Cioran, l'objet de la seule passion qu'ait jamais connue Caillois.² Pourquoi donc ? Qu'est-ce qui dans les pierres fascinait autant Caillois ?

COULEURS

Pour Caillois, « chaque pierre » est « un monde » en soi.³ Ce constat est fondé sur l'appréciation des couleurs des pierres et minéraux en tant que caractéristiques particulièrement évidentes mais aussi trompeuses. Dans la longue histoire de la minéralogie, elles résistèrent à une classification univoque, même si Abraham Gottlob Werner, minéralogiste et professeur d'Alexander von Humboldt et Novalis, mit au point vers la fin du XVII^e siècle un système colorimétrique standardisé muni de sa propre nomenclature, devant permettre une identification sans conteste. Les minéraux peuvent se parer de nombreuses couleurs, sans perdre pour autant leur identité, c'est-à-dire leur nom et leur place dans le système minéralogique. Ils sont chatoyants, changent de couleurs à l'intérieur d'un seul et même cristal, comme c'est le cas par exemple pour la tourmaline, et pourtant, ils restent toujours les mêmes. Pour illustrer cette variété, Caillois cite une « hématite iridescente » : un « reflet vert intense, tout chargé de ténèbre », un « sinople glacé », et pour finir même un vert « quintessenci[é] », puis changeant pour le monde organique, « des rayons mordorés [...] aussitôt fondus dans la lumière vert uni de cétoine, de carabe ».⁴ Ce « vert glisse à la surface du fer » et produit un reflet pour lequel il n'existe plus de nom connu. Il lui rappelle l'eau qui se met à bouillir, lui fait penser à des nuances froides et « cruelles ». Dans d'autres œuvres sur les pierres, *L'Écriture des pierres* de 1970 et *Pierres réfléchies* de 1975, Caillois a fait des tentatives analogues avec la couleur noire, par exemple dans les « Notes pour la description des minéraux noirs ».⁵ Mais les descriptions qu'il fait des couleurs des hématites, ces pierres sanglantes aux tons rougeâtres-noirâtres

surpassent encore les nuances de vert : l'« or sourd », le « rouge de braise » et le « violet d'iode ou fuchsine » renvoient à nouveau au monde organique, à la couleur des fleurs de fuchsia et aux teintures végétales. Le colorant nommé fuchsine sert dans la recherche d'ADN à rendre les chromosomes luminescents en les teintant de pourpre, de magenta. Il semble plus aisé de constater l'absence de couleurs dans une hématite simple que leur présence, mais on est en droit de se demander s'il en manque vraiment. L'hématite produit le cercle des couleurs, tout le spectre des couleurs de l'arc-en-ciel : en elle se manifeste le « halo d'un arc-en-ciel sans transparence », qui ressemble moins à l'arc-en-ciel d'un ciel d'orage en été qu'à des « taches de naphte à la surface de l'eau souillée des ports ou dans les caniveaux des garages ».⁶ Il arrive même que surgissent des couleurs inconnues de l'arc-en-ciel, un noir profond, « nuit soudain adamantine », qui selon Caillois est une caractérisation minéralogique et non pas poétique, ainsi qu'une teinte d'« encre », une « nuit ramassée ». Ce sont des phénomènes qui dépassent de loin les dénominations habituelles des couleurs. Caillois les appelle des « couleurs d'outre-monde ». Et son court texte sur le chatoyement de l'hématite, un minéral si courant, presque banal, déploie à propos des couleurs l'éventail qui va du monde inorganique des affleurements, des mines et des gisements, comme l'île d'Elbe qu'il cite en exemple, au monde organique auquel il emprunte ses métaphores colorées comme le carabe doré et les fuchsias, en passant par le monde des humains, de la civilisation qui, dans les eaux de ses ports et dans ses rigoles, fait surgir des arcs-en-ciel artificiels. Ce mouvement narratif est un principe de composition récurrent des textes de Caillois, reliant le monde des humains au monde lointain de l'anorganique, aux pierres les plus anciennes qui remontent à la nuit des temps.

TEMPORALITÉS

Concevoir les pierres comme des symboles du monde ne s'approche qu'à première vue de la fascination de Caillois pour celles-ci, car ce faisant, on n'en livre qu'une perspective raccourcie : les pierres ne représentent rien, car elles ne signifient rien. Dans sa dédicace de *Pierres* de 1966, il y a un passage clé pour comprendre la vision de Caillois : « Elles [les pierres] sont demeurées ce qu'elles étaient, [...] toujours dans leur vérité : elles-mêmes et rien d'autre. »⁷ Les pierres durent, elles ne changent pas et elles ne signifient rien. Et les pierres auxquelles l'homme attribue un sens, une valeur ou une fonction, comme les pierres précieuses, les pierres tombales, le métal travaillé, les objets scientifiques, etc., Caillois ne s'y intéresse pas : « Je parle des pierres que rien n'altéra jamais », de pierres « qui n'ont même pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse ou le ressac, la tempête, le temps ».⁸ Leur durabilité est rendue possible par leur non-signifiante : et leur non-signifiante est chargée par leur durée. « Elles ne perpétuent que leur propre mémoire ».⁹ Ce n'est que par cette durée qu'elles revêtent une signification – au sens de Caillois – pour le spectateur (et là réside le paradoxe) : en tant qu'humains, nous passons si vite par comparaison avec les pierres, que si celles-ci étaient douées de conscience, elles ne remarqueraient même pas notre existence, pas plus notre apparition que notre disparition. Dans ces « pierres nues », c'est un « mystère

plus lent, plus vaste et plus grave » qui se voile et se dévoile, dans la mesure où c'est « le destin d'une espèce passagère » que constitue le genre humain.¹⁰

Les pierres sont présentes depuis la nuit des temps. Comme témoins de ce début, elles ne signifient rien mais représentent tout et elles seront encore les témoins de la fin des temps. Elles sont quelque chose d'« infime qui demeure ». ¹¹ « Elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme. » ¹² Nous reprendrons brièvement cette référence à l'univers, car ce qui nous intéresse ici est la pérennité surhumaine des pierres. Qui ramasse une pierre se saisit d'un objet du début des temps. Pour l'homme qui est un être éphémère, le fait de ramasser une pierre est en soit un acte éphémère : la pierre cependant, si elle choit à nouveau à terre, perdure.

Une pierre ne représente pas seulement un monde en miniature grâce à la variété de ses couleurs et à sa capacité à perdurer. Au-delà de cela, les pierres elles-mêmes figurent des paysages, des fleuves, des mers et des forêts, et les cieux et la neige – les pierres sont des « mondes complets et étanches ». ¹³ Elles évoquent des monts et des grottes, contiennent des « lac[s] » et des « paysage[s] spectra[ux], brumeux » et comme Caillois le montre à l'exemple des agates, renferment un « ciel de neige », dans lequel tourbillonnent de « gros flocons jaunes ». ¹⁴ À l'intérieur des pierres, on trouve des mers, ou plus exactement des fluides qui ont été scellés en elles, avant même qu'il n'existe des mers. C'est à nouveau le fait de remonter à la nuit des temps qui fascine Caillois. Lorsqu'on ouvre les nodules d'agate, il prétend que l'on y trouve « un fluide d'avant l'eau, conservé d'époques si lointaines qu'elles ne connaissent sans doute ni sources ni pluies, ni fleuves ni océans ». ¹⁵ Dans les quartz et les chalcédoines, ces fluides datent d'avant toutes les eaux, ils sont originaires du « commencement des âges ». ¹⁶ Dans leurs cavités, ils forment des étangs qui reflètent le ciel tout entier. Ici la pierre échappe au temps, pour autant que cela soit possible dans le temps. Elle renvoie à un univers d'avant le temps, d'avant la corruption, à une « quasi-éternité ». ¹⁷

OPPOSITIONS

On trouve les pierres au début du temps humain, en tant que « pierres contre nature » toutefois, comme le révèle le titre de l'un des chapitres de son livre *Pierres*, à savoir en tant que blocs de pierre, dressés et rangés dans un certain ordre dans les cultures mégalithiques. Avec elles, commencent l'histoire de la « race industrielle » de l'homme, « avide de modifier son avenir ». ¹⁸ Ce sont des « stèles nues », qui « inaugurent l'histoire entière de leur espèce ». ¹⁹ Elles sont les produits d'une « ambition » et pour cette raison, contre-nature, tout comme les bêtes à quatre pattes qui se dressent et qui « exaltent » à travers elles ce passage à la bipédie ; en même temps, elles sont comme d'« éternelles bornes silencieuses, sans symboles ni devises », ²⁰ et par là-même sans signification. Elles marquent le moment qui sépare les âges disparates des pierres et des hommes.

Ce rappel qui vient clore le chapitre « L'eau dans la pierre » est dédié à l'homme comme l'exact opposé de la pierre : « le vivant qui [...] regarde [le vide qui s'y creusa]

comprend qu'il n'est, pour sa part, ni si durable ni si ferme. Ni si agile, ni si pur. Il se connaît sans joie à l'extrémité d'un autre empire, et soudain si étranger à l'univers : un intrus hébété.²¹ » Mais même cette opposition extrême peut être levée. Les hommes deviennent des pierres, comme Caillois le montre à travers des exemples empruntés à la littérature chinoise, ils s'absorbent dans la pierre, ou bien ils prennent, lorsqu'ils contemplent des pierres, quelque chose de leur nature : « Je m'efforce de les saisir en pensée à l'ardent instant de leur genèse. Il me vient alors une sorte d'excitation très particulière. Je me sens devenir un peu de la nature des pierres. »²² Quelle que soit leur nature, quels que soient les contraires qui les marquent, les métamorphoses auxquelles elles sont soumises, elles sont, pour l'homme qui les contemple, « supports d'exercice spirituel ».²³

- 1 Roger Caillois, *Steine*, traduit du français par Gerd Henninger, Munich : Carl Hanser, 1983 ; *id.*, *Die Schrift der Steine*, traduit du français et avec une postface de Rainer G. Schmidt, Graz : Literaturverlag Droschl, 2004 ; *id.*, *Patagonien und weitere Streifzüge*, traduit du français et avec des remarques conclusives de Rainer G. Schmidt, Graz : Literaturverlag Droschl, 2016.
- 2 Voir E. M. Cioran, « Roger Caillois », dans *Widersprüchliche Konturen. Literarische Porträts*, Francfort sur le Main : Suhrkamp, 1989, p. 20-26, ici p. 21-22.
- 3 Roger Caillois, *Pierres réfléchies*, Paris : Gallimard, 1975, p. 9.
- 4 Roger Caillois, *Pierres* [1966], dans *id.*, *Œuvres*, édition établie par Dominique Rabourdin, Paris : Éditions Quarto Gallimard, p. 1059.
- 5 Roger Caillois, *Minéraux* [1970], dans *id.*, *Œuvres, op. cit.*, p. 1098-1099.
- 6 Caillois, *Pierres*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1059.
- 7 *Ibid.*, p. 1037.
- 8 *Ibid.*, p. 1037-1038.
- 9 *Ibid.*, p. 1037.
- 10 *Ibid.*, p. 1038.
- 11 *Ibid.*, p. 1079.
- 12 *Ibid.*, p. 1037.
- 13 *Ibid.*, p. 1066.
- 14 *Ibid.*, p. 1063.
- 15 *Ibid.*, p. 1062.
- 16 *Ibid.*, p. 1063.
- 17 Caillois, *Pierres réfléchies*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1107.
- 18 Caillois, *Pierres, op. cit.*, p. 1072.
- 19 *Ibid.*, p. 1073-1074
- 20 *Ibid.*, p. 1074.
- 21 *Ibid.*, p. 1064.
- 22 *Ibid.*, p. 1078.
- 23 Caillois, *Pierres réfléchies, op. cit.*, p. 9.

Annick Louis

Le genre fantastique selon Caillois

Roger Caillois commence à s'intéresser au genre fantastique en Argentine, bien que sa proximité avec les surréalistes l'ait déjà rapproché de l'imaginaire. Alors qu'il était invité par Victoria Ocampo à assurer des conférences en 1939, son séjour dans le pays se prolonge jusqu'en 1945 en raison de la guerre, et le met en contact avec des écrivains hispano-américains qui deviennent les représentants majeurs du fantastique, comme Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo et José Bianco. Le genre s'insinue dans certaines des activités éditoriales déployées par Caillois durant cette période, comme la fondation de la revue *Lettres Françaises* et la collection « La Porte Étroite ». À son retour en France, cet intérêt devient plus évident encore dans la collection « La Croix du Sud » qu'il fonde en 1952 chez Gallimard, et parce qu'il compile une série d'anthologies du fantastique, qu'il accompagne de préfaces et d'essais : *Puissances du rêve : textes anciens et modernes*, au Club Français du Livre,¹ *Au cœur du fantastique*² et *Anthologie du fantastique*.³ Afin de cerner la conception du fantastique de Caillois, il est donc nécessaire de prendre en compte autant ses réflexions explicites sur le genre que ses pratiques éditoriales ; les anthologies peuvent ainsi être considérées comme des modes spécifiques d'exposition et de diffusion de conceptions littéraires qui ne correspondent pas nécessairement à celles explicitées dans leur paratexte.⁴ Au cours du temps, la conception de Caillois évolue, et marque ses contemporains, même si elle paraît dépassée à partir des années 1970, lorsque les propositions d'auteurs liés au structuralisme, tels que Tzvetan Todorov⁵ et Ana María Barrenechea,⁶ font leur apparition, et deviennent dominantes dans le milieu académique.

IMMERSION DANS LE CONTEXTE DU FANTASTIQUE HISPANO-AMÉRICAIN

Les premières impressions de Caillois sur le fantastique hispano-américain ne sont pas positives. À peine arrivé à Buenos Aires, dans une lettre envoyée à Jean Paulhan en juillet 1939, il exprime son manque d'enthousiasme à propos de « L'approche du caché » de Borges, qui est en train de publier, à l'époque, ses premiers récits fantastiques :

« J'ai vu beaucoup Borges : il est très intelligent, mais je trouve un peu dommage qu'il écrive trop de choses comme celle que *Mesures* a publiée. [...] Je crains que le jour où il voudra s'exprimer sérieusement, on ne lui dise que cela ne prend plus. Mais peut-être n'a-t-il pas le désir de s'exprimer jamais sérieusement. »⁷

Borges lui semble donc gaspiller son talent en écrivant des histoires qui manquent de portée intellectuelle transcendante. Peu de temps après, la réaction de Caillois à la

publication de *l'Anthologie de la littérature fantastique*, compilée par Borges, Bioy Casares et Silvina Ocampo en 1940,⁸ sera aussi négative :

« J'ai vu l'Anthologie Borges-Adolfito-Silvina : elle [est] déconcertante à tout point de vue. Jusqu'à présent l'Allemagne passait pour le pays par excellence de la littérature fantastique : il n'y a pour ainsi dire aucun Allemand (Kafka est juif et tchèque [sic]) dans l'anthologie. Peut-être un oubli ? Quant à y mettre Swedenborg, c'est une gageure : il n'a jamais eu l'intention d'écrire de la littérature fantastique. Et si l'on s'occupe de la littérature fantastique involontaire, alors on peut commencer par la Bible et quelques autres œuvres de même type, assez importantes. »⁹

L'écart qui existe entre la conception du fantastique de cette anthologie et celle de Caillois ne donne pas lieu à une polémique avec Borges (contrairement au récit policier en 1942)¹⁰ ; cependant, cette lettre à Victoria Ocampo met en évidence le fait que, pour lui, le fantastique allemand constitue alors l'essentiel du genre. Par ailleurs, en établissant une différence entre littérature fantastique volontaire et involontaire, il renvoie à l'opposition entre intentionnalité auctoriale et attentionnalité lectoriale, c'est-à-dire lorsque la volonté d'un auteur d'associer une œuvre à un genre déterminé et l'appropriation qui en est faite par le lecteur diffèrent. Est ainsi envisagée l'une des questions essentielles de la théorie des genres : leur instabilité, qui détermine que les œuvres associées à un genre sont différentes en fonction des cultures et des époques.¹¹ De plus, la vision de Kafka est particulière, puisque malgré le fait qu'il écrive en allemand, Caillois rattache sa nationalité à son lieu de naissance ; sans compter que le commentaire sur le fait qu'il est juif reste ambivalent, en particulier en 1940. Dans la suite de sa lettre, Caillois explique enfin qu'il considère que les auteurs d'une compilation ne doivent pas s'y inclure, alors que l'on trouve dans celle-ci le texte « Tlön, Ouqbar, Orbis Tertius » de Borges.¹² L'ensemble de ses remarques traduit le fait qu'il n'a pas encore pris la mesure du développement du genre en Amérique Latine, peut-être en partie parce que, comme il le précise au début de cette même lettre, il n'a pas encore vraiment appris l'espagnol. On peut donc dire que Caillois considère le genre fantastique à partir de son versant traditionnel européen, ce que ses essais montrent également, malgré l'espace qu'il ouvre aux œuvres venant d'autres horizons dans les collections et anthologies qu'il édite plus tard.

L'Anthologie de la littérature fantastique de Bioy, Borges et Silvina Ocampo, qui peut être considérée non pas comme l'acte de naissance mais de *reconnaissance* de cette nouvelle tendance du genre, affirme la conception défendue par Borges depuis la deuxième moitié des années 1930 : le fantastique ne peut être défini en fonction de thèmes, de personnages, de pays, mais à partir de ce qu'aujourd'hui on appellerait une « attention de lecture ».¹³ Cette nouvelle définition du genre exclut des auteurs habituellement associés au fantastique, comme Ambrose Bierce ou E. T. A. Hoffmann, pour proposer des récits et des fragments de textes pouvant être lus comme fantastiques. Elle ouvre également un espace à des auteurs hispano-américains tels que Leopoldo Lugones, María Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Arturo Cancela et Pilar de Lusarreta.¹⁴

Caillois publie néanmoins dans sa revue *Lettres françaises*¹⁵ l'ensemble « Assyriennes. "La loterie de Babylone" et "La bibliothèque de Babel" », récits de Borges traduits et présentés par Néstor Ibarra,¹⁶ à qui on doit probablement leur présence, étant donné les rapports houleux entre Borges et Caillois dans la période. Ibarra y présente ces nouvelles comme relevant d'un imaginaire universel, affirmant ainsi la conception de la fiction borgésienne comme déracinée de son contexte de production¹⁷. Quant à la collection « La porte étroite »,¹⁸ Caillois y publie *La belle au bois* de Jules Supervielle, en 1944, et *Sylvie* suivi des *Chimères* de Gérard de Nerval, en 1945 : le premier correspond à ce que Caillois appelle le féerique, et le caractère fantastique du deuxième reste discutable. On peut en conclure que sa conception du fantastique reste peu définie dans la période, bien qu'il commence à percevoir la spécificité du fantastique latino-américain.

RETOUR VERS LE PUBLIC FRANÇAIS

La revue *Lettres Françaises* avait permis à Caillois de rester en contact avec la communauté française restée sur le territoire tout comme avec celle éparpillée dans le monde, même si l'on peut dire que cette publication contribua moins à préserver la place qu'il avait avant son départ qu'à en construire une autre.¹⁹ De retour en France en 1945, Caillois renoue avec ses collègues, cherche un emploi dans la diplomatie ou la gestion culturelle, collabore à plusieurs revues françaises, reprend contact avec Gallimard. Il se voit proposer un poste d'un an au CNRS (qu'il refuse), et un contrat à l'Unesco, institution dont il devient fonctionnaire en 1948. Il se trouve alors confronté au fait que son expérience en Argentine l'écarte des idées en vogue en France, comme la poésie de la résistance et l'existentialisme ; son manque d'enthousiasme pour ces tendances explique en partie qu'il porte un regard nouveau sur le fantastique hispano-américain, regard qui lui permet de découvrir l'intérêt qu'il peut présenter pour le public français.²⁰

C'est ainsi que les ouvrages qui inaugurent la collection « La Croix du Sud » sont fantastiques : *Fictions* (1951) et *Labyrinthes* de Jorge Luis Borges (1953).²¹ Tel que la critique l'a signalé, les inclusions et exclusions de la collection restent néanmoins par moments compliquées à comprendre²² ; parmi les œuvres fantastiques, on trouve Borges, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1959) et *Les armes secrètes* de Julio Cortázar (1963), mais pas Silvina Ocampo, Bioy Casares, ni *Marelle* de Cortázar. Ainsi, on ne peut affirmer que le genre d'appartenance joue un rôle dans la sélection, d'autant que, dans le cas de Borges, Caillois propose une lecture qui associe sa littérature fantastique à une série de thèmes philosophiques universels.²³ On ne peut pas dire, néanmoins, qu'il ne saisisse pas les enjeux de ce nouveau fantastique hispano-américain, mais il défend une conception différente du genre que celle de Borges, Silvina Ocampo ou Julio Cortázar, dont un des éléments essentiels est la clôture du récit : Caillois prêche pour une explication des événements surnaturels, alors que la tendance des auteurs hispano-américains consiste à ne pas en fournir. Cet écart peut être perçu dans une lettre de Cortázar à Jean Barnabé, du 8 mai 1957, où il raconte son entrevue avec Caillois et sa discussion à propos de la nouvelle « La nuit face au ciel », au cours de laquelle Caillois affirme :

« “Le danger de votre nouvelle” (c’est lui qui parle) “est dans le fait que le lecteur français puisse penser qu’il s’agit simplement d’une hallucination de l’homme qui a été opéré... Vous ne croyez pas qu’il conviendrait de rajouter une phrase finale, par exemple, que le lendemain les infirmiers ont trouvé le malade mort, et lorsqu’ils regardèrent attentivement ils s’aperçurent qu’il avait une blessure à la poitrine et il lui manquait le cœur ?” (!!!) Je l’ai regardé comme s’il était en train de se moquer de moi, mais il était tout à fait sérieux. »²⁴

Si Cortázar a reproduit fidèlement les mots de Caillois, l’ambiguïté de la fin du texte ne présenterait un problème que pour le lecteur français. Mais on remarque également la difficulté que Caillois éprouve à laisser l’interprétation entre les mains du lecteur, ce qui semble répondre à une conception pédagogique de la littérature, destinée à construire, et à confirmer, le rôle privilégié de l’écrivain. Ses traductions confirment cette préférence, car on y observe une tendance à l’explication, l’explicitation et l’interprétation, au moyen d’ajouts, suppression, modifications de la ponctuation, introduction d’italiques, et certaines déviations sémantiques.²⁵ Caillois perçoit donc l’écart qui sépare le genre fantastique européen classique du nouveau fantastique hispano-américain, et, pour cette raison, dans ses anthologies, ses traductions et ses essais, il tente de le rapprocher du public français. Paradoxalement, Caillois devient un des agents essentiels de la diffusion des deux conceptions du fantastique.

DÉFINIR LE TERRITOIRE DU FANTASTIQUE

En 1958, Caillois publie *Fantastique. Soixante récits de terreur*, précédé d’une préface²⁶; la même année, il édite *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, un ouvrage auquel il attribue une importance particulière et qu’il a contribué à diffuser.²⁷ En 1962, il fait paraître *Puissances du rêve : textes anciens et modernes*, au Club Français du Livre ; en 1965, il publie, chez Gallimard, l’anthologie d’illustrations *Au cœur du fantastique*²⁸ et, en 1966, chez le même éditeur, les deux volumes de *Anthologie du fantastique*. Le premier contient l’essai « De la féerie à la science-fiction »,²⁹ qui reprend en partie la préface de *Fantastique*, et présentant des textes venant d’Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres ; le deuxième tome livre des récits de France, Espagne, Italie, Amérique Latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient.

Dans le cadre de cet essai, nous nous concentrons sur ses essais sur le fantastique, sans les confronter ici aux choix des anthologies. La critique littéraire a souvent signalé l’approche thématique adoptée par Caillois vis-à-vis du fantastique, mais le fait qu’il envisage la question à partir d’un modèle évolutif historique a moins souvent été abordé. En effet, comme le titre « De la féerie à la science-fiction » l’indique, Caillois considère que les contes de fées, les récits fantastiques et la science-fiction constituent trois étapes du développement d’un même genre, ce qui l’amène à essayer de définir les traits qui les opposent sur trois plans : le monde représenté, les êtres qui les habitent, le dénouement. Concernant le monde représenté, Caillois affirme que dans le féérique, l’univers merveilleux s’ajoute au monde réel, sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence ; le fantastique, en revanche, manifeste un scandale, une déchirure,

une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel, une rupture de la cohérence universelle. Quant aux êtres, il soutient que dans le féerique, ils sont tout puissants et en harmonie, sans contradiction avec le monde où ils vivent, et dans le fantastique, désarmés. Le dénouement des contes de fée, selon Caillois, est souvent heureux, alors que les récits fantastiques se terminent par un événement sinistre, bien que la régularité du monde reprenne ses droits. En d'autres termes, il considère que le féerique et le fantastique ont une structure parallèle, mais provoquent des effets différents, le plaisant d'un côté, l'atroce de l'autre. Sa lecture de *Manuscrit trouvé à Saragosse* confirme cette conception, puisqu'il considère que l'œuvre « prolonge les féeries de Cazotte et annonce les spectres de Hoffmann ». ³⁰ Dès la préface de *Fantastique*, Caillois propose sa célèbre définition du genre :

« La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible. » ³¹

Une définition qui, par ailleurs, correspond rarement aux récits fantastiques hispano-américains.

Un des aspects les plus intéressants, et les plus problématiques, de l'approche de Caillois reste sa tentative de tracer des frontières au fantastique, afin de justifier ses choix. Cela l'amène à analyser ce qu'il appelle des formes de « pseudo-fantastique », et à reconsidérer l'histoire du genre, afin d'établir des thèmes spécifiques – le célèbre catalogue auquel Todorov fait allusion dans *l'Introduction à la littérature fantastique* – : le pacte avec le démon ; l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle ; la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants ; la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse et qui est présente, qui tue ou qui nuit ; les vampires, c'est-à-dire les morts vivants qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants ; la statue, le mannequin, l'armure, l'automate qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance ; la malédiction d'un sorcier, qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle ; la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle ; l'intervention des domaines du rêve et de la réalité ; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ; l'arrêt ou la répétition du temps.

Caillois affirme, néanmoins, que ce catalogue n'est pas complet, et que chacun peut le compléter à sa guise ; il exprimerait, exclusivement, la cohérence, la stabilité de la mythologie suscitée par le désir de la peur et du frisson, puisque l'épouvante est le propre du récit fantastique et sévit dans un monde où les lois de la nature sont tenues pour inflexibles et immuables. On remarque ainsi que ce qui dans *Fantastique* apparaissait comme une sous-catégorie, le récit fantastique de terreur, définit maintenant le genre. Dans « De la féerie à la science-fiction », Caillois propose d'autres catégories, sans trop expliciter le rapport entre ces différents catalogues : la distinction qui oppose l'animé et l'inanimé ; ce qui concerne le corps, les choses immatérielles, le

thème de l'invisibilité ; la science, la technique, qui engendrent un merveilleux, par exemple les récits de voyages intersidéraux ; ce qu'il appelle le récit d'anticipation, qui exprimerait l'angoisse devant le progrès de la science et les menaces mortelles des découvertes ; les découvertes biologiques ; les violations mettant en cause les cadres de la perception, c'est-à-dire de l'espace et du temps. Malgré cet effort mis sur l'établissement de catalogues, Caillois affirme : « Je l'ai déjà dit : ce ne sont pas tellement les thèmes qui diffèrent, mais la manière de les traiter. »³² Il n'explicite pas, néanmoins, ce que ce traitement serait,³³ raison pour laquelle ses définitions restent vagues, en tout cas pour notre tradition interprétative. On peut ainsi dire que les catégorisations avancées par Caillois sont fondées sur des répertoires aléatoires d'exemples, et manquent de précision ; simultanément, sa position confirme son rejet du mouvement structuraliste, déjà présent dans la polémique qui l'oppose à Lévi-Strauss en 1954-1955.³⁴ Dans *Obliques*, en 1967, il évolue vers la catégorie de « fantastique naturel » et la tentative de tracer des correspondances entre les représentations poétiques et les productions de la nature ; cela met en évidence une approche qui ne différencie pas les catégories pour penser le monde de celles permettant de réfléchir aux phénomènes littéraires.³⁵

Quant au volume *Au cœur du fantastique*, qui se donne pour objectif de formuler une définition précise du fantastique dans les arts visuels, il semble répondre à des intérêts commerciaux, et tente de présenter un point de vue inédit, sans parvenir à construire une théorie cohérente, faute d'un appareil théorique systématique pour aborder la question.

THÉORISER LE FANTASTIQUE SANS AVOIR RECOURS À LA THÉORIE

Les projets éditoriaux de Caillois sont marqués par la nécessité d'apporter une nouveauté, ce qui explique également sa mise en question de la sélection de l'*Anthologie de la littérature fantastique*, dans « Avertissement de la seconde édition »³⁶ ; en effet, il affirme que certains des récits de cet ouvrage correspondraient davantage à sa deuxième anthologie, *Puissances du rêve : textes anciens et modernes*, comme « Le Sud » et « Les ruines circulaires » de Borges, « La Lointaine », « Axolotl » et « La nuit face au ciel » de Cortázar, « Histoire complètement absurde » de Papini, « La visite du cavalier malade » et « La Dame de Pique » de Pouchkine, « Le rêve » de Tourgueniev. Il s'agit, comme il l'affirme, de changements mineurs, sans préciser si cela remet en question les catégories établies.

La difficulté essentielle que nous rencontrons aujourd'hui pour appréhender la conception de Caillois du fantastique reste son caractère erratique, ses nombreuses contradictions et imprécisions. La plupart du temps, l'analyse cède à la description et à une certaine érudition, tout en se voulant théorique et systématique, mais sans parvenir à une systématisation, ni à se détacher du simple catalogue d'œuvres et d'impressions personnelles, ce qui amène Caillois à se tourner vers des effets de rhétorique, et à employer un vocabulaire qui, tout comme les catégories sollicitées, éloignent la critique contemporaine de son approche.

Par ailleurs, malgré l'inclusion d'œuvres fantastiques hispano-américaines dans les anthologies et collections publiées par Caillois, il était probablement trop tôt pour saisir les spécificités de ce mouvement, ainsi que la façon dont il était en train de transformer ce genre d'origine européenne. C'est également une des critiques qu'on peut adresser à *l'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov : malgré son intention de générer une théorie du genre, sa proposition ne prend pas en compte les corpus contemporains, notamment hispano-américains ; tout en cherchant à produire une définition théorique, il se tourne vers une thématique, même s'il conçoit les thèmes à partir de principes différents de ceux de Caillois.³⁷ Si l'ouvrage de Todorov devient rapidement un classique, tout comme la réponse à celui-ci apportée par Ana María Barrenechea, faisant apparaître Caillois comme dépassé, il ne reste pas moins certain que son approche souligne une des questions essentielles à la définition d'un genre : sont-ce les thèmes ou le traitement qui constituent l'élément essentiel ? Les oscillations et contradictions de Caillois traduisent également les limites d'une théorie purement textuelle, qui éprouve des difficultés à combiner une perspective synchronique et diachronique. On peut dire que c'est le rapport entre texte et extratextuel que Caillois n'arrive pas à résoudre, même s'il soumet souvent le texte à la volonté auctoriale. Néanmoins, comme nous avons essayé de le montrer, certains aspects de sa proposition restent intéressants pour une reconsidération du genre dans son développement contemporain.

- 1 Fondé en 1946 par Stéphane Aubry et Paul Stein, actif jusqu'aux années 1980, le Club Français du Livre connut un succès important, grâce à ses publications de qualité, vendues par souscription.
- 2 Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965.
- 3 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris : Gallimard, 1966.
- 4 Sur le paratexte, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987 ; pour une théorisation de l'anthologie, voir Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », dans Céline Bohnert et Françoise Gevrey (dirs.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims : Épure, 2014, p. 469-481.
- 5 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.
- 6 Ana María Barrenechea, « Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de literatura hispanoamericana) », *Revista Iberoamericana*, no. 80, 1972, p. 391-403 et ead., « La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género », dans *Texto/Contexto*, comp. par K. Mc Duffe et A. Roggiano, Madrid, 1980, p. 12-19.
- 7 Lettre du 26 juillet 1939, dans « Correspondance. Jean Paulhan – Roger Caillois (1934-1967) », *Cahiers Jean Paulhan*, no. 6, présentation et annotations d'Odile Felgine et de Claude-Pierre Perez, avec le concours de Jacqueline Paulhan, préface de Laurent Jenny, Paris : Gallimard, 1991, citation p. 118. « L'approche du caché » fut publié dans *Mesures*, 15 avril 1939, traduit par Néstor Ibarra, p. 116-122.
- 8 Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges et Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires : Sudamericana, 1940.
- 9 Lettre du 7 avril 1941 à Victoria Ocampo, dans *Correspondance Victoria Ocampo – Roger Caillois*, Paris : Stock, 1997, p. 114-115.

- 10 Sur la conception borgésienne du fantastique et la diffusion de celle-ci dans la culture argentine, voir Annick Louis, « Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges », *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49, no. 2, décembre 2001, p. 409-437. Concernant la polémique entre Caillois et Borges, voir Annick Louis, « Caillois-Borges, ou qu'est-ce qui s'est passé ? », dans Jean-Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski (dirs.), *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Paris : Éditions L'improviste, 2002, p. 81-101.
- 11 Sur la notion de genre, voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989, et *id.*, « Genre », dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1995, p. 520-529.
- 12 *Correspondance Victoria Ocampo – Roger Caillois, op. cit.*, p. 115.
- 13 Annick Louis, *Borges. Œuvre et manœuvres*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 282-285.
- 14 Voir en particulier Jorge Luis Borges, « Prólogo », dans *id.*, *La invención de Morel*, Buenos Aires : Losada, 1940, p. 9-13.
- 15 Les vingt numéros de la revue *Lettres françaises* furent publiés à Buenos Aires entre juillet 1941 et juin 1947. Voir Annick Louis, *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*, Montreuil : Aux lieux d'être, 2006, p. 225-230.
- 16 « Assyriennes », *Lettres françaises*, no. 14, 1er octobre 1944, Buenos Aires, p. 9-26.
- 17 Annick Louis, « Borges. Mode d'emploi français », dans *ead.*, *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, Montreuil : Aux lieux d'être, 2007, p. 307-323.
- 18 La collection est composée de dix titres, tous édités à Buenos Aires : *De l'esprit de conquête* de Benjamin Constant, 1944 ; *Un poète inconnu* de Paul Valéry, 1944 ; *Les impostures de la poésie* de Roger Caillois, 1944 ; *Journaux intimes* de Charles Baudelaire, 1944 ; *Poèmes (1941-1944)* de Saint-John Perse, 1944 ; *Le vert Paradis* de Victoria Ocampo, 1945 ; *Des conspirations et de la justice politique* de François Guizot, 1945.
- 19 Sur le séjour de Caillois en Argentine, voir Gonzalo Aguilar et Mariano Siskind, « Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942) », dans Noé Jitrik (éd.) et María Teresa Gramugio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Buenos Aires : Emecé, 2002, p. 367-391 ; Odile Felgine, *Roger Caillois* (biographie), Paris : Stock, 1994.
- 20 Annick Louis, « Premiers pas d'un traducteur-éditeur. Roger Caillois entre *Lettres françaises* (1941-1947) et "La Croix du Sud" (1951-1970) », dans Gustavo Guerrero et Gersende Camenen (éds.), *La literatura latinoamericana en versión francesa*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2021, p. 17-31, et Odile Felgine, *Roger Caillois, op.cit.*, p. 197-265.
- 21 Caillois signe le contrat avec la société anonyme librairie Gallimard le 23 octobre 1945. La collection compte 42 volumes publiés sur 19 ans, et privilégie le récit de fiction ; parmi les auteurs publiés se trouvent : Ciro Alegría, Enrique Amorim, José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Martín Luis Guzmán, Eduardo Mallea, H. A. Murena, Juan Rulfo, Ernesto Sábato.
- 22 Claude Fell, « La collection "La Croix du Sud", tremplin de la littérature latino-américaine en France », *Río de la Plata*, no. 13-14, C.E.L.C.I.R.P., coll. Archivos, 1992, p. 173-189.
- 23 Annick Louis, « La traduction dans la revue *Lettres françaises* (1941-1947) de Roger Caillois », dans Gersende Camenen et Roland Béhar (éds.), *Scènes de la traduction France/Argentine*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2020, p. 97-116.
- 24 Julio Cortázar, *Cartas*, vol. 5, Madrid : Alfaguara, 2012, édité par Aurora Bernárdez et Carles Alvarez Garriga, p. 126 (Traduction d'Annick Louis).
- 25 Annick Louis, « *El Aleph* de Roger Caillois o de cómo salir del laberinto », dans Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy et Gesine Müller (éds.), *World Editors, Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2020, p. 125-146.

- 26 Roger Caillois, *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Paris : Le Club Français du Livre, 1958.
- 27 Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris : Gallimard, 1958, texte établi et présenté par Roger Caillois.
- 28 Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, *op. cit.*
- 29 Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », dans *id.*, *Obliques, précédé de Images, images...*, Paris : Stock, 1975, p. 9-44.
- 30 Roger Caillois, *Fantastique*, *op. cit.*, p. 10.
- 31 *Ibid.*, p. 4.
- 32 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, *op. cit.*, t. 1, p. 37.
- 33 Il n'est pas impossible de penser que Caillois tienne cette idée qu'il n'arrive pas à préciser d'auteurs hispano-américains comme Borges et Bioy Casares.
- 34 La polémique éclate entre Caillois et Lévi-Strauss autour de la publication de *Race et histoire*, en 1954. Voir Roger Caillois, « Illusions à rebours », NNRF, décembre 1954, p. 1010-1024 ; Roger Caillois, « Illusions à rebours (fin) », NNRF, janvier 1955, p. 58-66 ; Claude Lévi-Strauss, « Diogène couché », *Les temps modernes*, a.10, no. 110, mars 1955, p. 1187-1220.
- 35 Roger Caillois, *Obliques*, Montpellier : Éditions Fata Morgana, 1967, avec un frontispice de Max Ernst.
- 36 Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, *op. cit.*, t. 1, p. 25-29.
- 37 Annick Louis, « Du Rôle de la délimitation du corpus dans la théorie littéraire. À propos de l' "Introduction à la littérature fantastique" de Tzvetan Todorov et de la critique littéraire hispano-américaine », dans Carine Durand et Sandra Raguenet (dirs.), *Entre critique et théorie. L'Amérique Latine : un autre regard sur la littérature*, Paris : Classiques Garnier / Perspectives comparatistes, 2015, p. 113-128.

Das Genre der Phantastik bei Roger Caillois

Roger Caillois begann in Argentinien sich für das Genre der Phantastik zu interessieren, auch wenn er durch seine Nähe zu den Surrealisten bereits mit der Welt des Imaginären vertraut war. 1939 folgte er der Einladung Victoria Ocampos zu einer Vortragsreise und blieb aufgrund des Krieges bis 1945 im Land, wo er hispanoamerikanischen Künstlern begegnete, die wie Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo und José Bianco zu den Hauptvertretern der Phantastik avancierten. Das Genre fand in manche der damaligen Publikationstätigkeiten Caillois', etwa in die neugegründete Zeitschrift *Lettres Françaises* oder die Reihe »La Porte Étroite«, Aufnahme. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich spiegelte sich dieses Interesse noch ausgeprägter in der Reihe »La Croix du Sud«, die Caillois 1952 bei Gallimard ins Leben rief, und in mehreren, von Vorworten oder Essays begleiteten Anthologien der Phantastik: *Puissances du rêve: textes anciens et modernes* im Club Français du Livre,¹ *Au cœur du fantastique*² oder *Anthologie du fantastique*.³ Wenn wir Caillois' Auffassung der Phantastik besser verstehen wollen, müssen wir neben seinen gezielten Äußerungen zum Genre auch seine verlegerische Tätigkeit berücksichtigen. Die Anthologien können als spezifische Darstellungs- und Verbreitungsformen einer literarischen Auffassung gelten, die nicht zwingend der in den Paratexten dargelegten entsprechen muss.⁴ Caillois' Auffassung entwickelte sich im Laufe der Zeit weiter und wirkte prägend auf seine Zeitgenossen. Ab den 1970er-Jahren, als vom Strukturalismus beeinflusste Autoren wie Tzvetan Todorov⁵ und Ana María Barrenechea⁶ auf den Plan traten und im akademischen Milieu tonangebend wurden, galt sie indes zunehmend als veraltet.

DIE PRÄGUNG DURCH DIE HISPANOAMERIKANISCHE PHANTASTIK

Caillois' erste Eindrücke von der hispanoamerikanischen Phantastik waren keineswegs positiv. Kaum in Buenos Aires angelangt, brachte er in einem im Juli 1939 an Jean Paulhan verfassten Brief seine mangelnde Begeisterung über »L'approche du caché« von Borges zum Ausdruck, der damals seine ersten phantastischen Erzählungen veröffentlichte:

»Ich habe Borges ausgiebig gesehen: Er ist sehr intelligent, aber ich finde es ein bisschen schade, dass er zu vieles in der Art schreibt, die *Mesures* veröffentlicht hat. [...] Ich fürchte, wenn er sich eines Tages ernsthaft Gehör verschaffen will, nimmt man ihn nicht mehr ernst. Aber vielleicht hat er gar nicht den Wunsch, sich jemals ernsthaft zu äußern.«⁷

Borges scheint ihm also seine Begabung mit Geschichten zu vergeuden, denen es an intellektueller Tiefe fehlt. Auch Caillois' wenig später geäußerte Reaktion auf die Veröffentlichung einer von Borges, Bioy Casares und Silvina Ocampo 1940 zusammengestellten *Anthologie de la littérature fantastique*⁸ fällt ebenso negativ aus:

»Ich habe die Anthologie Borges-Adolfito-Silvina gesehen: Sie [ist] in jeder Hinsicht verwirrend. Bisher galt Deutschland als das Land schlechthin der phantastischen Literatur: Es ist gewissermaßen kein einziger Deutscher (Kafka ist Jude und Tscheche [sic]) in der Anthologie vertreten. Vielleicht ein Versehen? Swedenborg aufzunehmen ist ein gewagtes Unterfangen: Er hatte nie die Absicht, phantastische Literatur zu schreiben. Und wenn man sich der unfreiwilligen phantastischen Literatur annimmt, kann man gleich bei der Bibel und anderen, wichtigen Werken dieser Art anfangen.«⁹

Die Diskrepanz zwischen der in dieser Anthologie spürbaren Auffassung der Phantastik und den Ansichten Caillois' führt nicht zu einer Kontroverse mit Borges (anders als 1942 rund um die Kriminalgeschichte);¹⁰ trotzdem unterstreicht dieser Brief an Victoria Ocampo die Tatsache, dass für Caillois die deutsche Phantastik das Rückgrat des Genres bildet. Indem er einen Unterschied zwischen bewusster und unbewusster phantastischer Literatur etabliert, verweist er auf den Gegensatz zwischen Autorintention und Leserinterpretation, also die Situation, dass die Absicht eines Autors, ein Werk einem bestimmten Genre zuzuordnen, und die Aneignung durch den Leser voneinander abweichen. Damit kommen wir zu einem grundlegenden Problem der Gattungstheorien, ihrer Unbeständigkeit, aufgrund derer die mit einem Genre assoziierten Werke je nach Kultur und Epoche variieren.¹¹ Außerdem ist seine Einordnung Kafkas fragwürdig, weil Caillois dessen Nationalität aus dem Geburtsort ableitet, obwohl Kafka auf Deutsch schreibt, und sich sein Kommentar zu der jüdischen Herkunft des Schriftstellers, zumal im Jahr 1940, ambivalent ausnimmt. Im weiteren Verlauf seines Briefs erklärt Caillois schließlich, dass sich die Autoren einer Textsammlung nicht selbst miteinschließen dürften, in dieser Anthologie aber sei ein Text von Borges, »Tlön, Ouqbar, Orbis Tertius«, zu finden.¹² Seine Bemerkungen zeugen davon, dass er die Entwicklung des Genres in Lateinamerika vorerst unterschätzt, möglicherweise auch deshalb, weil er, wie er am Anfang des Briefes darlegt, das Spanische noch nicht beherrscht. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Caillois das Genre der Phantastik an seiner traditionellen europäischen Geschichte misst. Diese Einfärbung prägt ebenso seine Essays, obwohl er sich in später veröffentlichten Reihen und Anthologien auch Werken anderer Herkunft öffnen sollte.

Die *Anthologie de la littérature fantastique* von Bioy, Borges und Silvina Ocampo, die zwar nicht als Geburts- aber doch als *Anerkennungsurkunde* dieser neuen Tendenz des Genres betrachtet werden kann, bekräftigt die von Borges ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre vertretene Auffassung: Die Phantastik lässt sich nicht im Hinblick auf Themen, Persönlichkeiten oder Länder definieren, sondern in Bezug auf das, was man heute als ›Leseintention‹ (*attention de lecture*)¹³ bezeichnen würde. Diese neue Gattungsdefinition schließt für gewöhnlich mit der Phantastik in Zusammenhang gebrachte Autoren wie Ambrose Bierce oder E. T. A. Hoffmann

aus, um stattdessen Erzählungen oder Textfragmente aufzunehmen, die als phantastisch gelesen werden können. Darüber hinaus eröffnet sie auch einen Raum für hispanoamerikanische Autoren wie Leopoldo Lugones, María Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Arturo Cancela und Pilar de Lusarreta.¹⁴

Nichtsdestotrotz veröffentlichte Caillois in seiner Zeitschrift *Lettres françaises*¹⁵ die von Néstor Ibarra¹⁶ übersetzten und präsentierten Erzählungen »Assyriennes. ›La loterie de Babylone‹ et ›La bibliothèque de Babel«, deren Abdruck in Anbetracht des damals turbulenten Verhältnisses zwischen Borges und Caillois wohl dem Übersetzer zu verdanken war. Ibarra stellte diese Erzählungen hier in den Kontext eines universellen Imaginären und bestätigte so die Auffassung, die Borges' Fiktion als von ihrem Entstehungskontext losgelöst betrachtete.¹⁷ In der Reihe »La porte étroite«¹⁸ schließlich veröffentlichte Caillois 1944 Jules Supervielles *La belle au bois*, ein Jahr später *Sylvie* und *Chimères* von Gérard de Nerval: Während Supervielle dem entspricht, was Caillois das Märchenhafte (*le féerique*) nennt, lässt sich über den phantastischen Gehalt bei Nerval streiten. Daraus lässt sich folgern, dass Caillois' Definition der Phantastik in dieser Phase noch recht unklar blieb, obwohl er allmählich begann, die Besonderheiten der lateinamerikanischen Phantastik zu würdigen.

ZURÜCK ZUM FRANZÖSISCHEN PUBLIKUM

Über die Zeitschrift *Lettres Françaises* konnte Caillois sowohl mit den in der Heimat verbliebenen als auch mit den in der ganzen Welt verstreuten Landsleuten in Kontakt bleiben, auch wenn diese Publikation ihm einen anderen Platz verschaffte als den, den er vor seinem Fortgang innegehabt hatte.¹⁹ Nach seiner Rückkehr nach Frankreich 1945 knüpfte Caillois wieder mit seinen Kollegen an, suchte nach einer Anstellung im diplomatischen Dienst oder im Kulturbetrieb, wirkte bei mehreren französischen Zeitschriften mit und nahm erneut Kontakt zu Gallimard auf. Man bot ihm für ein Jahr eine Stelle am CNRS an, die er ausschlug, um stattdessen 1948 einen Beamtenvertrag bei der Unesco zu unterschreiben. Er sah sich mit der Tatsache konfrontiert, dass ihm durch seine Zeit in Argentinien die in Frankreich aktuellen Themen wie die Résistance-Poesie oder der Existenzialismus fremd waren. Seine fehlende Begeisterung für diese Strömungen erklärt zum Teil, dass er einen neuen Blick auf die hispanoamerikanische Phantastik richtete, um sie dem französischen Publikum zu erschließen.²⁰

Dementsprechend waren es Werke der Phantastik, die die Reihe »La Croix du Sud« eröffneten: *Fictions* (1951) und *Labyrinthes* von Jorge Luis Borges (1953).²¹ Die Kritik monierte, dass die Kriterien der Auswahl manchmal nur schwer durchschaubar seien:²² Vertreten sind Borges, *Pedro Páramo* von Juan Rulfo (1959) und *Les armes secrètes* von Julio Cortázar (1963), aber nicht Silvina Ocampo, Bioy Casares oder *Marelle* von Cortázar. Hier spielen genauere Zuordnungen bei der Auswahl wohl keine Rolle, zumal Caillois im Falle von Borges eine Lesart vorschlug, die dessen phantastische Literatur mit einer Reihe universeller philosophischer Themen

verknüpfte.²³ Man kann zwar nicht behaupten, dass er die Bedeutung der neuen hispanoamerikanischen Phantastik verkannte, aber besonders hinsichtlich des Ausgangs der Texte vertrat er eine andere Auffassung des Genres als Borges, Silvina Ocampo oder Julio Cortázar: Caillois suchte stets nach einer Erklärung für die übernatürlichen Geschehnisse, während die hispanoamerikanischen Autoren sich dabei zurückhaltender zeigten. Diese Diskrepanz spiegelt sich in einem Brief von Cortázar an Jean Barnabé vom 8. Mai 1957, in dem Cortázar von seinem Treffen mit Caillois und ihrer Diskussion über die Erzählung »La nuit face au ciel« berichtet, bei der Caillois folgendes gesagt haben soll:

»Die Gefahr Ihrer Erzählung (ich zitiere), besteht in der Tatsache, dass der französische Leser denken kann, es handle sich schlichtweg um die Halluzinationen eines frisch operierten Mannes ... Meinen Sie nicht, es wäre gut, einen letzten Satz hinzuzufügen, zum Beispiel, dass die Krankenpfleger den Kranken am nächsten Tag tot vorgefunden hatten und bei genauerem Hinsehen merkten, dass er an der Brust verletzt war und ihm das Herz fehlte?« (!!!) Ich dachte, er macht sich über mich lustig, aber er meinte es vollkommen ernst.«²⁴

Wenn Cortázar die Worte Caillois' exakt wiedergegeben hat, stellt das offene Ende nur für den französischen Leser ein Problem dar. Gleichzeitig ist zu erkennen, dass Caillois sich schwer tut, die Deutung dem Leser zu überlassen, was auf eine didaktische Auffassung der Literatur schließen lässt, die die privilegierte Rolle des Schriftstellers untermauert. Auch seine Übersetzungen, die eine Tendenz zu Erläuterungen, Paraphrasierungen und Interpretationen zeigen, bestätigen diese Vorliebe; sie weisen Zusätze, Auslassungen, Veränderungen in der Zeichensetzung und semantische Abweichungen auf.²⁵ Caillois erfasste die Diskrepanz zwischen dem klassischen europäischen Genre und der neuen hispanoamerikanischen Phantastik und versuchte daher, sie in seinen Anthologien, Übersetzungen und Essays dem französischen Publikum näherzubringen. Paradoxiertweise wurde er damit zu einem wichtigen Vermittler der beiden unterschiedlichen Auffassungen des Phantastischen.

EINE EINGRENZUNG DER PHANTASTIK

1958 veröffentlichte Caillois *Fantastique. Soixante récits de terreur* und verfasste das Vorwort dazu.²⁶ Im gleichen Jahr gab er *Die Handschrift von Saragossa* von Jan Potocki heraus, ein Buch, dem er eine besondere Bedeutung beimaß und um dessen Verbreitung er sich bemühte.²⁷ 1962 brachte er im Club Français du Livre *Puissances du rêve: textes anciens et modernes*; 1965 erschien bei Gallimard die illustrierte Anthologie *Au cœur du fantastique*,²⁸ und 1966 kamen beim selben Verlag die beiden Bände seiner *Anthologie du fantastique* heraus. Der erste Band enthält den Essay »De la féerie à la science-fiction«,²⁹ der in Teilen das Vorwort zu *Fantastique* wieder aufnimmt, und präsentiert Texte aus England, Irland, Nordamerika, Deutschland und Flandern; der zweite Band versammelt Erzählungen aus Frankreich, Spanien, Italien, Lateinamerika, Haiti, Polen, Russland, Finnland und dem Fernen Osten.

Im Rahmen des vorliegenden Textes wollen wir uns auf Caillois' Essays zur Phantastik konzentrieren, ohne sie der Auswahl der Anthologien gegenüberzustellen.

Die Literaturkritik hat wiederholt seinen thematischen Ansatz der Phantastik hervorgehoben, aber nur selten darauf hingewiesen, dass diesem Ansatz ein evolutionäres historisches Modell zugrunde liegt. Wie bereits der Titel »De la féerie à la science-fiction« zeigt, vertritt Caillois die Ansicht, dass Märchen, phantastische Erzählungen und Science-Fiction drei Etappen in der Entwicklung ein und desselben Genres darstellen. Folglich etabliert er eine Definition der jeweiligen Unterschiede in den folgenden drei Bereichen: in Bezug auf die dargestellte Welt, auf die Menschen, die diese bewohnen, und auf den Ausgang der Ereignisse. Hinsichtlich der dargestellten Welt bekräftigt Caillois, dass im Märchen das Wunderbare die Wirklichkeit ergänze, ohne ihr zu schaden oder ihre Kohärenz zu gefährden. Die Phantastik hingegen offenbare einen Skandal, einen Riss, einen unerwarteten, fast unerträglichen Einbruch in die Wirklichkeit, einen Bruch mit der universellen Kohärenz. Die Lebewesen wiederum seien im Märchen allmächtig und lebten in Harmonie und ohne Widersprüche mit der sie umgebenden Welt, während sie in der Phantastik als hilflos erschienen. Märchen fänden Caillois zufolge meist zu einem glücklichen Ende, während die phantastischen Erzählungen in ein unheilvolles Ereignis mündeten, obwohl sich die Ordnung der Welt letztlich wieder durchsetze. Anders gesagt, hätten das Märchenhafte und das Phantastische eine ähnliche Struktur, aber unterschiedliche Wirkungen: einerseits das Vergnügliche (*le plaisant*), andererseits das Grauensvolle (*l'atroce*). Caillois' Lesart der *Handschrift von Saragossa* bestätigt diese Auffassung: Das Werk »verlängert die Märchen (*féeries*) von Cazotte und weist auf die Hoffmann'schen Gespenster voraus«. ³⁰ Bereits in seinem Vorwort zu *Fantastique* formuliert Caillois seine berühmte Definition des Genres:

»Zum Wesen der Phantastik gehört die Erscheinung: was nicht eintreten kann und trotzdem eintritt, zu einer ganz bestimmten Zeit, an einem ganz bestimmten Ort, im Herzen einer bis ins kleinste Detail festgelegten Welt, aus der man das Geheimnisvolle für immer verbannt hatte. Alles scheint so zu sein wie heute und gestern: ruhig, banal, ohne verfremdende Elemente, und dennoch schleicht sich das Unzulässige ein oder entfaltet sich schnell und plötzlich.« ³¹

Eine Definition, die im Übrigen kaum auf die hispanoamerikanischen Erzählungen der Phantastik zutrifft.

Einer der interessantesten und problematischsten Aspekte von Caillois' Ansatz bleibt sein Versuch, die Phantastik einzugrenzen, um seine Entscheidungen zu begründen. In diesem Zusammenhang analysierte er das, was er als »pseudo-phantastische« Formen bezeichnete, und überdachte die Gattungsgeschichte neu, um charakteristische Themen herauszufiltern – den berühmten Katalog, auf den Todorov in seiner *Introduction à la littérature phantastique* anspielt: der Pakt mit dem Dämon; die verdammte Seele, die für ihre Ruhe einer bestimmten Handlung bedarf; das Gespenst, das zum ziellosen, ewigen Herumirren verurteilt ist; der personifizierte Tod, der unter den Lebenden erscheint; »etwas« undefinierbares und unsichtbares, eine belastende Anwesenheit, die schaden oder töten kann; die Vampire, also lebende Tote, die aus dem Blut der Lebenden ewige Jugend saugen; Statue, Gliederpuppe, Rüstung oder Automat, die sich plötzlich mit Leben füllen und sich auf

gefährliche Weise verselbständigen; der Fluch eines Hexenmeisters, der eine furchtbare, übernatürliche Krankheit bewirkt; die aus dem Jenseits kommende spukende Frau, todbringend und verführerisch; das Eingreifen von Traum und Wirklichkeit; ein Zimmer, eine Wohnung, ein Stockwerk, ein Haus oder eine Straße, die aus dem Raum gelöscht werden; Stillstand oder Wiederholung der Zeit.

Nichtsdestotrotz unterstreicht Caillois, dass dieser Katalog nicht vollständig sei und ein jeder ihn nach Belieben erweitern könne; in ihm kämen ausschließlich Kohärenz und Stabilität einer aus dem Verlangen nach Furcht und Schauer gespeisten Mythologie zum Ausdruck, denn das Entsetzen sei charakteristisch für die phantastische Erzählung und wüte in einer Welt, in der die Gesetze der Natur als unachgiebig und unveränderlich gelten. Das, was in *Fantastique* noch eine Unterkategorie war, die phantastische Schreckens-Erzählung, definiert jetzt das Genre. In »De la féerie à la science-fiction« schlägt Caillois andere Kategorien vor, ohne das Verhältnis zwischen den verschiedenen Katalogen eingehend darzulegen: die Unterscheidung zwischen Belebtem und Unbelebtem; das Körperliche, die immateriellen Dinge, das Thema der Unsichtbarkeit; Wissenschaft oder Technik, die etwas Wunderbares erzeugen, zum Beispiel Berichte über interstellare Reisen; die Zukunftserzählung, das sogenannte *récit d'anticipation*, in dem die Angst vor dem wissenschaftlichen Fortschritt und die tödlichen Bedrohungen von Entdeckungen thematisiert würden; biologische Entdeckungen; Verletzungen, die die Grenzen der Wahrnehmung, sprich von Raum und Zeit, hinterfragen. Trotz dieser sorgfältig erstellten Kataloge betont Caillois: »Wie bereits gesagt: Nicht die Themen unterscheiden sich voneinander, sondern die Art ihrer Behandlung.«³² Er erläutert allerdings nicht, worin diese Behandlung besteht,³³ weshalb seine Definitionen oft vage bleiben. Offenbar beziehen sich also die von Caillois angeführten Kategorisierungen, denen es an Genauigkeit mangelt, auf willkürlich zusammengestellte Beispiele. Seine Haltung drückt seine bereits in der Kontroverse mit Lévi-Strauss 1954–1955 deutlich gewordene Ablehnung der strukturalistischen Bewegung aus.³⁴ In *Obliques* (1967) nähert er sich der Kategorie der »natürlichen Phantastik« an und versucht, Entsprechungen zwischen den poetischen Darstellungen und den Hervorbringungen der Natur aufzuzeigen. Dieser Ansatz verwendet für die Erkenntnis der Welt die gleichen Kategorien wie für die Einordnung literarischer Phänomene.³⁵

Der Band *Au cœur du fantastique* schließlich, der eine genaue Definition der Phantastik in den bildenden Künsten zum Ziel hat, scheint auf kommerzielle Interessen zu antworten und versucht, einen neuen Standpunkt zu vertreten. In Ermangelung eines systematischen Theoriegebäudes gelingt es ihm allerdings nicht, eine kohärente Theorie zu entwickeln.

EIN THEORISIERUNGSVERSUCH DER PHANTASTIK OHNE THEORIE

Caillois' Publikationsprojekte zeugen von seinem Bedürfnis, neue Erkenntnisse herauszuarbeiten, so zum Beispiel, wenn er in seinem »Avertissement de la seconde édition«³⁶ die in der *Anthologie de la littérature fantastique* getroffene Auswahl kritisiert. Tatsächlich nämlich entsprächen manche Erzählungen in diesem Band eher seiner

zweiten Anthologie, *Puissances du rêve: textes anciens et modernes*: zum Beispiel »Le Sud« und »Les ruines circulaires« von Borges, »La Lointaine«, »Axolotl« und »La nuit face au ciel« von Cortázar, »Histoire complètement absurde« von Papini, »La visite du cavalier malade« und »La Dame de Pique« von Puschkin sowie »Le rêve« von Turgenjew. Dabei handle es sich um geringfügige Abweichungen; Caillois erwähnt nicht, ob die etablierten Kategorien dadurch infrage gestellt würden.

Die Hauptschwierigkeit bei der heutigen Beschäftigung mit Caillois' Auffassung der Phantastik liegt in deren Sprunghaftigkeit, in ihren zahlreichen Widersprüchen und Ungenauigkeiten. In den meisten Fällen geht die Analyse trotz ihres theoretischen und systematischen Anspruchs in bloße Beschreibungen und eine gewisse Gelehrsamkeit über. Es gelingt Caillois weder, seine Beobachtungen zu systematisieren, noch sich von dem einfachen Katalog der Werke und persönlichen Eindrücke zu lösen. Stattdessen greift er zu rhetorischen Kunstgriffen und einem Vokabular, das ihn der zeitgenössischen Kritik noch weiter entfremdet.

Obwohl Caillois auch Werke der hispanoamerikanischen Phantastik in die von ihm veröffentlichten Anthologien und Reihen aufnahm, war es vermutlich noch zu früh, um die Besonderheiten dieser Bewegung oder die Art und Weise zu erfassen, in der sie das ursprünglich aus Europa stammende Genre beeinflusste. Die gleiche Kritik ließe sich übrigens auch an Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* üben: Trotz seiner Absicht, eine Gattungstheorie zu formulieren, übergeht er die zeitgenössischen, vor allem hispanoamerikanischen Textkorpora. Obwohl er sich um eine theoretische Definition bemüht, ordnet auch Todorov sich dem thematischen Aspekt unter, wobei er die Themen aus anderen Prinzipien ableitet als Caillois.³⁷ Auch wenn Todorovs Werk rasch zu einem Klassiker wurde – ebenso wie Ana María Barrenecheas Antwort, die Caillois für überholt erklärte –, warf sein Ansatz eine der für die Definition des Genres grundlegende Frage auf: Sind die Themen oder ihre Behandlung ausschlaggebend? Die Schwankungen und Widersprüchlichkeiten bei Caillois zeugen von den Grenzen einer rein textuellen Theorie, die sich schwertut, die synchrone und diachrone Perspektive miteinander zu kombinieren. Gewissermaßen gelingt es Caillois nicht, das Verhältnis zwischen Text und Extratext aufzulösen, auch wenn er den Text oft der auktorialen Absicht unterstellt. Doch wie gezeigt, bleiben einzelne Aspekte seines Ansatzes interessant, um das Genre in seiner zeitgenössischen Entwicklung neu einzuordnen.

- 1 Der Club Français du Livre wurde 1946 von Stéphane Aubry und Paul Stein gegründet und bestand bis in die 1980er-Jahre. Dank seiner qualitativ hochwertigen, im Subskriptionsverfahren verkauften Veröffentlichungen war der Club Français du Livre sehr erfolgreich.
- 2 Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965.
- 3 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris: Gallimard, 1966.
- 4 Zum Paratext vgl. Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987; im Hinblick auf eine Theoretisierung der Anthologie vgl. Annick Louis, »L'anthologie, un mode dévié«, in: Céline Bohnert und Françoise Gevrey (Hg.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims: Épure, 2014, S. 469–481.

- 5 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970. Siehe auch die deutsche Übersetzung: *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, Berlin: Wagenbach, 2013.
- 6 Ana María Barrenechea, »Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de literatura hispanoamericana)«, in: *Revista Iberoamericana*, 1972, H. 80, S. 391–403, und ead., »La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género«, in: *Texto/Contexto*, zusammengestellt von K. Mc Duffe und A. Roggiano, Madrid, 1980, S. 12–19.
- 7 Brief vom 26. Juli 1939 in: »Correspondance. Jean Paulhan – Roger Caillois (1934–1967)«, in: *Cahiers Jean Paulhan*, herausgegeben und kommentiert von Odile Felgine und Claude-Pierre Perez, unter Mitarbeit von Jacqueline Paulhan, Vorwort von Laurent Jenny, Paris: Gallimard, 1991, H. 6, Zitat S. 118. »L’approche du caché« wurde publiziert in *Mesures*, 15. April 1939, übersetzt von Néstor Ibarra, S. 116–122.
- 8 Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges und Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- 9 Brief vom 7. April 1941 an Victoria Ocampo, in: Odile Felgine (Hg.), *Correspondance Victoria Ocampo – Roger Caillois*, Paris: Stock, 1997, S. 114–115.
- 10 Zu Borges’ Konzeption des Fantastischen und dessen Verbreitung in der argentinischen Kultur vgl. Annick Louis, »Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49, Dezember 2001, H. 2, S. 409–437. Zu der Kontroverse zwischen Caillois und Borges s. Annick Louis, »Caillois-Borges, ou qu’est-ce qui s’est passé?«, in: Jean-Patrice Courtois und Isabelle Krzywkowski (Hg.), *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Paris: Éditions L’improviste, 2002, S. 81–101.
- 11 Zum Begriff des Genres vgl. Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris: Seuil, 1989, und id., »Genre«, in: Oswald Ducrot und Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1995, S. 520–529.
- 12 Odile Felgine (Hg.), *Correspondance Victoria Ocampo – Roger Caillois*, op. cit., S. 115.
- 13 Annick Louis, *Borges. Œuvre et manœuvres*, Paris: L’Harmattan, 1997, S. 282–285.
- 14 Vgl. besonders Jorge Luis Borges, »Prólogo«, in: id., *La invención de Morel*, Buenos Aires: Losada, 1940, S. 9–13.
- 15 Die zwanzig Nummern der Zeitschrift *Lettres françaises* wurden zwischen Juli 1941 und Juni 1947 in Buenos Aires veröffentlicht. Vgl. Annick Louis, *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*, Montreuil: Aux lieux d’être, 2006, S. 225–230.
- 16 »Assyriennes«, in: *Lettres françaises*, 1. Oktober 1944, H. 14, Buenos Aires, S. 9–26.
- 17 Annick Louis, »Borges. Mode d’emploi français«, in: ead., *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, Montreuil: Aux lieux d’être, 2007, S. 307–323.
- 18 Die Reihe besteht aus zehn Titeln, die alle in Buenos Aires erschienen sind: *De l’esprit de conquête* von Benjamin Constant, 1944; *Un poète inconnu* von Paul Valéry, 1944; *Les impostures de la poésie* von Roger Caillois, 1944; *Journaux intimes* von Charles Baudelaire, 1944; *Poèmes (1941–1944)* von Saint-John Perse, 1944; *Le vert Paradis* von Victoria Ocampo, 1945; *Des conspirations et de la justice politique* von François Guizot, 1945.
- 19 Zu Caillois’ Aufenthalt in Argentinien s. Gonzalo Aguilar und Mariano Siskind, »Viajeros culturales en la Argentina (1928–1942)«, in: Noé Jitrik und María Teresa Gramugio (Hg.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Buenos Aires: Emecé, 2002, S. 367–391; Odile Felgine, *Roger Caillois* (Biographie), Paris: Stock, 1994.
- 20 Annick Louis, »Premiers pas d’un traducteur-éditeur. Roger Caillois entre *Lettres françaises* (1941–1947) et ›La Croix du Sud‹ (1951–1970)«, in: Gustavo Guerrero und Gersende Camenen (Hg.), *La literatura latinoamericana en versión francesa*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2021, S. 17–31, und Odile Felgine, *Roger Caillois*, op. cit., S. 197–265.

- 21 Caillois unterschrieb den Vertrag mit der Aktiengesellschaft Librairie Gallimard am 23. Oktober 1945. Die Reihe zählt 42, innerhalb von 19 Jahren veröffentlichte Bände mit einer Vorliebe für fiktive Erzählungen (*le récit de fiction*). Zu den Autoren gehören Ciro Alegría, Enrique Amorim, José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Martín Luis Guzmán, Eduardo Mallea, H. A. Murena, Juan Rulfo und Ernesto Sábato.
- 22 Claude Fell, »La collection ›La Croix du Sud‹, tremplin de la littérature latino-américaine en France«, in: *Río de la Plata*, 1992, H. 13–14, C.E.L.C.I.R.P., Reihe *Archivos*, S.173–189.
- 23 Annick Louis, »La traduction dans la revue *Lettres françaises* (1941–1947) de Roger Caillois«, in: Gersende Camenen und Roland Béhar (Hg.), *Scènes de la traduction France/Argentine*, Paris: Éditions Rue d’Ulm, 2020, S. 97–116.
- 24 Julio Cortázar, *Cartas*, Bd. 5, Madrid: Alfaguara, 2012, hg. von Aurora Bernárdez und Carles Alvarez Garriga, S. 126 (Übersetzung von Annick Louis).
- 25 Annick Louis, »El Aleph de Roger Caillois o de cómo salir del laberinto«, in: Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy und Gesine Müller (Hg.), *World Editors, Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S. 125–146.
- 26 Roger Caillois, *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Paris: Le Club Français du Livre, 1958.
- 27 Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris: Gallimard, 1958, hg. und kommentiert von Roger Caillois.
- 28 Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, op. cit.
- 29 Roger Caillois, »De la féerie à la science-fiction«, in: id., *Obliques, précédé de Images, images...*, Paris: Stock, 1975, S. 9–44.
- 30 Roger Caillois, *Fantastique*, op. cit., S. 10. Übersetzung von Nicola Denis.
- 31 Roger Caillois, »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: Rein A. Zondergold, *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur* 1, Frankfurt a. M.: Insel, 1974, S. 44–83, hier S. 50.
- 32 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, op. cit., Bd. 1, S. 37. Übersetzung von Nicola Denis.
- 33 Es ist gut denkbar, dass Caillois diese Idee, die es ihm nicht genau zu fassen gelingt, von hispano-amerikanischen Autoren wie Borges und Bioy Casares übernimmt.
- 34 Die Kontroverse zwischen Caillois und Lévi-Strauss drehte sich um die Veröffentlichung von *Race et histoire* (1954). Vgl. Roger Caillois, »Illusions à rebours«, in: *NNRF*, Dezember 1954, S. 1010–1024; Roger Caillois, »Illusions à rebours (fin)«, in: *NNRF*, Januar 1955, S. 58–66; Claude Lévi-Strauss, »Diogène couché«, in: *Les temps modernes* 10, März 1955, H. 110, S. 1187–1220.
- 35 Roger Caillois, *Obliques*, Montpellier: Éditions Fata Morgana, 1967, mit einem Frontispiz von Max Ernst.
- 36 Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, op. cit., Bd. 1, S. 25–29.
- 37 Annick Louis, »Du Rôle de la délimitation du corpus dans la théorie littéraire. À propos de l’›Introduction à la littérature fantastique‹ de Tzvetan Todorov et de la critique littéraire hispano-américaine«, in: Carine Durand und Sandra Ragueneau (Hg.), *Entre critique et théorie. L’Amérique Latine: un autre regard sur la littérature*, Paris: Classiques Garnier / Perspectives comparatistes, 2015, S. 113–128.

Roger Caillois lecteur de Miguel Ángel Asturias : l'écrivain, la nature et la mondialisation

Au moment de la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui la suivent, Caillois est incontestablement, et dans les deux sens, le passeur français et même européen le plus important entre la France et l'Amérique du Sud en matière de littérature. Ce rôle, il le joue en partie pour des raisons fortuites, puisque le séjour argentin qui le met en contact avec toute l'intelligentsia sud-américaine n'est censé durer que trois mois suite à son départ aux côtés de Virginia Ocampo en juin 1939 et ne se prolonge jusqu'en août 1945 que parce que la guerre l'empêche de rentrer en Europe ; mais en partie seulement : il n'a pas attendu ces années-là pour faire preuve d'une curiosité tous azimuts et son intérêt pour les cultures étrangères a déjà eu largement l'occasion de se manifester dans les années 1930, que ce soit à l'occasion de ses études en ethnologie ou des articles et des ouvrages qu'il écrit au sein du Collège de sociologie. Son long séjour américain ne fait sous ce rapport qu'attirer son esprit dans une direction nouvelle : lui qui s'était intéressé plus particulièrement à la démonologie slave et méditerranéenne met le cap à l'ouest et au sud. Avec *Lettres françaises*, revue soustraitée « Cahiers trimestriels de littérature française, édités par les soins de la revue *Sur* avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'étranger » et qu'il dirige du premier numéro d'octobre 1941 jusqu'à sa seizième et dernière livraison en juin 1947, il se donne les moyens, depuis l'Argentine, de faire lire les écrivains français contemporains dans les pays du continent sud-américain et de contribuer dans le même temps à la résistance littéraire et intellectuelle en exil. Symétriquement, de retour à Paris, il crée en 1953 et dirige jusqu'en 1970 chez Gallimard la collection « La Croix du Sud » qui fait connaître en France et en Europe nombre d'auteurs latino-américains traduits de l'espagnol et du portugais et qui contribue ainsi à ce qu'on identifiera dans les années 1960-1970 comme « le boom »¹ de la littérature d'Amérique du Sud à travers le monde.

Dans ce cadre, ce sont surtout les liens de Caillois avec Borges qui ont été mis en avant. De fait, l'écrivain argentin occupe une place singulière dans la galaxie de ses écrivains sud-américains : *Fictions* constitue le premier numéro de « La Croix du Sud », et c'est le directeur de collection lui-même qui traduit le recueil de nouvelles. Caillois consacre en outre des articles à l'écrivain argentin. Par-delà le fait qu'il appartienne lui aussi au cercle proche de Virginia Ocampo et que l'écrivain français ait donc maintes fois l'occasion de le rencontrer, il entretient avec lui une relation en miroir qui ne va

toutefois pas sans ambivalence et qui le pose en modèle admiré autant qu'en anti-modèle repoussoir. La relation de Caillois avec Asturias, qui commence pendant la Seconde Guerre mondiale et qui s'achève avec la disparition du romancier guatémaltèque en 1974, a suscité moins de commentaires. Elle est pourtant marquée par une relation d'amitié sans ombre que nourrit la vive et franche admiration que l'écrivain français lui porte. Dans le parcours de Caillois, elle est l'occasion d'une forme de réconciliation avec les puissances de l'imaginaire, et elle donne également lieu à une réflexion de première importance concernant les diverses modalités selon lesquelles se développe une vie littéraire et intellectuelle à l'échelle du monde dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale.

ASTURIAS, ROMANCIER AU CONTACT DES FORCES ARCHAÏQUES, ROMANCIER ADMIRÉ

Si Caillois n'a jamais traduit de fictions d' Asturias, l'écrivain guatémaltèque est le premier à voir deux de ses ouvrages publiés dans « La Croix du Sud » : *Légendes du Guatemala*, n° 6 de la collection en 1953, et *L'Ouragan*, n° 10 en 1955. Si la seconde publication est inédite en français, la première est à la fois le fruit d'une opportunité, un geste de prolongement et l'indice d'une fidélité au long cours. Résidant de 1924 à 1933 à Paris,² Asturias a vu une partie de ses *Légendes du Guatemala* traduite par Francis de Miomandre dès 1932 aux éditions des Cahiers du Sud, et c'est précisément par ce livre que le jeune Caillois, juste âgé de dix-neuf ans, a découvert l'auteur guatémaltèque, sans doute le premier auteur d'Amérique latine qu'il ait lu. Mais le directeur de « La Croix du Sud » ne fait pas que reprendre pour sa collection la même traduction incomplète effectuée à partir d'une édition elle-même partielle parue à Madrid en 1930 ; il demande à Francis de Miomandre de traduire deux autres contes ajoutés dans une édition parue en 1948 à Buenos Aires pour proposer une traduction complète du recueil.³ Certes, dès 1953, « La Croix du Sud » n'a pas l'exclusivité de la traduction des livres d' Asturias, et il en va de même dans les années suivantes où l'écrivain guatémaltèque publie surtout chez Albin Michel. Mais outre le fait que Caillois le regrette et s'en plaint au principal intéressé,⁴ les autres écrivains d'Amérique du Sud ne jouissent pour autant ni de l'amitié ni des marques d'intérêt qu'il lui manifeste, quand bien même ils ont eux aussi séjourné à Paris et se trouvent donc déjà modestement introduits dans le milieu littéraire français. Le Mexicain Octavio Paz est passé rapidement à Paris en juin 1937, il vient d'achever en 1951 un séjour de six ans comme diplomate dans la capitale⁵ et la première traduction d'un de ses livres paraît bien chez Gallimard, mais seulement en 1962, et pas dans « La Croix du Sud ». ⁶ Quant à Alejo Carpentier, il a vécu de 1928 à 1939 à Paris⁷ et il jouit d'une présence presque aussi précoce que celle d' Asturias dans « La Croix du Sud » et qui ne fait même que s'amplifier avec les années. Un point fait tout de même la différence, c'est que Caillois n'écrit pas sur l'écrivain cubain, alors qu'il publie un article fort élogieux sur Asturias dans le numéro spécial que lui consacre la revue *Europe* en juin 1975, exactement une année après sa disparition. La proximité de Paz et de Carpentier avec le groupe surréaliste ne devait peut-être pas jouer en leur faveur aux yeux de Caillois ; dans un

contraste saisissant et quand bien même Asturias lui-même avait également été proche de Desnos, *Légendes du Guatemala* avait bénéficié en 1932 d'une lettre-préface signée par Paul Valéry qui pouvait augurer de son inscription dans une tradition littéraire faisant la part belle à la maîtrise et à la raison et donc bien faite pour plaire au chœur de la rigueur en matière de littérature.

Ces apparences sont toutefois au moins en partie trompeuses. Si Caillois salue Asturias comme l'auteur d'« une œuvre [...] opulente et complexe », une œuvre qu'il juge également « éclatante »,⁸ le tour métaphorique que prend son éloge ne manque pas de surprendre pour qui connaît l'auteur français. Ici, Caillois écrit que l'écrivain exprime « la perception originelle du monde ambiant et les sortilèges végétaux qui, au cœur de la sylve [...], la peuplent sans répit de mirages et de fantômes » ; là, il le félicite de rendre compte d'un « monde viscéral et foisonnant, redoutable et obscur, tout de fécondité et de pourriture, inextricable de forces connues et inconnues » ; là encore, et presque en manière de conclusion, il évoque « la marée haute de la révolte, les atrocités, les tortures, la chienlit des stropiats, les extases et les cauchemars ».⁹ Il y a là bien davantage qu'une reprise des motifs développés par Valéry dans sa lettre-préface saluant dans les *Légendes du Guatemala* « les plus délirants des songes » : « Il me fut l'agent d'un cauchemar tropical, vécu non sans un singulier délice. J'ai cru d'avoir absorbé le suc de plantes incroyables, ou une décoction de ces fleurs qui capturent et digèrent des oiseaux ».¹⁰ Si l'acquiescement inattendu de Valéry à l'art romanesque d' Asturias bien opposé à sa propre poétique peut faire office d'autorisation pour Caillois en ce qu'il garantit la qualité de son œuvre sur un plan proprement littéraire, il ne suffit pas à expliquer l'amplification végétale à laquelle il se livre jusqu'à cette expression, « chienlit des stropiats », particulièrement expressive et pour le moins saisissante. D'un côté, on trouve en effet un terme d'un registre vulgaire et politiquement très connoté renvoyant à la réaction de de Gaulle devant les événements de mai 1968 et, de l'autre, un terme très rare, savant même, presque affecté, que le mot *estropié* aurait pu suppléer plus simplement. C'est un peu, et non sans paradoxe, le type même d'image fortuite que Breton valorise dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 et contre lequel Caillois s'élève en 1934, au moment de sa rupture avec le mouvement surréaliste, en prenant le prétexte d'un émerveillement suspect du groupe devant quelques haricots sauteurs rapportés du Mexique et qu'il suffirait simplement d'ouvrir pour observer la petite larve qu'ils contiennent.¹¹ La végétation tropicale dans laquelle Caillois inscrit l'œuvre romanesque d' Asturias évoque également très précisément un autre de ses textes, « Les arbres de Lapa »,¹² situé à l'ouverture des *Impostures de la poésie* et dans lequel, en 1944, très inspiré par sa découverte récente de la forêt tropicale sud-américaine, il dresse le tableau d'une humanité menacée de disparition sous les assauts d'une nature végétale qui pousse sans effort dans un chaos de lianes et de troncs à l'image de sa propre complaisance aux forces obscures. Alors que la Seconde Guerre mondiale autorise le déchaînement des pulsions humaines les plus agressives et les plus archaïques au point de menacer l'humanité elle-même et son établissement sur une planète hostile toute prête à l'absorber et à la faire disparaître, Caillois en appelle au sens de la responsabilité des écrivains et il fustige métaphoriquement,

avant de les dénoncer plus précisément, la complaisance devant l'irrationnel aux dépens de la raison et le goût de l'incommunicabilité contre le sens commun dont se rendent coupables les poètes surréalistes.

Il semble ainsi qu'à plus de trente ans d'écart, l'article consacré à Asturias occasionne une sorte de réconciliation avec la forêt équatoriale humide et ses petits pois facétieux auxquels Caillois opposait autrefois l'âpreté salvatrice et la rigueur hautaine des paysages désertiques de la Patagonie ou des sommets alpins de l'Ailefroide et qu'il cherche encore à juguler avec son écriture des pierres ; réconciliation qui vaut aussi avec les puissances de l'imaginaire que la sylve figure d'une manière qui demeure inquiétante, mais qu'il est toutefois possible de s'approprier sans se trouver amalgamé et absorbé en elle. Par-delà « la chienlit des stropiats », représentation dangereuse associant une autorité de type paternel (celle du président de la République par excellence) et la menace d'une amputation (qui ne peut pas ne pas évoquer la castration), le romancier qu'est Asturias rend possible la reconnaissance de la puissance génésique de la nature végétale et de l'imaginaire humain jusque dans leurs formes les plus aberrantes. Son œuvre autorise une proximité de l'homme et de la végétation comparable à celle que décrit Caillois dans son article sur le mimétisme de 1935 mais qui n'est pas destructrice et qui permet que soit préservée sa distinction. La pulsion de mort ne triomphe pas des différences, elle n'aboutit pas à un abaissement de la tension défaisant toute singularité, à ce que l'écrivain nomme « assimilation au milieu » ou « dépersonnalisation par assimilation à l'espace ». ¹³ Mais comment Caillois peut-il louer le « lyrisme convulsif » et la « sorcellerie incantatoire » ¹⁴ du romancier guatémaltèque ? Dans la seconde moitié des années 1930 et jusque dans les années 1940, n'avait-il pas dénoncé avec insistance leur arbitraire et leur nuisance chez les poètes français et mis en garde contre la menace de leur force entropique ? Comment le poète du règne minéral qu'il est devenu dans les années 1960-1970 peut-il admirer un romancier au contact de l'effrayant règne végétal ?

Ce que Caillois admire chez Asturias, c'est que son lyrisme n'est pas l'affirmation arbitraire de sa petite subjectivité. Usant d'« images » certes « extrêmes » mais également « justes », ¹⁵ il relève d'une forme d'impersonnalité, et ce n'est pas un hasard si l'on retrouve ici une association très proche de celle de « l'image [...] incontestable » ¹⁶ que loue Caillois dans la poésie de Saint-John Perse, car c'est d'une manière comparable à celle du poète français que le romancier guatémaltèque se lie, non pas au monde entier des choses, mais au monde particulier qui l'entoure. L'identité de l'homme et de la culture qui est la sienne, c'est d'emblée ce qui frappe Caillois lors de sa première rencontre avec Asturias pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle apparaît dans l'accord de son discours et des traits de son visage : l'écrivain qui lui « [parle] longuement des Indiens » présente, non pas même un visage, mais un « masque qui [semble] sorti la veille des reliefs de Palenque ou des stèles de Copan ». ¹⁷ Or, il faut bien comprendre que, pour Caillois, cette identité de l'homme et de la culture à laquelle il appartient est la garantie de la profondeur de son œuvre ; elle l'ancre en effet dans une collectivité qui fonde, sinon son universalité, au moins son dépassement du caprice individuel. « À lui seul, il apportait la preuve de la pérennité du profil maya,

peut-être de tous le plus stylisé et, comme le profil grec, immédiatement identifiable ». ¹⁸ Chez le normalien et agrégé de grammaire qu'est Caillois, grand admirateur après la Seconde Guerre mondiale de l'Antiquité comme du siècle de Louis XIV, la comparaison est évidemment flatteuse et elle oppose des modèles esthétiques témoignant d'une unité et d'une force civilisationnelles aux excentricités strictement individuelles dont se rendent coupables les écrivains depuis le romantisme et auxquelles se dévouent encore les avant-gardes. L'œuvre est certes dotée d'« une puissante et singulière personnalité », ¹⁹ mais cette personnalité n'est singulière qu'en tant qu'elle témoigne d'une force expressive, et elle n'est pour le reste pas isolée du monde qui l'entoure et qui la motive : les « voies et façons » qu'emprunte Asturias dans sa création lui viennent « de la réalité même », « ses ressources d'écrivain lui sont imposées par l'objet de sa description, avec lequel elle fait corps tout naturellement, tant il s'en découvre partie vive ». ²⁰ Convergent ici dans une même affirmation de grandeur la poétique de l'œuvre, la morale de l'écrivain et la culture dans laquelle elle prend place et qu'elle renforce.

Après la barbarie de la Seconde Guerre mondiale, Caillois perçoit la littérature non comme une fin en elle-même mais comme une contribution à l'œuvre plus générale d'humanisation et de civilisation contre le déchaînement de l'irrationnel tel qu'il triomphe dans la nature et en l'homme quand il cède à la fascination qu'elle exerce sur lui. Avec Asturias, au risque peut-être d'un certain positivisme historique et d'une certaine essentialisation culturelle, il trouve un écrivain au plus près d'un imaginaire archaïque mais qui ne se laisse pas dévorer par lui, un écrivain au contact des forces les plus primitives de la nature mais qui en maîtrise les manifestations. Il est homme du XX^e siècle mais aussi homme d'un passé lointain et il témoigne de ce que, de Palenque à Versailles, de l'établissement humain dans la jungle impénétrable jusqu'aux jardins à la française les plus ordonnés, par-delà les continents et les âges, c'est une même œuvre collective qui est entreprise par les êtres humains tout au long de l'histoire pour préserver leur empire menacé contre les forces de destruction.

ASTURIAS ET LA NOTION DE LITTÉRATURE MONDIALE

On pourrait s'attendre dans un tel cadre à ce que Caillois chante les louanges des échanges littéraires en ce qu'ils permettraient un rapprochement entre des hommes venus des horizons les plus divers, que ce soit simplement pour une meilleure connaissance de leurs us et coutumes respectifs ou, de manière plus ambitieuse, pour l'élaboration commune d'une civilisation future en lutte contre la barbarie. Caillois est du reste lui-même pendant près de quarante ans l'un des agents majeurs de cette circulation des œuvres, des idées et des formes à travers le monde des lettres. Son statut de passeur culturel entre l'Europe et l'Amérique du Sud en témoigne, comme son activité au sein du PEN Club qui s'accroît à partir des années 1950 et surtout son activité professionnelle au sein de l'UNESCO, où il dirige la « Collection UNESCO d'œuvres représentatives » qui valorise par des traductions les œuvres fondatrices du patrimoine littéraire mondial et où il crée en 1952 la revue *Diogenes*, consacrée à la recherche internationale en sciences humaines. Ce qu'il raconte de son amitié avec Asturias

dans l'article qu'il lui consacre illustre fidèlement ce qu'il en est des échanges littéraires internationaux des années 1950-1970. Les deux hommes se retrouvent « aux quatre coins du monde », à Buenos Aires dans la compagnie des fidèles de la revue *Sur* animée par Virginia Ocampo, à Moscou en compagnie de Neruda, à Cuba aux côtés de Carpentier avec lequel il rencontre Castro, à Gênes avec Guimarães Rosa, et encore une fois salle Pleyel à Paris lors d'un hommage rendu avec Carpentier à Neruda, leur « ami commun »,²¹ tout juste après sa disparition. Quand Caillois est élu à l'Académie française, c'est tout naturellement à Asturias qu'il demande de prendre la parole au nom de ses « amis étrangers »²² lors de la cérémonie de la remise de l'épée qui a lieu en décembre 1971. En 1974, les rôles s'inversent dans de tristes circonstances : l'écrivain français rejoint Alejo Carpentier à Madrid pour un hommage à leur ami commun tout juste disparu, puis, en compagnie de Senghor, il participe à l'hommage que lui rend cette fois la Bibliothèque nationale de France à laquelle l'écrivain guatémaltèque a légué ses manuscrits et ses archives.²³ C'est toute une vie littéraire cosmopolite qui apparaît dans ces rapides évocations, faite de rencontres et d'échanges que fonde un engagement commun au service de la littérature, de la culture et de l'humanisme contre toutes les puissances d'asservissement et de destruction qui mettent à mal l'humanité.

Il faudrait même souligner chez Caillois l'inscription d'un cosmopolitisme vraiment intégral ou encore à parts égales. Si la revue *Lettres françaises* ne fait que prolonger dans le contexte particulier de la défaite militaire française et d'un exil politique contraint la prétention nationale au rayonnement culturel et littéraire, la collection « La Croix du Sud » témoigne en effet d'une réciprocité moins attendue, au moins sous deux rapports. D'abord, pour la première fois, ce ne sont pas les acteurs de la communauté sud-américaine de Paris qui se manifestent auprès d'éditeurs parisiens, mais un écrivain français qui prend contact avec la littérature sud-américaine en se rendant à la source. Caillois est ici « un agent actif » et, dans son sillage, « l'édition parisienne cesse d'être sollicitée, pour devenir demandeuse, prospectrice ».²⁴ Ensuite, il s'agit d'un mouvement d'ouverture qui est aussi un mouvement de reconnaissance en grande partie inédit. Depuis la maison d'édition la plus prestigieuse de l'époque, Caillois propose à la curiosité des lecteurs français mais aussi à leur admiration des écrivains encore mal identifiés relevant en outre de pays autrefois colonisés par l'Europe, à l'heure présente dominés par les États-Unis et relevant de ce que le démographe Alfred Sauvy nomme dans ces mêmes années le tiers-monde.²⁵ Ce n'est plus seulement le centre littéraire français ou européen qui rayonne, c'est ce même centre qui accueille favorablement en son sein (et dans le temple même de l'édition française) des écrivains étrangers venus d'un autre continent. De ce point de vue, Caillois contribue au grand mouvement séculaire d'ouverture cosmopolite vers une littérature (authentiquement) mondiale, et « La Croix du Sud » constitue le pendant occidental de la collection de son ami Étiemble, « Connaissances de l'Orient », apparue et développée dans les mêmes années.

Lui-même acteur majeur de la mondialisation littéraire, comment Caillois pourrait-il ne pas se réjouir de la présence de la littérature européenne en Amérique du sud comme de la découverte de la littérature sud-américaine par l'Europe ? Si l'on se

déplace d'une lecture de très grand angle qui envisage l'histoire entière de la sortie de l'homme de la nature et de son humanisation progressive vers une histoire plus réduite se déroulant simplement des premiers temps de la conquête de l'Amérique par les puissances européennes jusqu'à nos jours, le propos de Caillois se trouble toutefois notablement. L'écrivain français situe en effet l'œuvre d'Asturias à deux échelles de temps bien différentes. D'un côté et victorieusement, elle prend place dans un combat de la culture contre la nature, de l'autre, elle constitue la trace d'une émergence culturelle locale déjà révolue et effacée par le monde moderne.

Caillois saisit en effet l'occasion de son article sur l'écrivain guatémaltèque pour raconter en trois étapes une histoire de la mondialisation littéraire qui ne laisse rien augurer de bon. La première étape va des temps qui ont suivi la colonisation jusqu'au début du XX^e siècle. Il s'agit d'une époque durant laquelle les « œuvres » produites sur le continent sud-américain sont « dépendantes à l'égard des littératures européennes » qui se trouvent transposées par « des hommes demeurés européens de cœur, d'esprit ou de sensibilité ». ²⁶ On a alors affaire à ce que l'on pourrait appeler une mondialisation en régime impérial qui ne permet pas l'apparition et le développement d'une littérature locale authentique mais seulement l'imitation maladroite et retardataire d'idées et de formes conçues ailleurs. La relation unilatérale d'influence de l'Europe vers l'Amérique du Sud, qui se poursuit par-delà l'époque coloniale *stricto sensu* dans une forme de domination symbolique, établit un centre rayonnant et une périphérie sans marge de manœuvre créatrice autonome. Vient ensuite la deuxième étape, que Caillois considère comme un « magnifique épanouissement », comme un véritable « âge d'or » de « la littérature ibéro-américaine », ²⁷ et dont Asturias est, à ses yeux, l'un des fleurons majeurs. L'écrivain français fait l'hypothèse qu'elle a pu se développer grâce à l'isolement au moins relatif généré par la Seconde Guerre mondiale qui a poussé les écrivains du continent à puiser dans les « ressources domestiques [...] issues des cultures indigènes » ²⁸ précoloniales plutôt qu'à continuer d'imiter les Européens. Cette parenthèse créatrice enchantée fait suite à la réduction des circulations et des échanges. Elle prend place dans le cadre d'un relâchement de la pression coloniale et néocoloniale ou encore d'une mondialisation entravée qui permet un recentrement de chaque culture sur elle-même. À cette deuxième étape succède toutefois rapidement une troisième étape qui, avec la fin de la guerre, voit se remettre en route les échanges de toutes sortes. Certes, leurs modalités ont changé, dans la mesure où les anciennes métropoles coloniales ne dominent plus culturellement les colonies de manière unilatérale. Mais le développement technologique entraîne les unes et les autres dans une même aliénation. Soumis aux « progrès des communications entre peuples et cultures, apportés par l'imprimé, la radio et le cinéma », le continent sud-américain s'inscrit, comme tous les autres continents, dans une intensification et une démultiplication des échanges et il n'est plus en mesure de donner à lire des ouvrages en lien avec « une totalité indissoluble et spécifique ». ²⁹ Le régime impérial de création littéraire aliénait la création locale à la création européenne ; le régime technologique les aliène toutes les deux simultanément dans une indifférenciation comparable.

Quand Caillois évoque l'apparition d'« une sorte de littérature réellement mondiale » ou encore d'une « littérature universelle »,³⁰ on pense bien sûr à la prophétie que Goethe confie à Eckermann le 31 janvier 1827 quand, à la suite de sa lecture récente d'un poème serbe et d'un roman chinois, il salue l'avènement prochain d'une « littérature universelle [*Weltliteratur*] ». ³¹ Aux yeux de l'écrivain allemand, c'est la possibilité même de lire des textes d'origine si variée et si éloignée de la ville de Weimar où il vit qui témoigne de circulations désormais facilitées et qui ouvre la perspective de fécondations mutuelles enrichissantes. Sous ce rapport, l'on pourrait rappeler que c'est lors de son séjour à Paris qu' Asturias rédige les *Légendes du Guatemala*, après avoir approfondi la connaissance de sa propre culture en suivant à l'École Pratique des Hautes Études les cours de Georges Raynaud consacrés aux religions mésoaméricaines et en traduisant lui-même en espagnol certains textes maya, dont le *Popol Vuh*.³² Mais l'écrivain français entérine sans aucun enthousiasme la perspective ouverte par l'écrivain allemand et dont a pu bénéficier Asturias lui-même. Si les « innovation[s] » et les « mode[s] » qui sont « répercutées sur l'étendue entière de l'univers lisant et écrivant » donnent bien naissance à « des formes d'art aux ambitions audacieuses », il ajoute toutefois aussitôt que ces « formes » sont « anonymes ». ³³ Le passage du « spécifique » à l'« anonyme » montre bien que l'évolution de la mondialisation entravée à la mondialisation libérée n'est pas prise en bonne part. Que le « réalisme dit socialiste » introduise un autre type de mondialisation, sur le versant politique, de nouveau, et non plus technologique, ne constitue pas réellement une alternative, quand bien même Asturias partage « les idéaux et les combats »³⁴ des écrivains qui le professent. Outre que cette mondialisation alternative est ordonnée depuis le centre qu'est Moscou et tente d'imposer elle aussi une autre forme d'uniformisation aux peuples frères, elle appauvrit et mutile également l'expérience humaine qu'elle réduit à peu de choses. La littérature mondiale en régime communicationnel présente le défaut d'une forme d'homogénéisation désingularisante. La littérature mondiale en régime internationaliste sacrifie quant à elle « une part essentielle de la sensibilité humaine au profit d'une vision du monde exclusivement rationaliste, utilitaire, technicienne » et encore « abusivement moralisante et civique ». ³⁵ Alors que Caillois était parvenu, à partir de l'œuvre singulière d' Asturias, à valoriser le chaos végétal et, à travers lui, les puissances de l'imaginaire poétique, la littérature contemporaine se trouve quant à elle submergée par le trop-plein des communications modernes ou des injonctions politique qui finissent par produire un amalgame d'œuvres indistinctes. Les échanges interculturels n'occasionnent pas une réunion au sommet entre grands esprits, ils ne débouchent pas non plus sur un syncrétisme forgeant une identité collective nouvelle, ils entraînent juste une uniformisation appauvrissante.

Plusieurs hésitations et contradictions marquent toutefois l'histoire rapide que Caillois fait de la mondialisation littéraire. Ce schéma le marque d'abord suffisamment pour qu'il le développe à plusieurs années d'intervalle, dès 1961, dans sa préface au panorama des *Littératures contemporaines à travers le monde*,³⁶ mais il le met aussi suffisamment en doute pour le prendre à rebours en 1970 dans un chapitre de *Cases d'un échiquier* précisément consacré à une « louange de l'Amérique ibérique » dont

les « terres » seraient « demeurées intactes et disponibles, protégées par la distance qui les sépare des grandes fièvres, turbulences et fertilités de l'histoire ». ³⁷ Est-ce à dire que la mondialisation littéraire entraîne une uniformisation à l'échelle du globe qui s'impose toutefois avec moins d'évidence en Amérique du sud qu'ailleurs ? Quand Caillois propose de qualifier l'œuvre d'Asturias par la notion de « réalisme [...] *halluciné* » qu'il préfère à celle de « réalisme [...] *magique* », ³⁸ ne cherche-t-il pas du reste à freiner les échanges et transferts culturels incessants entre les cultures et les territoires et à en protéger l'écrivain guatémaltèque en lui accolant un terme qui ne soit ni repris de la tradition critique européenne initiée par le critique d'art allemand Franz Roh avec son « *magischer Realismus* » ³⁹ ni même indexé sur celui de « réel merveilleux » ⁴⁰ qui aurait été cette fois emprunté au Cubain Carpentier ? On retrouve le même type d'hésitation entre isolement singularisant et rapprochement au risque de la confusion avec la création de « La Croix du Sud » elle-même, dont Caillois explique qu'elle est chargée « de faire connaître en Europe la richesse exceptionnelle de la récente littérature de l'Amérique du Sud » mais qui risque aussi d'« enfermer » ses représentants dans un certain entre-soi, d'où son interruption volontaire à la suite de laquelle « les ouvrages sud-américains » rejoignent « la Collection *Du Monde Entier* ». ⁴¹ Une nouvelle génération d'écrivains, où brillent les noms de Cortázar, Vargas Llosa et Fuentes, aspire à ce changement qu'elle perçoit comme la libération d'une sorte de ghetto et comme une ouverture à l'universel. Asturias soutient leur initiative, et Caillois cède volontiers à leur demande. Mais l'on voit bien que s'opposent deux logiques. Comme les collections « Les jeunes Russes » de 1926 à 1938 ou « Continents noirs » depuis 2000, « La Croix du Sud » relève de ces collections organisées par aire culturelle qui paraissent chez Gallimard, en même temps que chez d'autres éditeurs, comme la collection « Méditerranée » dirigée par Emmanuel Roblès au Seuil à partir de 1951. Comme les collections « Bibliothèque cosmopolite » chez Stock ou « Les Prosateurs étrangers modernes » chez Rieder, qui paraissent respectivement dès 1901 et 1920, « Du monde entier », que Gallimard commence à faire paraître en 1933, mêle au contraire des textes venus de tous les horizons. S'opposent ici chez le même éditeur deux approches bien distinctes, l'une, culturaliste, cherchant à isoler des textes sur les bases d'un contexte culturel spécifique, l'autre, universaliste, semblant indiquer au contraire un arrachement des textes à leur contexte et l'existence d'une littérature mondiale transcendant les différences culturelles.

*
* * *

Nous ne trancherons pas les différentes hésitations ou contradictions exprimées par Caillois dans l'article qu'il consacre à Asturias. La mondialisation littéraire et culturelle entraîne-t-elle réellement une uniformisation des œuvres ou génère-t-elle au contraire de nouvelles hybridations qui contribuent elles aussi à une diversification créatrice ? Cette mondialisation est-elle du reste si nocive et ne conviendrait-il pas que s'élaborent les éléments d'une culture commune à l'ensemble des êtres humains, qui les rende sensibles à la condition qu'ils ont en partage, à même de pacifier leurs relations et de les aider à affronter ensemble les défis du présent ? Cette mondialisation est-elle en

outre si massive qu'elle empêche le développement de cultures locales dans une relative autonomie ? Certaines de ces cultures elles-mêmes, qu'elles soient régionales, nationales ou même transnationales, ne revendiquent-elles pas d'ailleurs avec succès leur spécificité contre tout apport étranger qui les dénaturerait ? Ce que montrent les hésitations de Caillois c'est que, depuis l'ère des empires européens et jusqu'à nos jours, l'histoire des hommes est entrée dans un processus de mise en contact incessant qui suscite des dynamiques contrastées de repli et d'expansion, de fermeture et d'ouverture, de rejet et d'accueil, de haine et de fraternité. À un degré d'abstraction plus élevé et à une échelle de temps plus vaste, qui envisage moins l'histoire en tant que telle que sa place dans le combat éternel des forces d'entropie et de négentropie, ce qu'écrit Caillois de la place de l'humanité au sein de la nature fait signe vers l'ambiguïté et l'ambivalence essentielles qui animent les dynamiques de son développement sur terre. La pulsion de vie, d'un côté, lie les humains par-delà et à travers leur culture, la pulsion de mort, de l'autre, les oppose et conduit à leur destruction.

Malgré sa dénonciation des moyens de communication moderne, on n'ira pas jusqu'à voir en Caillois un penseur de l'écologie qui, à partir de son admiration pour l'œuvre d' Asturias, dénigrerait le progrès scientifique et technique et ferait l'apologie des peuples indiens vivant en bonne intelligence avec la jungle qui les entoure. Comme le rappelle sa polémique avec Lévi-Strauss en 1954-1955, l'écrivain est trop marqué par une forme d'eurocentrisme et il demeure également trop conscient de ce que l'humanité s'est développée en partie contre une nature qui lui était indifférente, sinon hostile, pour céder à ce type de rêverie. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'il reconnaît la continuité de l'effort civilisateur des êtres humains et l'égale dignité des peuples par-delà les frontières et les cultures qui les séparent. Une certaine écoute en découle nécessairement, une certaine circonspection et des interrogations en suspens – toutes choses sans aucun doute salutaires quand il s'agit de débattre. Les positions contrastées de Caillois posent ainsi, avec une certaine hauteur de vue et comme au milieu du gué, les enjeux majeurs de la mondialisation culturelle que nous connaissons aujourd'hui et de ce qui la lie au destin de l'humanité.

- 1 Carolina Ferrer, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le post modernisme : des étiquettes et des livres », dans Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et Politique : la représentation en jeu*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 33-58.
- 2 Voir Marc Cheymol, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des « années folles »*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- 3 L'édition de « La Croix du Sud » de 1953 ajoute au recueil de 1932 « Les sorciers de l'orage du printemps » et « Cuculcan ». Voir Miguel Ángel Asturias, *Légendes du Guatemala*, Paris : Gallimard, coll. La Croix du Sud, 1953, respectivement p. 91-118 et p. 119-224.
- 4 Voir la lettre de Caillois à Asturias datée du 9 juin 1955, citée par Odile Felgine, *Roger Caillois*, Paris : Stock, 1994, p. 324.
- 5 Voir Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz dans son siècle*, Paris : Gallimard, 2014, respectivement p. 69-73 et p. 134-164.
- 6 Il s'agit de *Pierre de soleil*, long poème traduit de l'espagnol par Benjamin Péret et qui sort dans la collection « Du monde entier ».

- 7 Voir Carmen Vasquez, « Introduction », dans Alejo Carpentier, *Chroniques*, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1983, p. 12-13.
- 8 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », *Europe*, « Miguel Ángel Asturias », no. 553-554, mai-juin 1975, p. 27. Cet article est repris avec seulement des corrections de détail dans Roger Caillois, *Rencontres*, Paris : PUF, coll. Écriture, 1978, p. 28-34.
- 9 *Ibid.*, p. 29-30.
- 10 Paul Valéry, « À Francis de Miomandre », dans Miguel Ángel Asturias, *Légendes du Guatemala*, traduit par M. Francis de Miomandre, Marseille : Les Cahiers du Sud, 1932, p. 10.
- 11 Voir Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art* [1935], repris dans *id.*, *Approches de l'imaginaire*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1974, p. 37.
- 12 Voir Roger Caillois, « Les arbres de Lapa », dans *id.*, *Les Impostures de la poésie* [1944], repris dans *id.*, *Approches de la poésie*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1978, p. 19-22.
- 13 Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire » [1935], dans *id.*, *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Gallimard [1938], coll. Folio Essais, 1994, respectivement p. 108 et p. 112.
- 14 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 30.
- 15 *Ibid.*
- 16 Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris : Gallimard [1954], nouvelle édition revue et augmentée, 1972, p. 92.
- 17 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 26.
- 18 *Ibid.*, p. 26.
- 19 *Ibid.*, p. 27.
- 20 *Ibid.*, p. 30.
- 21 *Ibid.*, p. 27.
- 22 *Ibid.*
- 23 Voir Odile Felgine, *Roger Caillois*, *op. cit.*, p. 379-380.
- 24 Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon : EUD, coll. Écritures, 2007, p. 170.
- 25 Voir Alfred Sauvy, « Trois mondes, une planète », *L'Observateur*, 14 août 1952.
- 26 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 27.
- 27 *Ibid.*, p. 27-28.
- 28 *Ibid.*, p. 28-29.
- 29 *Ibid.*, p. 28.
- 30 *Ibid.*,
- 31 *Conversations de Goethe avec Eckermann* [1836-1848], traduction de Jean Chuzeville, nouvelle édition revue et présentée par Claude Roëls, Paris : Gallimard, coll. Du monde entier, 1988, p. 206.
- 32 Marc Cheymol, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des « années folles »*, *op. cit.*, p. 133-146.
- 33 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 27-28.
- 34 *Ibid.*, p. 29.
- 35 *Ibid.*
- 36 Voir Roger Caillois, « Préface », dans René-Marill Albérès, Roger Bastide, Louis Bazin et al., *Les littératures contemporaines à travers le monde*, Paris : Hachette, coll. À travers le monde, 1963, p. 9-12.

- 37 Roger Caillois, « À la louange de l'Amérique ibérique », dans *id.*, *Cases d'un échiquier*, Paris : Gallimard, 1970, p. 128.
- 38 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 29.
- 39 Voir Franz Roh, *Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925.
- 40 Voir Alejo Carpentier, « Le réel merveilleux en Amérique » [1948], *Chroniques*, *op. cit.*, p. 342-349.
- 41 Roger Caillois, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », art. cit., p. 27.

Roger Caillois als Leser von Miguel Ángel Asturias: der Schriftsteller, die Natur und die Globalisierung

Während des Zweiten Weltkriegs und der darauffolgenden Jahre war Roger Caillois unbestritten der französische, ja europäische Literaturvermittler par excellence zwischen Frankreich und Südamerika. Diese Rolle verdankte er zum Teil den äußeren Umständen, denn ursprünglich sollte sein im Juni 1939 zusammen mit Virginia Ocampo geplanter Aufenthalt in Argentinien nur drei Monate dauern, verlängerte sich aber bis August 1945, weil der Kriegsausbruch Caillois an der Rückkehr nach Europa hinderte. Doch nicht nur die äußeren Umstände spielten eine Rolle. Bereits in den 1930er-Jahren hatte er im Rahmen seines Ethnologiestudiums oder von Beiträgen, die er im Rahmen des Collège de Sociologie verfasste, ein aufrichtiges Interesse für fremde Kulturen unter Beweis gestellt. Sein langer Aufenthalt gab seiner Beschäftigung also vor allem eine neue Richtung: Er, der sich bisher besonders für die slawische und mediterrane Dämonologie interessiert hatte, blickte nun Richtung Westen und Süden. Als Herausgeber der Zeitschrift *Lettres françaises*, die den Untertitel »Cahiers trimestriels de littérature française, édités par les soins de la revue Sur avec la collaboration des écrivains français résidant en France et à l'étranger« trug, und die er von der ersten (Oktober 1941) bis zur letzten Nummer (Juni 1947) betreute, gelang es ihm, von Argentinien aus, die Länder des südamerikanischen Kontinents für zeitgenössische französische Autoren zu interessieren und gleichzeitig am literarischen und intellektuellen Widerstand im Exil teilzuhaben. Umgekehrt begründete er nach seiner Rückkehr nach Paris 1953 bei Gallimard die Reihe »La Croix du Sud«, die er bis 1970 herausgab: Damit verschaffte er zahlreichen lateinamerikanischen, aus dem Spanischen oder Portugiesischen übersetzten Autoren eine Bühne und trug so in den Jahren 1960–1970 zum weltweiten »Boom«¹ der südamerikanischen Literatur bei.

In diesem Zusammenhang wurden bisher vor allem die Verbindungen zwischen Caillois und Borges beleuchtet. In der Tat nahm der argentinische Schriftsteller unter den bevorzugten südamerikanischen Autoren einen besonderen Platz ein: *Fictions* bildete die erste Nummer von »La Croix du Sud«, wobei der Herausgeber diesen Erzählungsband eigenhändig übersetzt hatte. Darüber hinaus widmete Caillois dem argentinischen Schriftsteller diverse Artikel. Außer der Tatsache, dass auch er dem engen Kreis um Virginia Ocampo angehörte, hatte Caillois also häufig Gelegenheit, ihm zu begegnen und unterhielt mit ihm ein komplexes Verhältnis, in

dem Borges gleichermaßen bewundertes Vorbild und abstoßendes Gegenmodell war. Caillois' Beziehung zu Asturias, die während des Zweiten Weltkriegs begann und mit dem Tod des guatemaltekischen Schriftstellers 1974 endete, ist weniger eingehend kommentiert worden. Dabei handelte es sich um ein freundschaftliches Verhältnis ohne Schattenseiten, das von der aufrichtigen Bewunderung des französischen Schriftstellers lebte. Für Caillois kam es einer Versöhnung mit den Mächten des Imaginären gleich und war Anlass, eingehend über die unterschiedlichen Gegebenheiten nachzudenken, unter denen sich weltweit ein literarisches und intellektuelles Leben in den Nachkriegsjahrzehnten entwickeln konnte.

ASTURIAS, EIN BEWUNDERTER SCHRIFTSTELLER IN BERÜHRUNG MIT ARCHAISCHEN KRÄFTEN

Caillois hat zwar nie fiktionale Texte von Asturias übersetzt, dafür aber war der guatemaltekische Schriftsteller der Erste, von dem zwei Werke in »La Croix du Sud« veröffentlicht wurden: *Légendes du Guatemala*, Nr. 6 der Reihe (1953) und *L'Ourgan*, Nr. 10 (1955). Während es sich bei dem zweiten Text um eine französische Erstveröffentlichung handelt, zeugt der erste von einer langjährigen Verbindung. Noch während Asturias' Zeit in Paris (1924 bis 1933),² wurde ein Teil seiner *Légendes du Guatemala* von Francis de Miomandre 1932 für den Verlag Cahiers du Sud übersetzt. Dank dieser Übersetzung entdeckte der junge, damals erst neunzehnjährige Caillois den guatemaltekischen Schriftsteller und las damit wohl zum ersten Mal das Werk eines lateinamerikanischen Autors. Der Herausgeber von »La Croix du Sud« begnügte sich jedoch nicht damit, diese unvollständige Übersetzung, die ihrerseits auf eine ebenfalls unvollständige, 1930 in Madrid erschienene Ausgabe zurückging, zu übernehmen. Vielmehr beauftragte er Francis de Miomandre mit der Übersetzung zweier weiterer Märchen, die einer 1948 in Buenos Aires veröffentlichten Ausgabe hinzugefügt worden waren, um eine vollständige Übertragung des Bandes anbieten zu können.³ Natürlich verfügte »La Croix du Sud« weder 1953 noch in den folgenden Jahren über die Übersetzungsrechte von Asturias' Büchern, die hauptsächlich im Verlag Albin Michel erschienen. Caillois bedauerte diese Tatsache und beschwerte sich bei dem Hauptbetroffenen darüber,⁴ während die anderen südamerikanischen Schriftsteller, die ebenfalls in Paris lebten und dementsprechend Zugang zur französischen Literaturszene hatten, nicht in den Genuss des Asturias entgegengebrachten freundschaftlichen Interesses kamen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris im Juni 1937 beendete der Mexikaner Octavio Paz 1951 eine sechsjährige Zeit als Diplomat in der Hauptstadt:⁵ Die Erstübersetzung eines seiner Bücher erschien jedoch erst 1962 bei Gallimard und nicht in »La Croix du Sud«.⁶ Alejo Carpentier wiederum, der von 1928 bis 1939 in Paris gelebt hatte,⁷ fand fast so früh wie Asturias Aufnahme in »La Croix du Sud« und konnte diese Position im Laufe der Jahre weiter ausbauen. Allerdings mit dem Unterschied, dass Caillois nicht über den kubanischen Schriftsteller schrieb, während er in der im Juni 1975 Asturias gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Europe*, genau ein Jahr nach dessen Tod, Asturias einen begeisterten Artikel widmete. Die Nähe von

Paz und Carpentier zur Gruppe der Surrealisten wirkte sich bei Caillois möglicherweise nicht zu ihren Gunsten aus. Der Kontrast war frappierend: Obwohl auch Asturias eine enge Verbindung zu Desnos gepflegt hatte, war *Légendes du Guatemala* 1932 in den Genuss eines Brief-Vorworts von Paul Valéry gekommen, mit dem er sich in eine literarische Tradition einreichte, die der Vernunft huldigte und dem Verfechter literarischer Strenge damit entgegenkam.

Doch zumindest teilweise trägt dieser Schein. Auch wenn Caillois Asturias als Autor »eines [...] opulenten und komplexen Werks« rühmt, das er zudem als »glänzend«⁸ bezeichnet, überrascht, wenn man den französischen Autor kennt, die metaphorische Wendung seiner Lobeshymne. Einmal schreibt Caillois, der Schriftsteller erfasse »die ursprüngliche Wahrnehmung der Umwelt und den pflanzlichen Zauber, der den Wald in seinem Innersten [...] mit Trugbildern und Gespenstern bevölkert«; ein andermal beglückwünscht er ihn, von einer »abgründigen, üppigen Welt« zu zeugen, die »gefährlich und unheimlich, ganz Fruchtbarkeit und Verwesung, voller unentwirrbarer bekannter und unbekannter Kräfte« sei; gleichsam als Schlussfolgerung erwähnt er »die Flut der Revolte, die Grausamkeiten, die Folter, das Chaos der Kröppel, die Ekstasen und Alpträume«.⁹ Damit geht er weit über die Motive des Brief-Vorworts von Valéry hinaus, der in *Légendes du Guatemala* »den wahnwitzigsten aller Träume« begrüßt: »Er war mir der Vermittler eines tropischen Alptraums, den ich nicht ohne eine besondere Wonne erlebt habe. Ich glaube, den Nektar unglaublicher Pflanzen genossen zu haben, oder eine Abkochung jener Blumen, die Vögel fangen und verdauen«.¹⁰ Auch wenn die unerwartete Würdigung Valérys von Asturias' der eigenen Poetik so fremden Romankunst Caillois als verlässliches Maß für die literarische Qualität seines Werks dient, ist damit noch nicht die Überzeichnung der Pflanzenwelt erklärt, in der er sich zu dem auffälligen Ausdruck »Chaos der Kröppel« (*chienlit des stropiats*) versteigt. Einerseits ein Wort aus dem vulgären Register, das seit der Reaktion de Gaulles auf die Ereignisse im Mai 1968 anspielt und damit eine unverhohlene politische Konnotation hat; andererseits ein seltenes, gelehrtes, fast affektiertes Wort, das durch ein schlichtes *Krüppel* hätte ersetzt werden können. Paradoxerweise handelt es sich hierbei um genau jene willkürlichen Bilder, die Breton in seinem *Manifeste du surréalisme* 1924 gewürdigt hatte und gegen die sich Caillois 1934, zum Zeitpunkt seines Bruchs mit den Surrealisten, wandte: Der Auslöser war das suspekte Entzücken der Gruppe angesichts einiger aus Mexiko mitgebrachten Springbohnen, die man nur zu öffnen brauche, um die Larve in ihrem Inneren zu entdecken.¹¹ Die tropische Vegetation, in die Caillois Asturias' Romanschaffen einbettet, erinnert auch an einen anderen seiner Texte, »Les arbres de Lapa«,¹² der sich am Anfang von *Impostures de la poésie* befindet und in dem er 1944, frisch inspiriert von seiner Entdeckung des südamerikanischen Regenwaldes, das Bild einer vom Aussterben bedrohten Menschheit zeichnet, die sich der Anstürme einer mühelos in einem Chaos aus Lianen und Stämmen wachsenden pflanzlichen Natur, die seine eigene Faszination für die dunklen Kräfte spiegelt, erwehren muss. Während der Zweite Weltkrieg die Entfesselung höchst aggressiver, archaischer menschlicher Triebe erlaubt, die der Menschheit und ihrer Ansiedlung auf

einem feindlichen Planeten, der sie auf immer zu verschlucken bereit ist, gefährlich werden, appelliert Caillois an die Verantwortung der Schriftsteller: Bevor er sie konkreter anprangert, wettert er metaphorisch gegen ihre Bevorzugung des Irrationalen auf Kosten der Vernunft; gegen das Faible der Surrealisten für das dem gesunden Menschenverstand widersprechende Inkommunikable.

Es scheint also, dass der Asturias gewidmete Artikel mehr als dreißig Jahre später eine Art Versöhnung mit dem feuchten Regenwald und seinen lustigen Springbohnen bedeutet, dem Caillois einst die wohltuende Rauheit und hochmütige Strenge der patagonischen Wüstenlandschaften oder der Alpengipfel der Ailefroide entgegenhielt und die er mit seinem mineralischen Schreiben zu bändigen versucht. Eine Versöhnung, die auch für die Mächte des Imaginären gilt: Der Wald verkörpert sie zwar auf eine noch immer beunruhigende Weise, lässt sich aber dennoch bezähmen, ohne dass das Individuum mit ihm verschmilzt oder von ihm verschluckt wird. Jenseits des »Chaos der Kröppel«, das auf bedrohliche Weise eine väterliche Autorität (die des Staatspräsidenten) und eine drohende Amputation (die zwangsläufig an eine Kastration denken lässt) miteinander verknüpft, verfolgt Asturias die Anerkennung der reproduktiven Kraft der pflanzlichen Natur und der menschlichen Phantasie bis in ihre abwegigsten Formen hinein. Sein Werk erlaubt eine Nähe zwischen Menschen und Vegetation, die an jene erinnert, die Caillois 1935 in seinem Artikel über die Nachahmung (1935) beschreibt, allerdings nicht zerstörerisch ist und die Trennlinie zu wahren versteht. Der Todestrieb siegt nicht über die Unterschiede, baut nicht die Spannung ab, die alles Einzigartige zunichte macht, mündet nicht in das, was der Schriftsteller »Anpassung an das Umfeld« oder »Entpersonalisierung durch eine Anpassung an den Raum« bezeichnet.¹³ Wie aber kann Caillois den »krampfhaften Überschwang« und die »beschwörende Hexerei«¹⁴ des guatemaltekischen Schriftstellers rühmen? Hatte er in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre und bis in die 1940er-Jahre hinein nicht vehement die schädliche Willkür der französischen Dichter angeprangert und vor der Bedrohung ihrer entropischen Kraft gewarnt? Wie konnte der Dichter des mineralischen Reichs, zu dem er in den Jahren 1960–1970 wurde, einen Romanschriftsteller, der dem schreckenerregenden Pflanzenreich nahestand, bewundern?

Caillois bewunderte an Asturias, dass sein Überschwang kein willkürlicher Ausdruck seiner unbedeutenden Subjektivität war. Indem er sich auf »Bilder« stützte, die zwar »extrem«, aber gleichzeitig auch »treffend« waren,¹⁵ hatte dieser Überschwang etwas Unpersönliches. Es ist kein Zufall, wenn man hier einen Anklang an »das unbestrittene Bild«¹⁶ findet, das Caillois an der Dichtung Saint-John Perse rühmt, denn ähnlich wie der französische Dichter verbindet sich auch der guatemaltekische Schriftsteller nicht mit der gesamten Welt der Dinge, sondern mit der besonderen Welt, die ihn selbst umgibt. Bei seiner ersten Begegnung mit Asturias während des Zweiten Weltkriegs faszinierte Caillois sofort die Übereinstimmung zwischen dem Menschen und seiner spezifischen Kultur. Sie ergebe sich schon allein aus der Harmonie zwischen seinen Aussagen und seinen Gesichtszügen: Während der Schriftsteller »lange von den Indianern [spricht]«, zeige er nicht etwa ein

Gesicht, sondern eine »Maske, die tags zuvor aus den Reliefs von Palenque oder den Stelen von Copán entsprungen zu sein [scheint]«. ¹⁷ Dabei sieht Caillois diese Einheit zwischen Mensch und Kultur als Garantie für den Tiefgang des Werks; sie verankert es in einer Gemeinschaft, die vielleicht noch nicht seine Universalität begründet, es aber doch deutlich über einen individuellen Impuls erhebt. »Allein für sich erbrachte er den Beweis für das Überdauern des Profils der Maya, das vielleicht am stilisiertesten von allen und, wie das griechische Profil, unmittelbar erkennbar ist«. ¹⁸ Für Caillois, den Studenten der École normale und Grammatikspezialisten, der nach dem Zweiten Weltkrieg ein großer Bewunderer der Antike und des Zeitalters Ludwigs XIV. wurde, ist dieser Vergleich natürlich ein schmeichelhafter: Er konfrontiert ästhetische Modelle, die von einer Einheitlichkeit und zivilisatorischen Kraft zeugen, mit individuellen Extravaganzen, denen sich die Schriftsteller seit der Romantik verschrieben haben und denen sich die Avantgarden noch immer widmen. Zwar zeichnet sich das Werk durch »eine kraftvolle, einzigartige Persönlichkeit« ¹⁹ aus, aber diese Persönlichkeit ist nur insofern einzigartig, als sie von einer expressiven Kraft zeugt und nicht von der Welt getrennt ist, die sie umgibt und bewegt: Die »Wege und Mittel«, die Asturias in seinem Schaffen bemüht, stammen »aus der Wirklichkeit an sich«, »seine schriftstellerischen Möglichkeiten werden ihm vom Gegenstand seiner Beschreibung diktiert, mit dem er auf natürliche Weise eins wird, so sehr empfindet er sich als lebendiger Teil von ihr«. ²⁰ In einem nämlichen Anspruch auf Größe verbinden sich hier die Poetik des Werks, die Moral des Schriftstellers und die Kultur, in der sie verwurzelt ist.

Nach der Barbarei des Zweiten Weltkriegs begriff Caillois die Literatur nicht als Selbstzweck, sondern als einen Beitrag zum allgemeinen Werk der Humanisierung und Zivilisation gegen die Entfesselung des Irrationalen, so wie es in der Natur triumphiert und im Menschen, wenn er ihrer Faszination nachgibt. Vielleicht auf die Gefahr hin, einem historischen Positivismus und einer kulturellen Essentialisierung zu verfallen, fand Caillois in Asturias einen Schriftsteller, der einer archaischen Vorstellungswelt eng verbunden war, sich aber nicht von ihr vereinnahmen ließ, jemanden, der mit den primitivsten Kräften der Natur in Berührung stand, aber deren Äußerungen zu kontrollieren wusste. Er ist ein Mann des 20. Jahrhunderts, aber auch einer noch viel weiter zurückliegenden Vergangenheit. Zeuge eines einzigen Gemeinschaftswerks, das von Palenque bis Versailles, von der menschlichen Ansiedlung im undurchdringlichen Dschungel bis hin zu den abgezirkelten französischen Gärten, über sämtliche Kontinente und Epochen hinweg von den Menschen geschaffen wird, um ihr Reich gegen die Kräfte der Zerstörung zu verteidigen.

ASTURIAS UND DAS KONZEPT DER WELTLITERATUR

In einem solchen Rahmen wäre zu erwarten, dass Caillois das Loblied des literarischen Austauschs singt, der eine Annäherung zwischen Menschen unterschiedlichster Horizonte erlaubt: ob für ein besseres Verständnis der jeweiligen Sitten und Bräuche oder mit dem ehrgeizigen Ziel, gemeinsam für eine künftige Zivilisation im Kampf gegen die Barbarei einzutreten. Caillois zählte im Übrigen selbst fast

vierzig Jahre lang zu den Hauptakteuren dieses Austauschs von Werken, Ideen und Formen innerhalb der literarischen Welt. Davon zeugte seine Rolle als kultureller Vermittler zwischen Europa und Südamerika sowie seine ab den 1950er-Jahren immer intensivere Tätigkeit im PEN-Club, vor allem aber seine Stelle bei der UNESCO, wo er die »Collection UNESCO d'œuvres représentatives« herausgab, die in Form von Übersetzungen die Hauptwerke des Weltliteraturerbes würdigte, und wo er 1952 die Zeitschrift *Diogène* für die internationale geisteswissenschaftliche Forschung ins Leben rief. Was er in dem Asturias gewidmeten Beitrag über seine Freundschaft zu ihm berichtet, illustriert beispielhaft, wie der internationale literarische Austausch zwischen 1950 und 1970 funktionierte. Die beiden Männer trafen sich »an sämtlichen Orten der Welt«, in Buenos Aires mit den Getreuen der Zeitschrift *Sur*, die von Virginia Ocampo geleitet wurde, in Moskau mit Pablo Neruda, in Kuba mit Alejo Carpentier, der ihn zu Fidel Castro begleitete, in Genua mit Guimarães Rosa, und ein letztes Mal in der Salle Pleyel in Paris anlässlich einer zusammen mit Carpentier gestalteten Hommage für Neruda, ihren »gemeinsamen Freund«,²¹ kurz nach dessen Tod. Als Caillois in die Académie française gewählt wurde, war es Asturias, den er bei der Zeremonie der Schwertübergabe im Dezember 1971 im Namen seiner »ausländischen Freunde«²² das Wort zu ergreifen bat. Im Jahr 1974 wechselten die Rollen unter traurigen Umständen: Der französische Schriftsteller folgte Carpentier nach Madrid zu einer Würdigung ihres soeben verstorbenen gemeinsamen Freundes und beteiligte sich zusammen mit Senghor an der Hommage der Bibliothèque nationale de France, der der guatemaltekische Schriftsteller seine Manuskripte und Archive vermacht hatte.²³ In dieser kurzen Aufzählung spiegelt sich ein kosmopolitisches literarisches Leben: Begegnungen und Austausch im Dienst der Literatur, der Kultur und des Humanismus gegen die der Menschheit abträglichen Mächte der Unterwerfung und Zerstörung.

Caillois lebte in der Tat einen umfassenden Kosmopolitismus. Während die Zeitschrift *Lettres françaises* im Kontext der militärischen Niederlage Frankreichs und des politischen Exils den nationalen Anspruch auf eine kulturelle und literarische Führungsrolle lediglich weiter ausbaute, zeugte die Reihe »La Croix du Sud« von einer zumindest in zweierlei Hinsicht weniger absehbaren Gegenseitigkeit. Zum einen waren es erstmals nicht die Angehörigen der südamerikanischen Community in Paris, die versuchten, sich bei französischen Verlagen einzubringen, sondern ein französischer Schriftsteller, der direkt an der Quelle Kontakt zur südamerikanischen Literatur aufnahm. Caillois war hier ein »aktiver Vermittler«, in seiner Nachfolge »wird die Pariser Verlagslandschaft nicht mehr umworben, sondern umwirbt und bemüht sich nun selbst«. ²⁴ Zum anderen handelte es sich um eine Öffnung, die eine neue Anerkennung verrät. Mit dem angesehensten Verlagshaus im Rücken weckte Caillois die Neugier und Bewunderung für noch unbekannte Autoren aus früher von Europäern kolonisierten und mittlerweile von den Vereinigten Staaten dominierten Ländern, die dem angehörten, was der Demograph Alfred Sauvy damals als Dritte Welt bezeichnete.²⁵ Fortan drehte sich nicht mehr alles um den französischen oder europäischen literarischen Mittelpunkt, der von jetzt an (sogar im Heiligtum

des französischen Verlagswesens) Schriftsteller von einem anderen Kontinent wohlwollend aufnahm. Insofern trug Caillois zu der großen Bewegung einer kosmopolitischen Öffnung hin zu einer (authentischen) Weltliteratur bei, und »La Croix du Sud« fungierte als westliches Pendant zu der Reihe »Connaissances de l'Orient« seines Freundes Étiemble, die in jenen Jahren gegründet und ausgebaut wurde.

Als wesentlicher Akteur einer Globalisierung der Literatur freute Caillois die Präsenz der europäischen Literatur in Südamerika sowie die Entdeckung der südamerikanischen Literatur durch die Europäer sicherlich. Wenn man allerdings den Blickwinkel von der großen Geschichte der Loslösung des Menschen aus der Natur auf eine überschaubarere Geschichte der Menschheit reduziert – von der Eroberung des amerikanischen Kontinents durch die europäischen Mächte bis in unsere Zeit hinein – nehmen sich Caillois' Stellungnahmen ambivalenter aus. In der Tat siedelte er das Werk Asturias' auf zwei unterschiedlichen Zeitebenen an. Einerseits belegt es einen siegreichen Platz im Kampf der Kultur gegen die Natur, andererseits zeugt es von einem bereits überholten und von der modernen Welt verdrängten kulturellen Aufkommen auf lokaler Ebene.

Caillois nutzte in seinem Beitrag über den guatemaltekischen Schriftsteller die Gelegenheit, um in drei Etappen eine Geschichte der Globalisierung der Literatur zu umreißen, die nichts Gutes verheißt. Die erste Etappe reiche von der postkolonialen Zeit bis ins frühe 20. Jahrhundert. Es handle sich um eine Epoche, in der die auf dem südamerikanischen Kontinent entstandenen »Werke« von »den europäischen Literaturen abhängig« gewesen seien – Anverwandlungen von »Menschen, die in ihrem Herzen, ihrem Geist oder ihrer Sensibilität Europäer geblieben sind«.²⁶ Wir haben es also sozusagen mit einer Globalisierung als herrschaftlichem System (*régime impérial*) zu tun, die keine Entwicklung einer authentischen lokalen Literatur erlaubt, sondern nur die ungeschickte, rückständige Nachahmung anderswo entstandener Ideen und Formen. Die einseitige europäische Einflussnahme auf den südamerikanischen Kontinent, die sich jenseits der kolonialen Epoche *stricto sensu* in einer symbolischen Domination fortsetzte, etablierte einen strahlkräftigen Mittelpunkt sowie eine Randzone ohne eigenständige schöpferische Freiheit. Die zweite Etappe betrachtet Caillois als »herrliches Aufblühen«, als »goldenes Zeitalter« der »iberoamerikanischen Literatur«,²⁷ zu deren wichtigsten Aushängeschildern Asturias seiner Meinung nach zähle. Der französische Schriftsteller äußert die Hypothese, dass sich diese Blütezeit aufgrund der zumindest teilweisen Isolierung durch den Zweiten Weltkrieg entwickeln konnte, die den Schriftstellern des südamerikanischen Kontinents abverlangte, »aus den heimischen Ressourcen [...] der indigenen Kulturen«²⁸ der präkolonialen Zeit zu schöpfen, anstatt wie bisher die Europäer nachzuahmen. Diese fruchtbare schöpferische Phase folgte auf einen eingeschränkten Austausch und Verkehr. Sie stand im Kontext einer Lockerung des kolonialen und neokolonialen Drucks oder einer eingeschränkten Globalisierung, die eine Rückbesinnung der verschiedenen Kulturen auf ihre eigenen Werte erlaubte. Diese zweite Etappe wurde rasch von einer dritten abgelöst, als der Austausch mit Kriegsende neu angekurbelt wurde. Die Umstände waren zwar andere,

weil die früheren Kolonialmetropolen die Kolonien in kultureller Hinsicht nicht mehr nur einseitig dominierten, doch die technologische Entwicklung unterwarf alle der gleichen Entfremdung. Durch den »Fortschritt der Kommunikation zwischen Völkern und Kulturen durch Presse, Radio und Kino«, wurde der südamerikanische Kontinent, wie alle anderen Kontinente auch, einer Intensivierung des Austauschs unterzogen und konnte keine Werke mehr verfassen, die mit »einer unauflöselichen und spezifischen Totalität« in Verbindung standen.²⁹ Das herrschaftliche System (*régime impérial*) des literarischen Schaffens unterwarf das lokale Schaffen dem europäischen; das technologische System (*régime technologique*) unterwarf beide einer vergleichbaren Ununterschiedenheit.

Wenn Caillois die Entstehung »einer wirklich weltweiten Literatur« erwähnt oder einer »Weltliteratur (*littérature universelle*)«³⁰ denkt man natürlich an das, was Goethe am 31. Januar 1827 Eckermann prophezeite, als er kurz nach der Lektüre eines serbischen Gedichts und eines chinesischen Romans das baldige Aufkommen einer »Weltliteratur« vorwegnahm.³¹ Für Goethe verhiess die Möglichkeit, Texte sehr unterschiedlicher und von Weimar weit entfernter Herkunft lesen zu können, einen in Zukunft leichteren Austausch mit einer wechselseitigen Befruchtung. Als Asturias während seines Aufenthalts in Paris die *Légendes du Guatemala* verfasste, hatte er seine eigene Kultur gerade durch die Vorlesungen zu den mesoamerikanischen Kulturen von Georges Raynaud an der *École Pratique des Hautes Études* vertieft und dadurch, dass er manche Texte der Maya, darunter das *Popol Vuh*³² neu aus dem Spanischen übertrug. Ohne nennenswerte Begeisterung übernahm der französische Schriftsteller die von Goethe eröffnete Perspektive, von der auch Asturias profitieren konnte. Auch wenn die »Erfindung[en]« und die »Mode[n]«, die auf die Gesamtheit der lesenden und schreibenden Welt eingewirkt haben« tatsächlich »Kunstformen mit kühnen Ansprüchen« hervorbrächten, seien diese Formen »anonym«.³³ Der Übergang vom »Spezifischen« zum »Anonymen« zeigt deutlich, dass die Entwicklung von einer eingeschränkten bis zu einer befreiten Globalisierung keine positive Aufnahme erfährt. Die Tatsache, dass der »so genannte sozialistische Realismus« eine andere Form der Globalisierung einführt – nun unter dem politischen, nicht mehr unter dem technologischen Aspekt –, stellt keine wirkliche Alternative dar, obwohl Asturias »die Ideen und Kämpfe«³⁴ der ihn unterstützenden Schriftsteller gutheißt. Abgesehen davon, dass diese alternative Globalisierung von Moskau, dem Zentrum, aus orchestriert wird und ihrerseits versucht, den Brüdervölkern eine andere Form der Vereinheitlichung aufzuzwingen, beschneidet sie den menschlichen Erfahrungsreichtum erheblich. Die Weltliteratur im kommunikativen System (*régime communicationnel*) trägt den Makel einer Vereinheitlichung, die alles Besondere zunichte macht. Die Weltliteratur im internationalistischen System (*régime internationaliste*) opfert ihrerseits »einen wichtigen Teil der menschlichen Sensibilität zugunsten einer ausschließlich rationalistischen, zweckorientierten und technischen« oder »übertrieben moralisierenden und staatsbürgerlichen«³⁵ Weltsicht. Während es Caillois, ausgehend vom Werk Asturias' gelungen war, das pflanzliche Chaos und damit die Mächte der poetischen Vorstel-

lungskraft zu würdigen, sieht sich die zeitgenössische Literatur von der Überfülle der modernen Kommunikationsmittel und den politischen Anordnungen überfordert, die letzten Endes zu einer Vermischung unspezifischer Werke führen. Der interkulturelle Austausch mündet nicht etwa in ein Gipfeltreffen bedeutender Geister, auch nicht in einen Synkretismus, der eine neue kollektive Identität ausbildet, sondern in eine verarmende Vereinheitlichung.

Den kurzen Abriss, den Caillois über die literarische Globalisierung gibt, ist von Bedenken und Widersprüchen gekennzeichnet. Dieses Schema beschäftigte ihn so eingehend, dass er es im Abstand von einigen Jahren 1961 in seinem Vorwort zu *Littératures contemporaines à travers le monde*³⁶ noch einmal aufnahm; er hinterfragte es jedoch gleichzeitig auch, etwa 1970 in einem Kapitel von *Cases d'un échiquier*, das ein »Loblied auf das iberische Amerika« singt, dessen »Ländereien« angeblich »intakt und verfügbar geblieben seien, geschützt durch die Entfernung, die sie von den großen Erregungszuständen, Turbulenzen und Befruchtungen der Geschichte«³⁷ trennt. Heißt das, dass die Globalisierung der Literatur eine weltweite Vereinheitlichung nach sich zieht, die in Südamerika weniger ausgeprägt ist als anderswo? Wenn Caillois für Asturias' Werk den Begriff »halluzinierter Realismus [...]« prägt, den er dem »magischen Realismus [...]« vorzieht,³⁸ versucht er dann nicht, den unaufhörlichen kulturellen Austausch und Transfer zwischen den Kulturen und Territorien zu bremsen und den guatemaltekischen Schriftsteller zu schützen, indem er ihn mit einem Prädikat versieht, das weder der durch den deutschen Kunstkritiker Franz Roh mit seinem »magischen Realismus«³⁹ initiierten europäischen Tradition entlehnt ist noch unter dem »réel merveilleux«⁴⁰ figuriert, der von dem Kubaner Carpentier übernommen ist? Man findet ein vergleichbares Zögern zwischen individualisierender Abkapselung und Annäherung in der Reihe »La Croix du Sud«, die Caillois zufolge die Aufgabe habe, »in Europa den außergewöhnlichen Reichtum der jüngsten Literatur Südamerikas bekannt zu machen«; gleichfalls drohe sie aber, ihre Vertreter nur unter ihresgleichen »einzuschließen«. Das erklärt ihre bewusste Unterbrechung, nach der »die südamerikanischen Werke« in »die Reihe Collection *Du Monde Entier*«⁴¹ aufgenommen werden. Eine neue Generation von Schriftstellern, in der die Namen Cortázar, Vargas Llosa und Fuentes glänzten, drang auf jene Veränderung, die sie als Befreiung aus einer Art Ghetto und eine Öffnung zum Universellen hin begriff. Asturias unterstützte ihre Initiative, und Caillois kam ihrem Anliegen bereitwillig nach. Die beiden gegensätzlichen Standpunkte sind jedoch gut zu erkennen. Wie »Les jeunes Russes« (1926 bis 1938) oder »Continents noirs« (ab 2000) zählt »La Croix du Sud« zu jenen von einem bestimmten Kulturkreis initiierten Reihen, die bei Gallimard und anderen Verlagen erschienen, so etwa auch die ab 1951 von Emmanuel Roblès bei Seuil herausgegebene Reihe »Méditerranée«. Wie »Bibliothèque cosmopolite« bei Stock oder »Les Prosateurs étrangers modernes« bei Rieder, die jeweils ab 1901 und 1920 erschienen, kombinierte »Du monde entier« (ab 1933 bei Gallimard) hingegen Texte aus aller Welt. Damit trafen bei ein und demselben Verleger zwei unterschiedliche Ansätze aufeinander: ein kulturalistischer, der versuchte, auf der Grundlage eines spezifischen

kulturellen Kontextes einzelne Texte hervorzuheben, und ein universalistischer, der im Gegenteil die Texte aus ihrem Kontext löste und auf die Existenz einer Weltliteratur jenseits kultureller Unterschiede pochte.

*
* *

Wir werden hier nicht alle Bedenken oder Widersprüche ausräumen können, die Caillois in seinem Artikel über Asturias vorbringt. Zieht die literarische und kulturelle Globalisierung tatsächlich eine Uniformisierung der Werke nach sich, oder bringt sie im Gegenteil neue Mischformen hervor, die ihrerseits zu einer schöpferischen Diversifizierung beitragen? Ja, ist diese Globalisierung überhaupt so schädlich; sollen sich nicht gerade Elemente einer von allen Menschen geteilten Kultur ausbilden, die sie sensibel machen für ihre gemeinsamen Grundvoraussetzungen und in die Lage versetzen, ihre Beziehungen zu befrieden und zusammen die Herausforderungen der Gegenwart zu bewältigen? Ist diese Globalisierung wirklich so massiv, dass sie die autonome Entwicklung lokaler Kulturen verhindert? Bestehen nicht manche dieser Kulturen, ob regional, national oder sogar transnational, erfolgreich auf ihrer Besonderheit gegenüber einem denaturierenden Fremdanteil? Caillois' Bedenken zeigen, dass die Menschheitsgeschichte seit dem Zeitalter der europäischen Reiche bis in unsere Tage hinein in den Prozess eines permanenten Austauschs eingetreten ist, der kontrastreiche Dynamiken von Rückzug und Expansion, Verschlussenheit und Öffnung, Ablehnung und Aufnahme, Hass und Brüderlichkeit bewirkt. Auf einem höheren Abstraktionsgrad und in einem weiteren Zeitraum, der weniger die Geschichte als solche betrachtet als ihren Platz im ewigen Kampf der entropischen und negentropischen Kräften, verweist das, was Caillois über den Platz der Menschheit innerhalb der Natur schreibt, auf die grundlegende Zweideutigkeit und Ambivalenz, die ihre irdische Entwicklung prägt: Der Lebenstrieb verbindet die Menschen jenseits ihrer Kultur, der Todestrieb wiederum spaltet sie und führt zu ihrer Zerstörung.

Trotz seiner Kritik an den modernen Kommunikationsmitteln wird man in Caillois nicht einen ökologischen Denker sehen, der, ausgehend von seiner Bewunderung für Asturias' Werk, den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt anprangert und die indigenen Völker verherrlicht, die mit dem umgebenden Dschungel in glücklichem Einvernehmen leben. Wie seine Kontroverse mit Lévi-Strauss 1954–1955 zeigt, ist der Schriftsteller noch stark einer eurozentristischen Haltung verhaftet und beharrt auf dem Standpunkt, dass die Menschheit sich zum Teil gegen eine ihr gleichgültig, wenn nicht gar feindlich gegenüberstehende Natur entwickelt hat. Fest steht hingegen, dass er die Kontinuität der von den Menschen geleisteten zivilisatorischen Anstrengung und die Würde der Völker jenseits trennender Grenzen und Kulturen anerkennt. Diese Haltung spiegelt sich in seiner Zugewandtheit und Besonnenheit sowie in seiner Fähigkeit, immer wieder neue Fragen zu stellen – alles Dinge, die einer Debatte zuträglich sind. Caillois' kontrastierende Positionen schneiden mit einer gewissen Weitsicht die für uns heute wichtigen Themen der kulturellen Globalisierung und ihren Bezug zum Schicksal der Menschheit an.

- 1 Carolina Ferrer, »Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le post modernisme: des étiquettes et des livres«, in: Lucille Beaudry, Carolina Ferrer und Jean-Christian Pleau (Hg.), *Art et Politique: la représentation en jeu*, Montreal: Presses de l'Université du Québec, 2011, S. 33–58.
- 2 Vgl. Marc Cheymol, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des »années folles«*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- 3 Die Ausgabe der »La Croix du Sud« von 1953 fügt der Textsammlung von 1932 »Les sorciers de l'orage du printemps« und »Cuculcan« hinzu. Vgl. Miguel Ángel Asturias, *Légendes du Guatemala*, Paris: Gallimard, Reihe La Croix du Sud, 1953, jeweils S. 91–118 und S. 119–224.
- 4 Vgl. den Brief von Caillois an Asturias vom 9. Juni 1955, zit. von Odile Felgine, *Roger Caillois*, Paris: Stock, 1994, S. 324.
- 5 Vgl. Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz dans son siècle*, Paris: Gallimard, 2014, jeweils S. 69–73 und S. 134–164.
- 6 Es handelt sich um *Pierre de soleil*, ein von Benjamin Péret aus dem Spanischen übersetztes Langgedicht, das in der Reihe »Du monde entier« erscheint.
- 7 Vgl. Carmen Vasquez, »Introduction«, in: Alejo Carpentier, *Chroniques*, aus dem Spanischen übersetzt von René L. F. Durand, Paris: Gallimard, Reihe Idées, 1983, S. 12–13.
- 8 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, *Europe*, »Miguel Ángel Asturias«, Nr. 553–554, Mai–Juni 1975, S. 27. Dieser Beitrag ist mit einigen wenigen Korrekturen abgedruckt in: Roger Caillois, *Rencontres*, Paris: PUF, Reihe Écriture, 1978, S. 28–34.
- 9 Ibid., S. 29–30.
- 10 Paul Valéry, »À Francis de Miomandre«, in: Miguel Ángel Asturias, *Légendes du Guatemala*, übersetzt von M. Francis de Miomandre, Marseille: Les Cahiers du Sud, 1932, S. 10.
- 11 Vgl. Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art* [1935], abgedruckt in: id., *Approches de l'imaginaire*, Paris: Gallimard, Reihe Bibliothèque des sciences humaines, 1974, S. 37.
- 12 Vgl. Roger Caillois, »Les arbres de Lapa«, in: id., *Les Impostures de la poésie* [1944], abgedruckt in: id., *Approches de la poésie*, Paris: Gallimard, Reihe Bibliothèque des sciences humaines, 1978, S. 19–22.
- 13 Roger Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire« [1935], in: id., *Le Mythe et l'Homme*, Paris: Gallimard [1938], Reihe Folio Essais, 1994, jeweils S. 108 und S. 112.
- 14 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 30.
- 15 Ibid.
- 16 Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris: Gallimard [1954], neu überarbeitete Ausgabe, 1972, S. 92.
- 17 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 26.
- 18 Ibid., S. 26.
- 19 Ibid., S. 27.
- 20 Ibid., S. 30.
- 21 Ibid., S. 27.
- 22 Ibid.
- 23 Vgl. Odile Felgine, *Roger Caillois*, op. cit., S. 379–380.
- 24 Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon: EUD, Reihe Écritures, 2007, S. 170.
- 25 Vgl. Alfred Sauvy, »Trois mondes, une planète«, *L'Observateur*, 14. August 1952.
- 26 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 27.

- 27 Ibid., S. 27–28.
- 28 Ibid., S. 28–29.
- 29 Ibid., S. 28.
- 30 Ibid.
- 31 *Conversations de Goethe avec Eckermann* [1836–1848], Übersetzung von Jean Chuzeville, neu überarbeitete Ausgabe von Claude Roëls, Paris: Gallimard, Reihe Du monde entier, 1988, S. 206.
- 32 Marc Cheymol, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des »années folles«*, op. cit., S. 133–146.
- 33 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 27–28.
- 34 Ibid., S. 29.
- 35 Ibid.
- 36 Vgl. Roger Caillois, »Préface«, in: René-Marill Albérès, Roger Bastide, Louis Bazin et al., *Les littératures contemporaines à travers le monde*, Paris: Hachette, Reihe À travers le monde, 1963, S. 9–12.
- 37 Roger Caillois, »À la louange de l'Amérique ibérique«, in: id., *Cases d'un échiquier*, Paris: Gallimard, 1970, S. 128.
- 38 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 29.
- 39 Vgl. Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- 40 Vgl. Alejo Carpentier, »Le réel merveilleux en Amérique« [1948], *Chroniques*, op. cit., S. 342–349.
- 41 Roger Caillois, »Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné«, op. cit., S. 27.

Chapitre / Kapitel III

Lectures croisées
de l'actualité –
recensions françaises
et allemandes /
Aktuelle
deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen



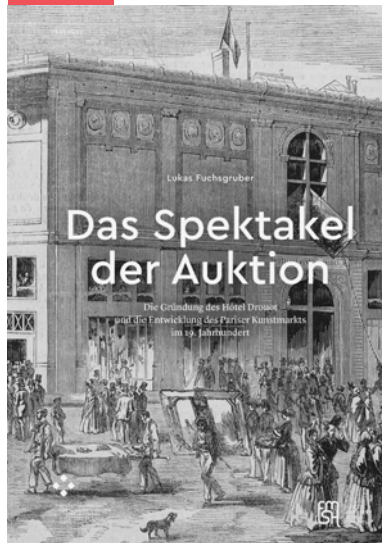
Matthias Noell, *Wider das Verschwinden der Dinge*, Berlin : Wasmuth & Zohlen, 2020, 404 pages

p. 115

Manfred Sommer
Stift, Blatt und Kant
Philosophie des Graphismus
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

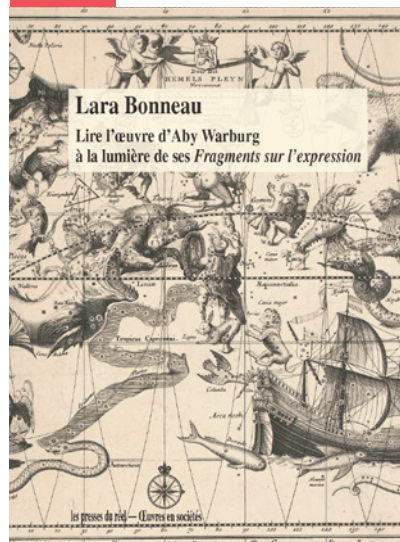
Manfred Sommer, *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2020, 386 pages

p. 120



Lukas Fuchsgruber, *Das Spektakel der Auktion. Die Gründung des Hôtel Drouot und die Entwicklung des Pariser Kunstmarkts im 19. Jahrhundert*, coll. Passages/Passagen, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme et Centre allemand d'histoire de l'art / Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2020, 226 pages

S. 126



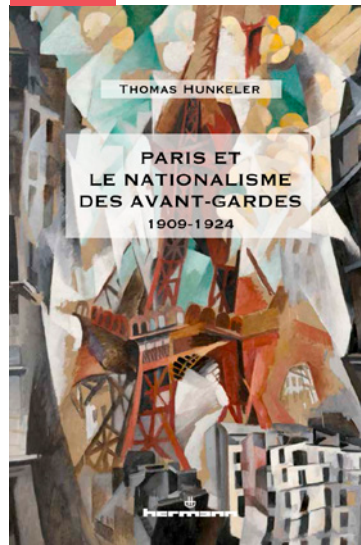
Lara Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, Dijon : les presses du réel, 2022, 264 Seiten

S. 123



Marion Lagrange (Hg.), *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870–1970)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, 280 Seiten

S. 133



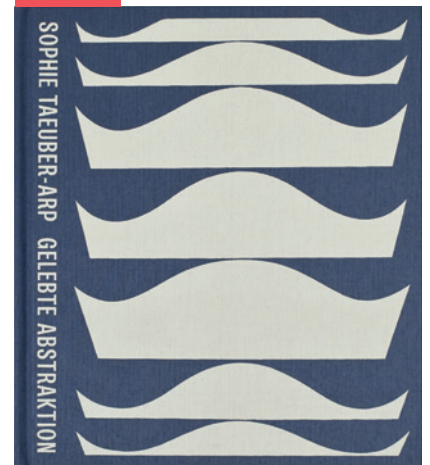
Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909–1924*, Paris : Hermann Éditeurs, 2018, 262 Seiten

S. 130



Alexandre Kostka & Christiane Weber, *Fritz Beblo. Un architecte à Strasbourg, 1903–1918. Réinventer la tradition*, Ausst.-Kat., Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire, Straßburg : BNU éditions, 2022, 144 Seiten

p. 136



Anne Umland & Walburga Krupp (dir.), *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum Basel, Munich : Hirmer Verlag, 2021, 352 pages

p. 136



Medea Hoch, Walburga Krupp & Sigrid Schade (éds.), *Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905-1942*, 3 vol., Wädenswil (Suisse): Nimbus. Kunst und Bücher AG, 2021, 1832 pages

p. 136



Fondazione Marguerite Arp & Simona Martinoli (éds.), *Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie und Oskar Müller-Widmann*, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2021, 144 pages

p. 145



Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 2021, 360 pages

p. 141



Simon Morgenthaler, *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivstudien zu Hans Sedlmayr*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, 438 pages

Matthias Noell

Wider das Verschwinden der Dinge

Guillaume Nicoud



Berlin : Wasmuth & Zohlen, 2020,
404 pages

L'ouvrage intitulé *Wider das Verschwinden der Dinge* (« contre la disparition des choses ») rédigé par Matthias Noell, professeur d'histoire et de théorie de l'architecture à l'Universität der Künste de Berlin, constitue une étude inédite de l'histoire de la mise en place de l'inventaire des monuments historiques en Europe. En privilégiant une approche d'histoire des relations et interactions culturelles internationales, il réussit à révéler comment cette entreprise est en partie le fruit d'échanges fructueux entre la France et l'espace germanique (Allemagne et Autriche actuelles) – sans oublier les contributions des États multilingues belge et suisse. Noell étant un fin spécialiste de l'histoire de la patrimonialisation de l'architecture en Europe, son tour d'horizon peut s'appuyer sur une parfaite connaissance de la mise en place de cette pratique en France, de la Révolution française à la Monarchie de Juillet, au travers de modèles établis nationalement et régionalement (tel celui d'Arcisse de Caumont en Normandie, p. 84-86), mais aussi

sur ses applications ultérieures dans l'espace germanique. L'auteur se fonde essentiellement sur les sources manuscrites ou publiées du temps pour expliquer toutes les étapes successives qui ont abouti à l'institutionnalisation de l'inventaire, mettant en lumière jusqu'aux raisons de l'échec de la première enquête par envoi d'un questionnaire menée en France sous Montalivet durant le Premier Empire (p. 74-81).

Ces faits sont présentés après une première partie servant de large introduction historique qui nous permet de comprendre comment a pu émerger le besoin d'une telle entreprise d'inventaire du patrimoine bâti à l'époque moderne. La seconde partie présente de manière très approfondie la mise en place du concept de monument historique appliqué à l'architecture, des critères d'inventaire à établir pour leur étude, puis des moyens à mettre en œuvre pour l'élaboration et la gestion d'un tel corpus monumental à des fins d'approfondissement du savoir et de conservation du bâti ancien, en premier lieu médiéval et plus spécifiquement gothique.

Si des expériences anglaise ou suédoise sont bien étudiées dans les chapitres introductifs, nous nous trouvons rapidement transportés d'une rive du Rhin à l'autre, selon un rythme qui sous-tend presque le reste de l'ouvrage. Ce jeu de balancier est surtout présent dans la seconde partie dans laquelle est décrite la cristallisation progressive des diverses méthodes nationales d'inventaire, de la Révolution française jusqu'à la Première Guerre mondiale principalement, qu'elles soient en grande partie

<https://doi.org/10.57732/rc.2023.1.102671>

autonomes ou le fruit d'échanges internationaux. On aspire alors à l'établissement d'un système d'inventaire scientifique systématique.

L'auteur décrit aussi minutieusement chaque type de pratique d'inventaire et les divers résultats projetés. Ces points sont au cœur de la troisième partie de l'ouvrage, traitant précisément des méthodes et outils propres à ce travail, à l'analyse ou la diffusion ultérieure de ce dernier, par le livre et la cartographie – sans oublier des approches plus spécifiques de certains acteurs, notamment en ce qui concerne leur pratique du terrain. Ainsi, les origines historiques de tous les éléments qui constituent l'expérience commune d'inventaire aujourd'hui sont clairement établies.

La dernière partie est logiquement organisée en chapitres conclusifs. La démonstration est donc structurée en un plan clair et détaillé. Elle est aussi convaincante : la pratique de l'inventaire est bel et bien le fruit d'une attitude européenne « contre la disparition des choses. » En rapportant en conclusion jusqu'au fait qu'un classement belge tentait de prendre même en compte les « monuments morts » (p. 313), l'auteur souligne comment l'on est amené aujourd'hui encore et dans une grande partie de l'Europe à devoir résoudre par différentes approches intellectuelles les limites de cette tâche pratique immense, en programmant notamment une action plus ou moins approfondie, sur le temps long ou encore en jouant sur les critères d'inventoriage et de préservation du patrimoine étudié. Ceci témoigne en effet des degrés d'acceptation par les acteurs et les institutions de mener une course contre le temps et l'espace infini du champ d'investigation.

Le choix éditorial de ne présenter des illustrations qu'en couverture – illustrations non exploitées dans l'ouvrage – ne nuit pas au propos, même si celui-ci souligne combien la problématique de reproduction et diffusion des caractéristiques des œuvres inventoriées est essentielle en ce domaine pour permettre des modes de classement systématiques. Les citations qui sont très nombreuses et parfois très longues – de plus d'une page même – sont plus problématiques sur le plan éditorial, et on remarque aussi de gênantes (car récurrentes) erreurs de transcription dans les citations en français à partir de la seconde partie de l'ouvrage. Certes la transcription *in extenso* de longs classements des objets d'étude prouve l'importance de faire « système » sur le modèle préétabli de classement du vivant, qui sert donc de référence (comme le souligne la partie introductive). Ces listes forment bien le cœur du sujet et permettent moins de souligner les différences d'approche européennes, que l'émergence de ce tronc commun d'enquête. Mais on aurait préféré un report de ce type de sources en annexe pour alléger le texte. En rajoutant des renvois et un index des lieux – le sujet le justifie –, la lecture de l'ouvrage, ainsi que son usage, aurait été rendue encore plus aisée – on aurait même évité la répétition d'au moins une longue citation (p. 120 et p. 190).

Sur le plan de l'histoire des relations et interactions culturelles franco-allemandes, la conclusion la plus symbolique de l'ouvrage réside dans la pratique, par Kraus, d'un inventaire modèle en Alsace (p. 158), fruit de choix pratiques et méthodiques issus d'expériences françaises et allemandes, et en premier lieu d'un mode d'inventaire expérimenté auparavant par ce dernier à Kassel. Des échanges entre l'Autrichien

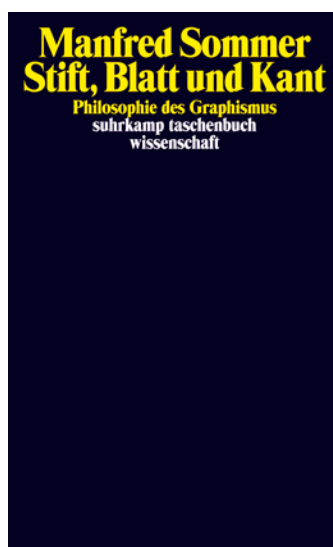
Hefter et le français Sommerard ont en partie façonné l'élaboration du modèle ultime d'inventaire de la période étudiée, à savoir celui établi par Riegl et Dvořák en Autriche (p. 188-190).

Ces deux faits soulignent à eux seuls combien il serait nécessaire de traduire un tel ouvrage en français. Alors que le Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) mène au sein du programme « Paysage de Rencontre » un inventaire en partenariat avec le service de l'Inventaire de la région Grand-Est et la commune de Pont-sur-Seine (Aube), on est en droit désormais de s'interroger sur l'impact de ces expériences historiques communes sur la pratique actuelle d'inventaire dans cette région frontalière.

Manfred Sommer

Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus

Julie Ramos



Berlin : Suhrkamp Verlag, 2020,
386 pages

Dessiner s'effectue (aussi) avec la main gauche, (aussi) sans papier et (aussi) sans crayon : tel pourrait être la série de paradoxes qui ressort de la lecture du dense volume de 386 pages de l'essai de philosophie du graphisme de Manfred Sommer au titre mystérieux de *Crayon, feuille et Kant*. L'auteur pose dès l'introduction le constat d'un oubli de la main gauche dans la définition du « graphisme », un terme qu'il emprunte à André Leroi-Gourhan pour désigner toute trace, qu'elle relève par la suite de l'écrit ou du dessin (p. 11). Cet oubli s'enracinerait dans l'usage de la feuille blanche posée sur le pupitre ou le bureau, qui s'est progressivement substitué au rôle de support longtemps dévolu à la main gauche. L'indice, précise Sommer, lui en fut donné par l'étrange parenté visuelle de la position d'un écrivain grec représenté sur un vase antique du Ve siècle av. J.-C., qui tient d'une main un stylet et de l'autre une tablette de cire étrangement articulée et posée sur ses genoux (reproduit p. 13), avec l'utilisation actuelle de l'ordinateur portable, plus encore du smartphone. Cette récente « re-manualisation » (p. 15) lui permet, d'une part, de consi-

dérer feuille et crayon comme une « paire paradigmatique » : la première est « représentative de tout ce qui est plat, qu'il s'agisse de carton ou de papyrus, de tablette de cire ou de tableau blanc, de dispositif de visualisation [*display*] ou de quoi que ce soit d'autre », le second de « tous les instruments qui permettent d'appliquer ou de graver quelque chose sur une telle surface » y compris le simple doigt (p. 17). Elle lui fournit, d'autre part, l'intuition d'une singulière relation entre les deux mains dans le graphisme, l'une associée sans difficulté au crayon en mouvement, l'autre, de manière plus inattendue, au calme de la feuille. C'est cette dualité qui explique la référence à Kant du titre de l'ouvrage. S'appuyant sur la *Critique de la raison pure*, Sommer compare la feuille à la « réceptivité » des représentations par la sensibilité et le crayon à la « spontanéité » conceptuelle de l'entendement, toutes deux œuvrant conjointement à une connaissance du monde et une conscience de soi à la fois. Ce point de départ détermine les intitulés des deux grandes parties du livre – « Esthétique de la feuille » et « Logique du crayon ». Il ouvre toutefois surtout la voie à une phénoménologie du graphisme s'appuyant sur Edmund Husserl et Martin Heidegger (Chapitres 4 et 5 de la sous-partie « Comment la feuille existe »). De même, la présentation du schématisme kantien dans la cinquième et dernière sous-partie de l'ouvrage (« Autographismus »)

débouche sur la thèse du graphisme comme « auto-affection », dont la relation entre feuille et crayon n'aura finalement servi qu'à exemplifier le fondamental « contact de soi » « inter-manuel » qui s'y dissimule, autrement dit qui s'y manifeste dans une invisible « immédiateté » (p. 261). Avant d'arriver à cette conclusion, Sommer aura satisfait l'exigence première de la phénoménologie dont il se réclame : faire voir les réalités dont il parle, les placer devant nous, examiner pas à pas leurs manifestations pour en tirer les éléments d'un acte de connaissance, qui dépasse ainsi la seule question du graphisme pour engager un plus vaste rapport au monde.

Ce projet détermine la forme et le cheminement du texte. Sa forme d'abord : Sommer n'utilise qu'avec parcimonie les citations et les incursions historiques, délestant son texte de tout appel de note pour rassembler les références bibliographiques en fin de volume ; il use d'une langue claire et accessible au non-spécialiste pour nous guider dans une exploration au sein de laquelle les références savantes à Kant, Husserl et Heidegger ne servent que d'outils pour avancer dans la connaissance des modes d'apparaître de la feuille et des traces laissées par le crayon. Tout au long de la lecture, on a le sentiment d'observer Sommer lui-même en prise avec son objet : à son bureau, devant sa feuille, le crayon à la main, la pensée animée par un « champ visuel » qu'il prend soin de rattacher au « corps propre » (*Leib*) que la phénoménologie distingue du corps physique (*Körper*). Il adopte ainsi le rôle d'un « fonctionnaire de l'humanité », selon la formule de Husserl souvent raillée que l'auteur fait sienne à la fin de son ouvrage (p. 340).

Quant au cheminement proposé au lecteur, il épouse celui d'un « Être-avec » (*Mitsein*), oscillant entre observations et réflexions. On pourra trouver longs et fastidieux les délinéaments qu'il emprunte pour décrire la nature de la feuille, du crayon et de leurs contacts variés. On y trouvera toutefois des idées fructueuses. Que réfléchir véritablement à « la manière dont le papier existe » (partie 1, p. 25-96) nous contraint à suspendre « l'attrait du sens » et « la domination de la figure » pour en découvrir la tension entre deux extrêmes : maximiser la visibilité tout en minimisant sa matérialité. Que la feuille blanche, malgré sa distance, « exige un contact [...] qu'elle ne peut s'imposer à elle-même » (p. 46). Que Kant fait du corps « le modèle à partir duquel [peut être] pensée la feuille » (p. 67), ouvrant la voie à l'approche phénoménologique où, si l'on suit Heidegger, la feuille nous apparaît comme un compagnon de vie (un *Mitdasein*), pas moins déterminé que nous par la notion husserlienne d'« invitation intentionnelle », dont les modalités sont examinées dans la deuxième partie (« La feuille comme champ de vision », p. 95-151). Arrivé à ce stade de la réflexion, on pourra encore s'impatienter de découvrir la raison des longs développements qui suivent, dans la première sous-partie de la « Logique du crayon », sur les types de contacts et de tracés graphiques (« Ordres et retraits », p. 149-263). Retenons que pour Sommer, la nature des outils du graphisme nous « invite » (un terme cher à l'auteur) à déployer les procédures et méthodes à même de les saisir, c'est-à-dire les moyens d'accès à leur connaissance. Ainsi en est-il de la manière dont « avec le premier trait, le papier devient fond » (p. 167) affecté par un ustensile qui apparaît à Sommer indissociable de la main, elle-même conçue comme « l'intériorité la plus extérieure » de notre être (p. 215).

Ainsi en est-il aussi de la réintroduction de la main gauche dans le processus du graphisme, via l'idée neuve plusieurs fois abordée d'une « intentionnalité *a tergo rei* » (au dos des choses) (p. 77, 94, 195, 259), que les représentations des scribes antiques nous permettent de mieux visualiser que celles du dessinateur ou de l'écrivain modernes à leur pupitre (p. 246-260).

La dernière sous-partie du livre aborde les conséquences de ce trajet phénoménologique. C'est ici que la référence à Kant du titre revient au premier plan. Non seulement en raison de la fameuse formule des « Axiomes de l'intuition » de la *Critique de la raison pure* qui exemplifie la représentation interne du temps : « Je ne puis me représenter une ligne, si petite soit-elle, sans la tirer par la pensée. » Mais aussi parce que Sommer présente le rapport entre facultés conceptuelle et sensible qui se joue dans ce schématisme kantien pour mieux s'en démarquer. D'abord en insistant plus que Kant sur le rôle de l'imagination (graphique) comme articulation entre spontanéité (crayon) et réceptivité (feuille) (p. 281). Ensuite en faisant de l'imagination, moins une instance de reproduction que de production d'une auto-affection qui se manifeste dans un premier contact du crayon sur la feuille, équivalant lui-même au toucher des deux mains. L'emblème en est pour Sommer l'anecdote rapportée par Hans Georg Gadamer d'un séminaire de Husserl, durant lequel celui-ci « regardait souvent ses mains pendant son exposé, ces dernières étant tellement occupées que les doigts de la main droite tournaient lentement sur la paume intérieure arrondie de la main gauche en un mouvement de concentration qui rendait simultanément palpable quelque chose de l'idéal de précision artisanale de l'art de la description de Husserl » (cité p. 337). Ce transfert des outils du graphisme au toucher des mains permet de clore la réflexion de Sommer sur la question de savoir si « cet auto-graphisme inter-manuel » ne serait pas précurseur « de formes plus durables sur le papier » (p. 333).

Durant les 341 premières pages de son essai, Sommer ne s'intéresse pas à la dimension esthétique de l'œuvre d'art en tant que totalité imaginaire. Le crayon cheminant sur la feuille n'y laisse jamais qu'un ou que quelques traits susceptibles de nourrir l'examen de leur phénoménalité, jamais une œuvre dessinée, fusse-t-elle ouverte, ou une composition faite de relations esthétiques, fussent-elles instables. Du reste, Sommer cite très peu d'œuvres d'art et sur les seize illustrations de l'ouvrage six sont tirées de lignes tracées par lui, une d'un essai sur l'écriture cunéiforme, cinq de représentations d'écrivains en Grèce et en Égypte – l'une d'elle compare les positions respectives de « Thot, l'inventeur de l'écriture, et Schiller, son utilisateur » représenté en silhouette debout devant son pupitre (p. 258). Enfin, trois illustrations proviennent de *Point et ligne sur plan* de Wassily Kandinsky. Pour ne prendre qu'un exemple de l'approximation des légendes de l'ouvrage, « l'écrivain grec avec stylet et tablette de cire » mentionné en ouverture n'est pas identifié comme l'une des figures rouges du vase de Douris conservé à Berlin, mais reproduit l'illustration de l'ouvrage de Leila Avrin sur l'invention du livre.¹ Si ces reproductions en noir et blanc relèvent sans doute de contraintes éditoriales, elles tendent aussi à maximiser leur dimension graphique au détriment de leur matérialité et de leurs effets sensibles.

C'est donc avec un certain soulagement que le lecteur qui s'intéresse aux œuvres d'art est enfin placé devant l'une d'elle dans l'ultime et court chapitre du livre (« Main et stylet à la bouche de la muse », p. 342-360). Car c'est à partir de la fresque pompéienne du *Portrait de jeune femme* conservée au musée archéologique de Naples, que Sommer rebat les cartes de l'auto-graphisme pour l'étendre à une relation main-bouche qui engage une auto-affection commune au graphisme et à la parole. Plus encore : c'est à partir du ressenti de cette œuvre par Sommer qu'est approché ce qui fait du graphisme quelque chose de « toujours vivant » (p. 360) plutôt que de simplement visuel. La figure de la fresque anonyme est communément identifiée comme une représentation de la poétesse Sappho, qui, dans un moment de suspens, qui précède à la fois l'écriture et la déclamation, porte la pointe de son stylet à ses lèvres, tout en tenant de la main gauche une tablette de cire dont nous ne voyons que le dos. Au-delà de l'iconographie de cette touche du stylet et de la bouche, la composition la situe « schématiquement » au centre géométrique d'un cercle dont le stylet constitue le rayon inférieur vertical. Ce cercle acquiert simultanément la forme d'une auréole autour de la figure, rendue d'autant plus instable par la blancheur lumineuse du mur laissé en réserve sur lequel elle s'avance ou se creuse. L'auto-affection se manifeste ainsi iconographiquement, abstraitement, mais encore dans une forme de résonance des formes et des couleurs, qui permet à Sommer de conclure sur l'être du graphisme au-delà de son apparaître. Celui-ci paraît finalement renvoyer à l'existence d'une « âme [qui] s'intègre à l'âme de la main et à l'âme de la bouche sans renoncer à son indépendance », à celle d'un « sens préformé par l'âme [qui] se ramifie corporellement en figuration scripturale et en articulation verbale » dont « seule la première laisse des formes durables » (p. 358).

C'est aussi à cet endroit que le lecteur peut ressentir un certain malaise quant aux pages qui ont précédé l'examen de cette œuvre. L'effort de Sommer paraît rétrospectivement avoir été de ramener au corps une pratique – dessiner, écrire – dont il l'aura d'abord expulsé, ou placé au dehors, dans ses manifestations visuelles, voire ses représentations. Tout se passe comme si le cheminement du livre avait contraint le phénoménologue à poser dans un dehors du corps l'intériorité foncière du graphisme pour la retrouver *in fine* dans l'immanence d'une auto-affection pathétique sans écart ni distance vis-à-vis de soi. Que l'art soit le moyen d'une telle réappropriation dans un monde marqué par l'objectivation dont procèdent les sciences et l'économie modernes, bien des œuvres et propos d'artistes pourraient nous en donner le témoignage. On pourra par exemple penser à l'une des vidéo-performances du début des années 1970 de l'artiste américain Denis Oppenheim intitulée *Transfer Drawings*. On y voit l'artiste dessiner sur le dos de ses enfants Kirstin, Erik ou Chandra, qui tentent à leur tour de reproduire leur ressenti de ces lignes sur un mur ou, dans le cas de Kirstin, sur le dos de son petit frère, qui le reproduit à son tour sur le mur. Dans une autre vidéo, *Feedback Situation*, ce sont le père et le fils qui s'efforcent de tracer simultanément sur leur dos respectifs le même réseau de lignes.² C'est donc aveuglement, mais reliés par un principe vital, qu'œuvre cette chaîne de « graphistes », qui nous invitent à expérimenter à notre tour l'intériorité non vue du graphisme. Leur performance réside autant dans les

tracés laissés sur les corps que dans la pratique qui est à leur origine, rendant de ce fait discutabile le partage entre être et apparaître, ou entre la pratique du graphisme et son déploiement dans la visibilité. L'on se demande alors si l'art ne serait pas plus à même que toutes les autres manifestations examinées par Sommer d'en rendre compte d'une manière *déjà* intérieure, par la résonance, plutôt que la représentation, qu'il produit en nous, plutôt qu'au-devant de nous. L'indice nous en est donné lorsque Sommer rapproche la théorie de Kandinsky du schématisme kantien, tout en introduisant, via les citations qu'il tire de *Point et ligne sur plan* (1926), des notions – « force », « mouvement », « âme » – qui indiquent que « l'origine du graphisme est aussi cachée que l'origine de tous les contenus de la conscience » (p.317) et que le schématisme lui-même, comme le reconnaissait Kant, « relativement aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature pour l'exposer à découvert devant les yeux » (cité p. 323). On se plaît alors à imaginer le dialogue qui aurait pu ici s'ouvrir avec Michel Henry, un autre phénoménologue qui aura plutôt choisi de partir du traité de Kandinsky et de ses œuvres pour y voir un projet de destruction de la figuration. Dans celui-ci, écrit Henry, « le monde transcendant des objets de la perception avec leur renvoi intentionnels à l'infini [cède] la place à des couleurs et des formes aperçues dans leur présence nue [...], éveillant dans la subjectivité du créateur ou du spectateur ces modalités pathétiques nouvelles, cette temporalité de l'accroissement avec laquelle commence et finit l'expérience esthétique ».³ Précisons qu'Henry revendique une phénoménologie de la vie sans dehors, dont la possibilité passe selon lui par la critique radicale d'une tradition phénoménologique consistant au rabattement de l'être sur l'apparaître, lui-même déterminé par le primat d'actes de conscience conçus comme « intentionnels »⁴. Au final, ce dialogue interne à la phénoménologie est également décelable dans l'essai de Sommer – l'idée même d'une « intentionnalité *a tergo rei* » l'indique –, mais d'une autre manière : sans jamais se présenter comme tel et en repoussant au bout de son fascinant cheminement le surgissement de sa limite méthodologique dans le face-à-face avec la fresque de Sappho, c'est-à-dire dans l'effet que produit le graphisme d'une œuvre d'art.

- 1 Leila Avrin, *Scribes, Script and Books*, Chicago/Londres : American Library Association, 1991.
- 2 Voir Sophie Delpeux, « Premiers desseins. Généalogies et lignes par Dennis Oppenheim », *ROVEN. Revue critique sur le dessin contemporain*, no. 3, printemps-été 2020, p. 9-11.
- 3 Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* [1988], coll. Quadrige, Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 71.
- 4 Voir, par exemple, Michel Henry, « V. Phénoménologie non intentionnelle : une tâche de la phénoménologie à venir », dans *id.*, *Phénoménologie de la vie I. De la phénoménologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p. 105-121.

Lukas Fuchsgruber

Das Spektakel der Auktion. Die Gründung des Hôtel Drouot und die Entwicklung des Pariser Kunstmarkts im 19. Jahrhundert

Margaux Dumas



Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme et Centre allemand d'histoire de l'art (DFK), 2020, 226 pages

Das Spektakel der Auktion. Die Gründung des Hôtel Drouot und die Entwicklung des Pariser Kunstmarkts im 19. Jahrhundert, paru en 2020, est tiré de la thèse de Lukas Fuchsgruber soutenue en 2018 à la Technische Universität de Berlin. Cet ouvrage, qui s'attache à analyser l'histoire de l'Hôtel Drouot à partir de sa création en 1852, s'inscrit dans le contexte d'une recherche actuelle dynamique sur le marché de l'art et plus spécifiquement sur le sujet de l'Hôtel Drouot, des commissaires-priseurs et de l'importance économique et culturelle du marché de l'art dans la vie parisienne.¹ En étudiant la transition entre l'hôtel Bullion et l'Hôtel Drouot suite à son inauguration le 1^{er} juin 1852, Lukas Fuchsgruber parvient très bien à montrer tout au long de son travail comment la création de l'Hôtel Drouot a eu un impact à la fois sur le marché de l'art dans son aspect économique et financier mais aussi sur le goût, la collection et la création artistique de son temps. Construit pour créer un équivalent aux maisons de ventes aux enchères britanniques Christie's et Sotheby's (p. 35), l'Hôtel Drouot a ainsi joué un rôle important dans la montée en puissance du marché de l'art au milieu du XIX^e siècle (p. 25).

Par une démonstration en trois chapitres, l'auteur analyse le changement de paradigme que représente la création de l'Hôtel Drouot au milieu du siècle. Le premier revient sur sa création comme espace dédié à la vente aux enchères publiques. L'auteur questionne d'abord l'Hôtel Drouot comme lieu de réseaux et de vie pour tout un ensemble de professions qui interagissent entre elles et qui sont plus ou moins interdépendantes. Lukas Fuchsgruber renvoie alors aux travaux d'Isabelle Rouge-Ducos, par exemple, qui traitent en particulier le cas des commissaires-priseurs. C'est ici un environnement dans son ensemble qui est étudié par Fuchsgruber. Si cette vue d'ensemble ne permet pas d'entrer dans des détails qui pourraient être intéressants pour le lecteur, elle souligne cependant le lien entre le lieu et son usage, un espace mis en place pour guider les yeux et faire voir les œuvres (p. 35). Drouot apparaît alors comme un « *Monument des Kunstmarkts* », monument pour le marché de l'art, espace consacré à l'esthétisme et à l'économie. La proximité avec le secteur financier est ainsi illustrée par la proximité

<https://doi.org/10.57732/rc.2023.1.102673>

géographique de la Bourse, cœur économique de Paris. Il est également proche des rédactions de journaux de l'époque, montrant ainsi l'importance de la presse pour le marché (p. 47). S'il s'agit d'un lieu physique, c'est également un espace social qui s'insère dans un environnement qui fait sens par rapport aux mutations du marché, en étant au centre du marché de l'art de l'époque, et proche des galeries et marchands d'art (p. 48).

Le deuxième chapitre décrit le fonctionnement de l'Hôtel Drouot et met en lumière l'émergence de nouveaux acteurs. Fuchsgruber présente certaines de ses sources et bases de données, ainsi que la méthode d'analyse des données recueillies dans le cadre de ce travail (p. 55). Il propose ainsi une étude de réseaux, notamment autour de la figure du marchand d'art expert qui émerge avec la création de l'Hôtel Drouot et avec la reconfiguration du marché (p. 56). Ce nouveau type d'acteur illustre les liens entre art et économie redéfinis dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces activités et nouveaux acteurs en lien avec le secteur économique ont alors un impact sur la création artistique (p. 58), comme en témoigne la figure de l'*Auktionskünstler* définie par Fuchsgruber. Il montre ainsi la manière dont certains artistes adaptent leur activité artistique en lien avec les ventes à Drouot qui offre alors un espace à la fois d'exposition et de vente (p. 87). Cette partie est particulièrement intéressante, car Fuchsgruber replace l'artiste dans cet espace et dans cet environnement, et fait des artistes des acteurs actifs du marché de l'art et des enchères publiques. Il fait également le lien avec le marché de l'art contemporain et le rôle des artistes contemporains dans le poids financier et économique que ce marché représente aujourd'hui. Fuchsgruber propose des parallèles avec des artistes tels que Damien Hirst, qui utilisent également le marché et les nouvelles technologies afin de développer leur production artistique et la valeur marchande de leurs œuvres. Ces renvois à ce que les spécialistes connaissent du marché actuel et de ces bouleversements technologiques constituent l'un des intérêts majeurs de cet ouvrage qui introduit son objet d'étude dans des questionnements et enjeux contemporains. Par ailleurs, cela permet au lecteur de saisir plus aisément le changement qu'a dû représenter la mise en place de l'Hôtel Drouot en 1852.

Le changement a aussi, et surtout, été d'ordre économique. Le concept de Drouot comme *Börse der Kunst*, bourse de l'art, est développé dans un dernier et long chapitre sur le rôle du *Spektakel der Auktion*, le spectacle de la vente en enchère publique, comme moment de changement du paradigme de la valeur de l'art. Un ensemble d'acteurs impliqués et de sources permettent à Lukas Fuchsgruber de questionner le rôle de l'Hôtel Drouot et de l'enchère publique dans une redéfinition de la valeur marchande de l'art, plus insérée dans le monde capitaliste du XIX^e siècle. L'auteur s'appuie pour cela sur un corpus littéraire lié à la pratique de l'Hôtel Drouot, la *Auktionshausliteratur* (p. 95). Les différents protagonistes qui sont décrits et définis dans ce type de sources lui permettent de dresser un tableau de la façon dont fonctionnait Drouot au XIX^e siècle mais aussi des enjeux auxquels était confronté ce milieu. Un sous-chapitre est consacré à l'antisémitisme. L'expert, qui fixe la valeur et l'attribution, est caricaturé comme Juif dans la littérature et l'imaginaire visuel de l'époque. Ainsi, à travers cette figure, les ressorts de l'antisémitisme dans la société française, et donc

à Drouot, sont décrits (p. 111). Ce passage, important, fait écho au rôle du marché de l'art, de l'Hôtel Drouot et des commissaires-priseurs dans la spoliation des biens appartenant à des personnes persécutées par le nazisme, notamment par des mesures antisémites, et à son fonctionnement pendant l'Occupation allemande.² Comme le souligne Fuchsgruber, tous les experts ne sont pas juifs, mais il existe dans la *Auktionshausliteratur* une caricature de l'expert représenté comme « Juif » en reprenant des discours antisémites. Ces descriptions sont liées à la pratique de l'expert et à son rôle dans la constellation d'acteurs dans l'Hôtel Drouot.

Cette *Auktionshausliteratur* est aussi pour Fuchsgruber une forme de théorisation de la valeur de l'art. Ainsi, il explique que les prix fixés et l'économie autour des œuvres sont aussi des signaux pour la création artistique des contemporains. Cette littérature spécifique renvoie alors aux théories économiques développées à la même période, notamment les travaux de Karl Marx et les théories capitalistes (p. 120 et suivantes). Avec cette entrée de l'art dans le monde de la finance, ces objets particuliers n'échappent plus au capitalisme et à la spéculation. Cet ouvrage est une excellente porte d'entrée pour comprendre l'histoire de l'Hôtel Drouot en tant que système, et son apport dans le développement du marché de l'art parisien au XIX^e siècle.

- 1 Voir notamment Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Luc Pinol, Université François-Rabelais de Tours, 2010 ; Isabelle Rouge-Ducos, *Le crieur et le marteau. Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801-1945)*, Paris : Belin, 2013 ; Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris : Classiques Garnier, 2021 ; Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (éds.), *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900-1950*, t. 1 Paris, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019, et ead., *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900-1950*, t. 2 Berlin, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020.
- 2 Voir Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris : Tallandier, 2018 ; Dominique Ribeyre et Isabelle Rouge-Ducos, « L'Hôtel Drouot. Le rôle du commissaire-priseur pendant l'Occupation », Séminaire « Patrimoine spolié pendant la période du Nazisme (1933-1945) », Institut national d'histoire de l'art, Paris, 21 juin 2023. Ce séminaire s'inscrit dans le cadre du projet Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation (RAMA). La base de données qui en découle est accessible en ligne : <https://agorha.inha.fr/database/76> [consulté le 20/09/2023].

Marion Lagrange (Hg.) *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870–1970)*

Anna-Lena Brunecker



Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017, 280 Seiten

Bildungsgut als Kulturerbe? In dem Sammelband *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870–1970)*, dessen Titel an den Begriff des Historikers Pierre Nora, *Lieu de mémoire*, erinnert,¹ untersuchen die 19 Autoren anhand von Fallstudien die Geschichte von Universitätsarchitektur und Lehrsammlungen, die von der Forschung gerade entdeckt werden, und arbeiten an der Neubewertung ihrer kulturellen Signifikanz. Die multidisziplinären Beiträge konzentrieren sich besonders auf die Repräsentation und Kommunikation der Universitäten durch ihre Architektur, ihr Bildprogramm und deren Geschichte sowie auf die Nutzung und die Erhaltung von Lehrsammlungen, insbesondere der Abgussammlungen antiker Statuen und historischer Fotografien. Die auf das Ende des 19. Jahrhunderts sowie die Umbauphasen des 20. Jahrhunderts fokussierten, sehr dicht argumentierenden Aufsätze sind in vier Bereiche aufgliedert.

Den Auftakt bildet Jean-Yves Marcs Artikel über das Kunstarchäologische Institut der Universität Straßburg, die Sammlungsgründung unter preußischer Annexion und deren Vorbildfunktion für spätere Universitätssammlungen und Lehranstalten in Frankreich. Es folgen Laurence Chevalliers Blick auf die Konstruktion und Repräsentation des Bildungswesens am Beispiel der Universität Bordeaux Montaigne, mit einer Analyse der Architektur anhand von Bauplänen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und Adriana Sotropas Beitrag zum Allegorie-Programm der Fassade. In den 1950er und 1960er Jahren wurden Umbauten nötig, um die Universität zu vergrößern, thematisiert im anschließenden Text von Gilles Ragot. Alle Beiträge zeigen, wie die Repräsentation der Universität die Wissenschaftsauffassung der Zeit widerspiegelt und so die *Patrimonialisation* rechtfertigt.

Im zweiten Teil des Buches werden die Geschichte und die Schwerpunkte der Sammlungen selbst – wiederum vor allem am Beispiel Bordeaux – analysiert. Zunächst wird der historische Rahmen für Abgussammlungen von Soline Morinière im Kontext der Universitätsreformen am Ende des 19. Jahrhunderts beleuchtet, nicht ohne die innovative Nutzung der Lehrsammlungen zu beleuchten. Die Objekte, die als imaginäres Museum die Möglichkeit boten, in der Kopie Werke unterschiedlichster Provenienz zu vergleichen, wurden dann durch die universitären

Fotografie-Sammlungen erweitert, deren Bestände eine Weitung des Blicks auf benachbarte Disziplinen ermöglichten. Hélène Bocards Beitrag führt in die Verwendung von Fotografien in europäischen Institutionen wie Museen und Universitäten ein, und Florent Miane verhandelt die Forschungsarbeiten zur Aufarbeitung der *Fonds photographiques* der Universität Bordeaux. Judith Sorias Beitrag über die Sammlungen von byzantinischer Kunst und der Beitrag von Audrenn Asselineau und Alain Duploux über die Sammlung der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne zu griechischen Antiken belegen die thematische und lokale Vielgestalt in der Fülle von Universitätssammlungen. Die Beschäftigung mit diesen Sammlungen übersteigt also bei weitem ein rein historiografisches Interesse an den einzelnen Sammlungen und liefert eine Problemgeschichte der Genese der mit diesen Fonds operierenden Fachdisziplinen.

Der dritte Teil vorliegender Publikation behandelt vor allem die Nutzung von Abbildungen in der Lehre, insbesondere anhand von Projektionen und Fotoabzügen sowie deren Auswirkungen auf Methoden und Selbstverständnis der Disziplinen. Marion Lagrange beschäftigt sich mit der Nutzung der Projektion in der Lehre von Pierre Paris und dessen damit zutage tretenden Blick auf die iberische Kunst.² Der faszinierende Artikel von Denise Borlée und Hervé Doucet zeigt auf, wie die Fotografien-Sammlung der Universität Straßburg die historisch-politischen Kontexte – etwa die deutsch-französischen Konkurrenzen anhand von Darstellungen gotischer Kunst oder die Propaganda im Nationalsozialismus anhand ephemerer Bauten – widerspiegeln und so erforschbar machen. All' diese Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte zeigen, wie notwendig und erkenntniserweiternd der Erhalt und die Beforschung der Universitätssammlungen ist.

Der mit sechs Beiträgen umfangreichste vierte Teil untersucht vor allem die Aspekte heutiger Nutzung und der *Patrimonialisation*, am Beispiel der Universität Bordeaux, welche 2016 von der Commission régionale du patrimoine et de l'architecture (CRPA) als Patrimoine anerkannt wurde. Ferner geht Jean-François Pinchon auf das Beispiel der Universität Paul-Valéry Montpellier 3 ein, welcher 2011 der Status *Patrimoine du XX^e siècle* zugesprochen wurde. Die unmittelbaren Auswirkungen dieser Neubewertungen treten im Artikel von Rosa Plana Mallart zur Renovierung und Restaurierung der Abguss-Sammlung der Universität ebenso plastisch hervor wie mit der praktischen Nutzung in der Lehre, thematisiert in Audrey Duberneys Beitrag zur Daktyliothek der Universität Bordeaux: Mit Studierenden werden Ausstellungen auf Grundlage der Objektbestände der Sammlung konzipiert. Der Beitrag von Asselineau über die rechtlich problematische Grauzone, in der sich Sammlungsobjekte bewegen können, zeigt auf, welche bislang ignorierten Fragestellungen sich für das Sammlungsmanagement, aber auch für die Provenienzforschung stellen.

Tatsächlich liefert der Sammelband einen gelungenen, kaleidoskopartigen Blick auf die Erforschung der universitären Repräsentationsformen und ihrer Sammlungen, die mit ihrer Neubewertung die Notwendigkeit der *Patrimonialisation* augenfällig machen. Die Aufrufe zu einer Aufarbeitung weiterer Sammlungen, ihrer Digi-

talisierung aber auch der internationalen Vernetzung der Forschungsergebnisse sowie die kritische Auseinandersetzung in den Beiträgen dieses Bandes können als *Point de départ* für weitere Forschungsprojekte eine fundierte Basis bieten. Der Gliederung des Sammelbandes in viele, prinzipiell gut konzipierte Kapitel stehen die Einzelbeiträge mit ihren konkreten und spezialistischen Analysen bisweilen entgegen. Deren Argumentationen hätten sich zum Teil in mehreren Kapiteln einfügen lassen. Die von der Herausgeberin selbst kritisierte, betont nationale Perspektive, wird nur mit dem historischen Überblick und dem Beitrag Bocards gebrochen. Für einen Band, der sich in seiner Anlage als Fallstudie versteht, mag das freilich nachzusehen sein. Für die Zukunft wünschenswert wäre eine komparative internationale Perspektive, welche die Netzwerke der hier und da zusammengetragenen Objekte sowie dasjenige der Universitäten selbst verknüpft.³

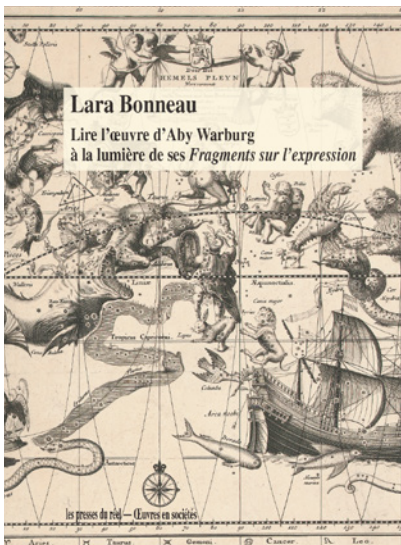
Universitätssammlungen, die per se zwischen bewahrender Funktion und vermittelnder Nutzung in der aktuellen Lehre stehen, unterliegen zudem den ökonomischen Zwängen der Universität. Dass diese geschützt und wissenschaftlich erschlossen werden müssen, führt der vorliegende Band mit vielen Argumenten vor Augen.⁴ Dabei hat eine *Patrimonialisation* nicht nur zu gewährleisten, die Objekte als Spuren der Wissenschaftsgeschichte zu konservieren, sondern auch die Chance zu befördern, diese als Anlass wahrzunehmen, alte Muster zu hinterfragen um die Sammlung als solche ›lebendig‹ zu erhalten. Die Lehrsammlung ist idealiter und im foucaultschen Sinne als Archiv zu verstehen, als ein Sammeln, welches Formen von Geschichte konstruiert, als solches unabgeschlossen bleibt und auf die Zukunft verweist.⁵ Dass Sammlungen und deren materielle Objekte als *pars pro toto* Orte der Erinnerung sein können, die Zukunftserwartung generieren, demonstriert dieser Sammelband eindrucksvoll.

- 1 Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984–1992.
- 2 Pierre Paris war bis 1913 Direktor der École des beaux-arts de Bordeaux und Präsident der Archäologischen Gesellschaft ebendort. Spezialist für die Archäologie Spaniens, designierter Maître d'ouvrage des 1886 eröffneten Musée archéologique der Universität installierte er sich 1923 in Valladolid.
- 3 Eine gesamt-französische Perspektive auf Abguss-Sammlungen wird derzeit von Soline Morinière bearbeitet. Ein Forschungsprojekt zum Thema deutscher Universitätssammlungen: <http://www.universitaetssammlungen.de> [letzter Zugriff: 01/09/2023]. Alleine in Deutschland existieren zum jetzigen Zeitpunkt 15 Universitäten mit mehr als 30 Sammlungsbeständen; vgl. Ulrike Saß, »Möglichkeitsraum Universitätssammlung – zwischen Anschauungsmaterial und Erkenntnispotenzial«, in: Antoinette Maget Dominicé, Claudius Stein und Niklas Wolf (Hg.), *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive, Displays, Objekte*, Berlin: Reimer Verlag, 2021, S. 119 ff.
- 4 Ein aktuelles, bedauerliches Beispiel hierfür ist das Ende der Leihgabe der Wallmoden-Sammlung an die Antikensammlung der Universität Göttingen, die bereits 1781 nach Göttingen kam. Zur Geschichte der Sammlung siehe Daniel Graepler, »Die Originalsammlung des Archäologischen Instituts«, in: Dietrich Hoffmann und Kathrin Maack-Rheinländer (Hg.), *Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2001, S. 60 und <https://viamus.uni-goettingen.de/> [letzter Zugriff: 01/09/2023].
- 5 Vgl. Antoinette Maget Dominicé, Claudius Stein und Niklas Wolf (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel*, op. cit., S. 28.

Lara Bonneau

*Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière
de ses »Fragments sur l'expression«*

Bernadette Collenberg-Plotnikov



Dijon: les presses du réel, 2022,
264 Seiten

Edgar Wind hatte in seiner viel diskutierten, anonym erschienenen Rezension von Gombrichs Biografie Aby Warburgs¹ das dort gezeichnete Bild dieses Forschers als Protagonist eines wilden, unsystematischen Denkens, »der sich in einem Labyrinth verirrt hatte«,² strikt zurückgewiesen. Hier werde das vielmehr sehr klare wissenschaftliche Anliegen und die epochale kunsthistorische Leistung Warburgs in unzulässiger Weise durch die psychopathologische Seite seiner Persönlichkeit überformt. Diese Verkennung führt Wind maßgeblich darauf zurück, dass Gombrich sich mit seiner Studie nicht in erster Linie auf Warburgs abgeschlossene Schriften bezieht, deren auf stilistischer Präzision beruhende »Ökonomie und Eleganz« sie zu »Meisterwerken machen«. Vielmehr ist Gombrichs Warburg-Bild an den zahlreichen, nicht zur Veröffentlichung gedachten Notizen geschuldet, die dieser Forscher hinterlassen hat. Dieser Materialfundus verdankt sich jedoch, so Wind, lediglich dem »obsessive[n] Tick« Warburgs,

»sämtliche überholten Entwürfe und Vermerke aufzuheben«, der »sein persönliches Archiv zu gargantuesker Größe« aufblähte. Diese »lebendige Gruft voll pensionierter Notizen« hatte demnach den gleichen Status wie der notorische »Geruch faulender Äpfel für die Inspiration Schillers«: zwar, als persönliches Ritual, unverzichtbar »für die Exerzitien seines Genies«, aber ohne nähere inhaltliche Bedeutung für sein Denken.³ – Man muss allerdings festhalten, dass Gombrichs Sicht der Dinge die Warburg-Rezeption nachhaltig beflügelt und geprägt hat, während Wind seine Rezension in der Warburg-Gemeinde für lange Zeit einen Platz am Katzentisch eingebracht hat.

Lara Bonneau schlägt demgegenüber einen dritten Weg ein. Sie macht einerseits – wie Gombrich – die von Warburg hinterlassenen »Fragmente zur Ausdruckskunde« (»Fragments sur l'expression«) als Schlüssel zu seinem Denken geltend. Andererseits wendet sie sich – wie Wind – dezidiert gegen ein Verständnis Warburgs als Parteigänger des Irrationalen. Sie liest seine Fragmente vielmehr als wesentliche Beiträge zur Grundlegung einer »Wissenschaft der Kunst« (»science de l'art«), die diesen Namen dank einer rational basierten Argumentation auf der Höhe der zeitgenössischen Wissenschaften auch verdient.⁴ Bonneau rekonstruiert so die in diesen

<https://doi.org/10.57732/rc.2023.1.102675>

Hundertern, zwischen 1888 und 1905 entstandenen Fragmenten versammelten philosophischen, psychologischen, biologischen und historischen Aspekte als konzeptionelle Basis von Warburgs Zielvorstellung der Entwicklung jener allgemeinen, kulturgeschichtlich fundierten Anthropologie des Ausdrucks, die auch seine kunsthistorischen Forschungen im Allgemeinen und die von ihm begründete Ikonologie im Besonderen motiviert.⁵ Die Herausforderung besteht dabei vor allem in der extrem elliptischen, skizzenhaften und assoziativen Notationsweise dieser Aufzeichnungen: Die Autoren, Theorien oder Thesen, auf die Warburg sich hier bezieht, bleiben vielfach implizit beziehungsweise in Kürzeln verschlüsselt, und Warburg adaptierte sie zudem oft bloß versatzstückhaft, ihren ursprünglichen Sinn transformierend, für seine eigenen Anliegen.⁶ Dieses eklektische Verfahren ist aber, so Bonneaus Hypothese, eben nicht das Zeugnis der Willkür und Irrationalität. Es zeuge vielmehr vom unbedingten Willen Warburgs, sich alle verfügbaren, für sein wissenschaftliches Anliegen relevanten Ideen und Kenntnisse konsequent im transdisziplinären Zugriff zu eigen zu machen. Bonneaus editorischen Bezugspunkt bildet die 2015 erschienene, von Susanne Müller besorgte französische Ausgabe der Fragmente in der hochgelobten Übersetzung von Sacha Zilberfarb, zu der sie selbst das Glossar erstellt hat.⁷

Bonneau entfaltet ihre Rekonstruktion in vier Teilen. In einem ersten Schritt wird zunächst, gestützt auf die Fragmente, der allgemeine wissenschaftsgeschichtliche und konzeptionelle Rahmen von Warburgs ikonologischer Methode charakterisiert: das zeitgenössische Streben nach Wissenschaftlichkeit der Kunstforschung einerseits und das Denken in polaren Strukturen andererseits. Im zweiten Teil stellt Bonneau dann Fragmente zusammen, die die anthropologischen Grundlagen von Warburgs ikonologischer Methode dokumentieren, indem der Mensch hier – insbesondere im Rekurs auf die Erkenntnisse und Verfahren der Psychophysik – als expressives Wesen in psychischer und physischer Bewegung charakterisiert wird. Der gestaltete Ausdruck erhält dabei für Warburg, so Bonneau, seine zentrale kunsthistorische Relevanz nicht etwa in seiner Eigenschaft als Reflex des Irrationalen, sondern vielmehr als sichtbares Zeugnis der Selbstbewusstwerdung des Menschen, das heißt der Ausbildung seiner Rationalität. Die Freilegung dieser theoretischen Voraussetzungen wirft auch ein neues Licht auf Warburgs inhaltliche kunsthistorische Arbeit. So wird diese anthropologische Grundbestimmung im dritten Teil der Studie auf die von Warburg zwischen 1888 und 1929 betriebenen Forschungen bezogen. Dabei zeigt Bonneau, dass die von Warburg in der Renaissancekunst identifizierten Symbole ein Verständnis von Subjektivität artikulieren, das zwar einerseits Ausdruck eines spezifisch europäischen Selbstverständnisses ist, das aber zugleich andererseits – wie Warburg es namentlich unter Eindruck seiner Amerika-reise sieht – nur im Kontext der menschlichen Natur im Allgemeinen vollständig verstanden werden kann. In einem vierten Teil analysiert Bonneau schließlich vor diesem Hintergrund die beiden späten und meistdiskutierten Arbeiten Warburgs: seinen Vortrag über das *Schlangenritual* der Hopi und seinen *Mnemonsyne-Atlas*. Hier ist Bonneaus leitende These, dass die in diesen Projekten artikulierten anthro-

pologischen Interessen Warburgs zwar, wie in den letzten Jahrzehnten betont, den Rahmen der zeitgenössischen akademischen Kunstgeschichte programmatisch überschreiten. In dieser Hinsicht können sie in der Tat als Vorläufer der Zeiten, Medien und Kulturen übergreifenden bildanthropologischen Forschungen der Gegenwart gelten. Zugleich geht Bonneau aber nicht nur von der strukturellen Rationalität der Ikonologie Warburgs aus, die sie unmittelbar in die Tradition der europäischen Aufklärung stellt, sondern überdies von einer strukturellen Kontinuität seines Denkens: Dass und wie Warburg sich außereuropäischen Bildwelten zuwendet, verdankt sich seinem bereits früher in Bezug auf die Renaissancekunst entwickelten, transdisziplinär geschulten Symbolverständnis und seiner humanistisch geprägten Vorstellung vom Menschen.

Ob die von Bonneau in Bezug auf die Fragmente hergestellten Bezüge auf bestimmte Autoren und Positionen sich durchgängig im strikten Sinn der Rezeptionsgeschichte erhärten lassen, ist fraglich. So führt Bonneau etwa – um hier nur ein Beispiel zu nennen – immer wieder Goethe mit seiner Naturphilosophie als Gewährsmann für Warburgs Polaritätsdenken ins Feld, das sie auch als die »goethesche Methode« (»méthode goethéenne«) Warburgs bezeichnet.⁸ Allerdings hat Gombrich zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um ein Schlüsselmotiv insbesondere der romantischen Naturphilosophie im Allgemeinen handelt⁹ und dass Warburg überdies in einer Tagebuchnotiz vom 25. April 1907 vermerkt, er habe geglaubt, den Begriff der Polarität selbst geprägt zu haben, bis er ihn bei Goethe fand.¹⁰ Entscheidend ist aber zweierlei: Zum einen ist es das Verdienst Bonneaus, Warburgs wissenschaftliches Anliegen – jenseits der Verengungen einseitiger Forschungskonjunkturen – entschlossen als kohärente Gesamtarchitektur in den Blick zu nehmen. Zum anderen zeigt sie, wie aufschlussreich und anregend es ist, sein Projekt – jenseits des Paradigmas von Warburgs Ikonologie als genialischem Solitär der Wissenschaftsgeschichte – ideengeschichtlich zu profilieren.

- 1 Edgar Wind, »Offene Rechnungen. Aby Warburg und sein Werk« [1971], in: id., *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, hg. von John Michael Krois und Roberto Ohrt, Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 374–394. Übersetzung aus dem Englischen von Gabi Schaffner in Zusammenarbeit mit den Herausgebern.
- 2 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* [1970], aus dem Englischen übersetzt von Matthias Fienbork, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 184.
- 3 Wind, »Offene Rechnungen«, op. cit., S. 377.
- 4 Vgl. Lara Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses »Fragments sur l'expression«*, Dijon: les presses du réel, 2022, S. 13.
- 5 Vgl. *ibid.*, S. 8.
- 6 Vgl. *ibid.*, S. 11.

- 7 Aby Warburg, *Aby Warburg, Fragments sur l'expression*, hg. von Susanne Müller mit einem Glossar von Lara Bonneau, Paris: L'Ecarquille, 2015. Übersetzung aus dem Deutschen von Sacha Zilberfarb. Die von den Herausgebern der im selben Jahr erschienenen deutschen Ausgabe in ihrem Nachwort vorgebrachten Einwände gegen Müllers Auslegung des Prinzips der ›letzten Hand‹ im Umgang mit Warburgs Notizen spielen bei Bonneau keine Rolle (Aby Warburg, *Fragments zur Ausdruckskunde*, in: ders. *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, hg. von Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hoernes, Berlin: De Gruyter, 2015, Bd. 4, S. 324f.).
- 8 Vgl. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, op. cit., S. 45.
- 9 Vgl. Gombrich, *Aby Warburg ...*, op. cit. S. 116.
- 10 Vgl. *ibid.*, S. 245.

Alexandre Kostka & Christiane Weber *Fritz Beblo. Un architecte à Strasbourg, 1903–1918. Réinventer la tradition*

Christian Freigang



Straßburg: Bibliothèque nationale et universitaire éditions, 2022, 144 Seiten

Seit einiger Zeit rücken architekturhistorische Forschungen zumal im Bereich der klassischen Moderne Fragen von Konvention, Normalität und Mainstream in den Vordergrund, um Abstand von prominenten Starfiguren und Avantgardediskursen zu gewinnen, die zeitgenössisch keineswegs immer als repräsentativ gelten können. Vor allem offiziell von Kommunen mandatierte Architekt_innen sind hier von Interesse, wie zum Beispiel Fritz Schumacher oder Ludwig Hoffmann. Zu diesen gehörte auch Fritz Beblo (1872–1947), der von 1903 bis 1919 als kommunaler Architekt der seit 1871 unter deutscher Hoheit stehenden Stadt Straßburg agierte und ihre damalige Erweiterung durch viele charakteristische öffentliche Bauten prägte. Die Architektenfigur ist im Speziellen als Beitrag zur aktuellen Erforschung von ›Grenzstädten‹ des wilhelminischen Kaiserreichs (neben Straßburg insbesondere auch Metz und Poznań/Posen) zu verstehen, die sich allerdings vielfach mit den kaiserlichen

Monumentalbauten und Stadterweiterungen (u. a. Kaiserschloss in Posen, Bahnhofsviertel in Metz, Neustadt mit Universität in Straßburg) befasst und dabei die Aushandlung von nationalen Diskursen im Bezug auf Städtebau und Architektur untersucht. Im Rahmen des in diesem Zusammenhang zu nennenden deutsch-französischen Forschungsprojekts »Engineering Nationality«, an dem die beiden Autor_innen maßgeblich beteiligt sind (wie auch der Rezensent als wissenschaftliches Beiratsmitglied), sowie bestärkt durch die Aufnahme der Straßburger Neustadt in das UNESCO-Kulturerbe im Jahr 2017, wurde nun der bislang völlig vergessene Beblo im Rahmen einer Ausstellung in Straßburg im Herbst/Winter 2022/23 einem größeren Publikum bekannt gemacht und zugleich mit der Publikation gewürdigt, über die hier zu berichten ist. Damit ergänzt das Buch die monumentale Darstellung *Straßburg. Ort des kulturellen Austauschs zwischen Frankreich und Deutschland. Architektur und Stadtplanung von 1830 bis 1940 | Strasbourg. Lieu d'échanges culturels entre France et Allemagne. Architecture et urbanisme de 1830 à 1940*¹ sowie die städtebauliche Studie *Straßburg. De la Grande-Île à la Neustadt. Un patrimoine urbain exceptionnel*² mit einer Architektenmonographie.

<https://doi.org/10.57732/rc.2023.1.102676>

Es handelt sich bei dem reich illustrierten Buch um eine gut verständliche biographische – verständlicherweise auf die Straßburger Zeit Beblos fokussierende – Darstellung, die dank vieler neu entdeckter Materialien aber zudem das Lebensmodell und die Architekturauffassung kontextualisiert, ohne hierbei aber zuge-spitzte Thesen oder bestimmte politische Involvierungen mancher Protagonisten zu verfolgen. Der in Breslau in einer musischen Familie aufgewachsene Architekt tat sich früh als talentierter Zeichner und Maler hervor, pflegte freundschaftliche Kontakte mit dem früh verstorbenen Dichter Christian Morgenstern und dem Schauspieler Friedrich Kayssler (der später in Hitlers »Gottbegnadetenliste« aufgenommen wurde), kam nach einem Architekturstudium in Berlin und Karlsruhe über den charismatischen »Neugotiker« Carl Schäfer sowie protektionistische Förderung 1903 als Stadtbauinspektor in die Dienste der Stadt Straßburg und stieg 1908 zum Stadtbaurat auf. Nach seiner Ausweisung 1919 wirkte er als Stadtbaurat von München, errichtete hier zusammen mit Hermann Leitenstorfer 1929 das Technische Rathaus als bemerkenswerte historisierende Hochhausarchitektur, wurde aber von höchster Stelle 1936 entlassen, weil er sich dem Plan einer Autobahndurchkreuzung des Nymphenburger Parks widersetzte.

In Straßburg selbst war er für bezeichnende kommunale Aufgaben in den Stadterweiterungen zuständig: mehrere große Schulgebäude (Schulen von Musau und Neufeld, Schule Saint-Thomas) und das monumentale, den Maßgaben von Hygiene und Volksgesundheit folgende städtische Schwimmbad in neubarocken Formen sowie den großen Straßendurchbruch zwischen Bahnhof und Place Kléber (Grande percée). Beblo war ein klarer Adept des Heimatschutzes, was innerhalb der allfälligen deutsch-französischen Diskurse und Konflikte um national konnotierte Historismen von Bedeutung ist. Denn das von Beblo zumeist verfolgte Ideal einer modernisierten regionalen Tradition sollte sich, wie auch bei anderen Zeitgenossen (Paul Mebes), als probates Mittel erweisen, historistische Übersemantisierung ebenso wie die Inszenierung individueller Innovation im Art nouveau / Jugendstil außer Kraft zu setzen. Ein zurückhaltendes und schlichtes Idiom, das subtil lokale Elemente aufnahm und sich städtebaulich durchaus harmonisch einfügen ließ, konnte als elsässisch oder (ober)rheinisch markiert werden. Diese Strategie ermöglichte es, eine regionale Identität zu stiften, die nationale Konflikte überspielte; sie wurde indes – so wäre hinzufügen – etwa bei dem mit Beblo befreundeten Architekten Paul Schmitthenner um 1930 als prononcierte Modernekritik formuliert und zum Grundsatz einer angeblich deutschen Architektur erhoben. Dem in diesen Zusammenhängen (als Reverenz an Adalbert Stifter) evozierten »sanften Gesetz« folgte Beblo im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen auch im Privaten, denn der zurückgezogen lebende Architekt schuf sich in seinem schlichten Haus in der dörflichen Peripherie Straßburgs ein dezidiert privates Refugium für das musisch geprägte Familienleben, nicht aber eine programmatische Künstlervilla. Bezeichnend für diese Häuslichkeit sind einige Konflikte mit dem öffentlich sehr präsenten, jovialen und perfekt frankophonen Münsterarchitekten Johann Knauth.

Viele der Bauten Beblos sind bis heute gut erhalten, das weiterhin genutzte und geschätzte Schwimmbad ist kürzlich umfassend restauriert worden. Die faktische Bewahrung dieser Architekturen, aber auch die behutsame ideologische Verortung in einer ›neu erfundenen‹ elsässischen Tradition – so das im Buchtitel erscheinende, dezent kritische Stichwort der Autor·innen – trug dazu bei, dass einer der Söhne Beblos, Richard (1905–1993), 1940 als Stadtbaurat in Straßburg eingesetzt wurde und bis 1944 in diesem Amt blieb. Die anstehende monumentale Umplanung zur Gauhauptstadt unterblieb allerdings.

Das im Buch vorgestellte neue Material wie persönliche Fotos, Aquarelle, Briefe und Buchumschläge verdankt sich auch der Öffnung von privaten Nachlassarchiven und fügt sich insgesamt zur Biographie eines wohl nicht untypischen Vertreters einer »konservativen Bohème«, sympathisch zurückhaltend im persönlichen Auftreten, künstlerisch sensibel, politisch von gängigen deutschen nationalen Strömungen getragen. Französisch hat Beblo wohl kaum gesprochen, und auch ins übrige Frankreich scheint er nicht gereist zu sein.

- 1 Tobias Möllmer (Hg.), *Straßburg. Ort des kulturellen Austauschs zwischen Frankreich und Deutschland. Architektur und Stadtplanung von 1830 bis 1940 / Strasbourg. Lieu d'échanges culturels entre France et Allemagne. Architecture et urbanisme de 1830 à 1940*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2018.
- 2 Dominique Cassaz und Sophie Eberhardt (Hg.), *Strasbourg. De la Grande-Île à la Neustadt. Un patrimoine urbain exceptionnel*, Lyon: Lieux Dits, 2013.

Thomas Hunkeler

Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909–1924

Annabel Ruckdeschel



Paris: Hermann Éditeurs, 2018,
262 Seiten

Der Internationalismus der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat in der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft bereits viel Aufmerksamkeit erhalten. Doch wie lassen sich Äußerungen prominenter Figuren der Avantgarden einordnen, die entweder einen patriotischen Unterton haben oder unverhohlen national-chauvinistischen Inhalts sind? Wie ist es beispielsweise zu bewerten, dass der Dichter Guillaume Apollinaire – ein Kosmopolit und bekanntermaßen wichtiger Referenzpunkt auch für bildende Künstler verschiedener Länder – im Jahr 1917 unmissverständlich im Sinne einer Überlegenheit französischer Dichtkunst argumentiert? Mit diesem scheinbaren Widerspruch zwischen Internationalismus und Nationalismus ist das Grundproblem umrissen, dem der Literaturwissenschaftler Thomas Hunkeler seine Untersuchung widmet. Sie beleuchtet in sechs Fallstudien, denen jeweils ein Kapitel gewidmet ist, die enge Zusammenarbeit zwischen Dichter·innen, bildenden Künstler·innen und Intellektuellen an einem diskursiven Kontext, ohne den

Kunst niemals als »nationalistisch« oder »internationalistisch« verstanden werden könnte. Dem disziplinären Hintergrund des Autors entsprechend baut das Buch vor allem auf Textquellen auf: Egodokumente wichtiger Akteure der Avantgarden, Kunstkritiken und Avantgardezeitschriften wie bspw. *Blast*, *SIC* und *Montjoie!*.

Zeitlich setzt die Untersuchung 1909 mit der Publikation »Manifeste du futurisme« von Filippo Tommaso Marinetti in *Le Figaro* ein und endet mit dem Aufkommen des Surrealismus im Jahr 1924. Damit nimmt Hunkeler verschiedene Ausformungen nationalistischen und patriotischen Denkens in den Blick, die dem Ersten Weltkrieg vorausgehen, in der Kriegszeit verstärkt werden und bis in die frühen 1920er-Jahre fortwirken. Der Surrealismus bildet keinen Untersuchungsgegenstand mehr, da – wie der Autor bemerkt – das intellektuelle Feld nun mit dem wachsenden Einfluss der kommunistischen Partei, aber auch mit dem aufkommenden Faschismus in Europa anders formatiert gewesen sei (S. 241).

Hunkelers Buch ist auch für eine Kunstgeschichte relevant, die sich einen verkomplizierenden Blick auf das Spannungsfeld Internationalismus – Nationalismus wünscht, anstatt auf den ersten Blick bestehende Widersprüche zugunsten der einen oder anderen Seite aufzulösen. Die Forschung zu den Avantgarden würde

häufig zu vorschnell, so der Autor, von deren Inter- und Anti-Nationalismus ausgehen. Damit würde letztlich ein zu überwindendes Narrativ fortgeschrieben, das sich einerseits durch die Involviertheit der frühen Historiograph-innen der Avantgarden in die Ereignisse selbst und andererseits durch westliche wissenschaftliche Publikationen der 1960er-Jahre entwickelte, die die Grenzüberwindung der europäischen Avantgarden einer einhegenden Kulturpolitik der Ostblock-Länder entgegenhalten wollten (S. 244). Von kunsthistorischer Seite sind die Studien von Kenneth E. Silver und Romy Golan (letztere bleibt vom Autor unerwähnt) besonders verdienstvoll; beide werfen einen Blick auf den Nationalismus der Avantgarden in Hunkelers Untersuchungszeitraum.¹ Jedoch wählen sie nicht dieselbe geographisch geweitete Perspektive. Hunkelers Sensibilität für die Dynamiken zwischen den verschiedenen Nationalismen und Internationalismen in unterschiedlichen Ländern könnte daher zukünftigen Studien als Vorbild dienen. Zwar wird Pierre Bourdieu nur am Rande als Inspirationsquelle erwähnt (S. 17), doch scheint dessen Theorie sozialer Felder Pate gestanden zu haben, wenn Hunkeler die verschiedenen Artikulationen von Nationalismus und Internationalismus als »prises de position« (S. 242) einer transnational vernetzten Kunstszene versteht. Der Autor will so zwei Fallen umgehen: Einerseits meidet er die Gefahr, den Nationalismus als etwas Zeittypisches zu relativieren und damit die Grenzziehung zur extremen Rechten wie der *Action française* zu verwischen; andererseits sollen die Avantgarden nicht durch den Verweis auf deren Nationalismus diabolisiert werden (S. 19). Beides gelingt, indem Hunkeler eine situative und von Fall zu Fall anders gelagerte Spannung zwischen Nationalismus und Internationalismus differenziert nachzeichnet.

Die Fallstudien sind jeweils unterschiedlichen europäischen Avantgarde-Bewegungen gewidmet – dem Futurismus zwischen Frankreich und Italien, dem Kubismus in Frankreich, dem deutschen Expressionismus, der russischen Avantgarde um u. a. Michail Larionow und Natalija Gontscharowa, dem Vortizismus in England, diversen Kunstzeitschriften in Frankreich sowie Dada in Paris. Dennoch bildet Paris das Gravitationszentrum der Untersuchung. Die französische Metropole sei, so der Autor, ein Ort, an dem lokale, nationale sowie internationale Maßstäbe aufeinanderträfen und nationale Identitäten in Konkurrenz zur französischen gedacht würden (S. 14–17). Wer anhand des Titels erwartet hätte, dass sich das Buch mit der Rolle beschäftigt, die Paris als Stadt gespielt hat (eingeschlossen der künstlerischen Imaginationen, die man sich von der Metropole machte), mag vielleicht enttäuscht werden. Auf die symbolische Eroberung von Paris geht am ausführlichsten das Kapitel »»Nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne«. Le futurisme et le cubisme à Paris« ein, wenn beispielsweise das Zugehörigkeitsgefühl zu Paris in der Florentiner Zeitschrift des Futurismus *Lacerba* thematisiert wird. Dennoch ist die immer wieder in den Einzelkapiteln aufgezeigte Bezugnahme der Avantgarden auf die Pariser Kunstszene ein geeigneter roter Faden, um die verschiedenen nationalen Ansprüche hervorzukehren, die an unterschiedlichen Orten in Kontrast zu Paris formuliert wurden.

An diesem Punkt folgt Hunkeler komparatistischen Ansätzen bei u. a. Christophe Charle, der das Konkurrenzfeld verschiedener europäischer Metropolen untersucht, oder Pascale Casanova, die Paris als kulturellen »méridien de Greenwich« der modernen *République mondiale des lettres* beschrieben hat.² Solche Ansätze laufen naturgemäß Gefahr, mit ihrem Blick auf die Zentren der Moderne die Peripherien zu vernachlässigen. Man mag sich fragen, warum in Hunkelers Untersuchung beispielsweise die Avantgarden Süd-Osteuropas, die sich wie der Zenitismus u. a. auch in Paris bemerkbar gemacht haben, keine Berücksichtigung finden. Die Auswahl der Fallstudien mag sich aber aus den Vorarbeiten Hunkelers begründen, aus denen sich sein Buch zusammensetzt und aufgrund derer die Argumentationen sehr fundiert sind. Der Autor markiert deutlich, dass das Buch den »avant-gardes, dites ›historiques«« (S. 11) gewidmet ist und damit jenen Bewegungen, die sich in den kanonischen Geschichtserzählungen durchgesetzt haben. Die Verengung auf diesen Kanon bietet den Vorteil, dass eine bereits eingeschliffene literatur- und kunsthistorische Erzählung über diese »historischen Avantgarden« auf gelungene Art einer Revision unterzogen und um das Thema des Nationalismus bereichert werden kann.

- 1 Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton: Princeton University Press, 1985; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- 2 Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris: Editions du Seuil, 1999; Christophe Charle (Hg.), *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe–XXe siècles*, Seyssel: Champ Vallon, 2009.

Anne Umland & Walburga Krupp (dir.)
Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion

Fondazione Marguerite Arp
& Simona Martinoli (éds.)
*Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie
und Oskar Müller-Widmann*

Medea Hoch, Walburga Krupp
& Sigrid Schade (éds.)
Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905-1942

Isabelle Ewig



Munich : Hirmer Verlag, 2021,
352 pages



Zurich : Scheidegger & Spiess,
2021, 144 pages



Wädenswil (Suisse) : Nimbus. Kunst und
Bücher AG, 2021, 3 vol., 1832 pages

« Ce n'est qu'en nous plongeant en nous-mêmes et en tentant d'être tout à fait authentiques, que nous réussirons à produire des choses de valeur, des choses vivantes et à participer ainsi au développement d'un nouveau style qui nous corresponde. »¹

C'est par ces mots de Sophie Taeuber-Arp qu'Anne Umland et Walburga Krupp, les commissaires de la rétrospective qui a circulé au Kunstmuseum Basel, à la Tate Modern à Londres et au Museum of Modern Art à New York en 2021-2022, ouvrent le catalogue *Sophie Taeuber-Arp. Living Abstraction* (sélectionné par le *New York Times* comme l'un des meilleurs livres d'art de 2021). Les « choses vivantes » de l'exergue font directement écho à « l'abstraction vivante » du titre, qui insiste sur le « modèle dynamique » présidant au travail de Sophie Taeuber-Arp : « Un tel modèle se rapporte aussi bien au corps et aux arts appliqués qu'à l'espace architectonique et aux conditions socio-politiques et culturelles dans lesquelles il s'est constitué. »²

La pluralité de la pratique de Sophie Taeuber-Arp la rend plus actuelle que jamais, mais elle n'a pas toujours été un atout. Si le premier catalogue raisonné établi par Jean Arp et Hugo Weber pour la monographie de 1948³ avait l'intention, fort louable, de consolider la réputation de Sophie Taeuber-Arp en tant que peintre et sculptrice, il ne rendait pas compte de ses autres activités. Pourtant elle-même les avait documentées vers 1930 dans un *Präsentationsalbum* (album de présentation) à la lisière du portfolio et de l'archive (Jana Teuscher), qui rassemble des photographies de marionnettes et décors de scène, de projets ou de réalisations dans les domaines de la décoration murale, de l'architecture, de l'aménagement intérieur, du mobilier et du textile. Le manque de reconnaissance dont ont souffert ces travaux se double d'un constat d'ordre matériel : le caractère éphémère de pratiques telles que la danse, qui n'a pas été documentée, le textile à usage vestimentaire ou domestique (sacs en perle, coussins, etc., qui n'ont pas été conservés avec le même soin que les tableaux et sculptures) a joué contre elles – et les décorations murales et aménagements d'intérieur ont rarement survécu à l'épreuve du temps.

Le catalogue, qui souhaite donner un « panorama complet »⁴ de la carrière de l'artiste, inverse littéralement la tendance : les débuts de Sophie Taeuber-Arp dans les arts appliqués (Walburga Krupp), les sacs en perles (T'ai Smith), les costumes réalisés pour des bals masqués (Natalia Sidlina) sont étudiés dans le premier chapitre sur les « Arts appliqués, 1915-1929 ». La danse (Mark Franko), les marionnettes (Medea Hoch), les masques (Leah Dickerman) le sont dans le deuxième, consacré à « Dada, 1916-1920 ». Les intérieurs strasbourgeois (Michael White), l'architecture et les intérieurs, de Clamart à Berlin (Juliet Kinchin), le *Präsentationsalbum* susmentionné, sont le sujet du troisième chapitre, « Architecture et aménagements d'intérieur, 1926-1935 ». Le chapitre « Abstraction et groupes d'artistes, 1929-1933 », n'intervient qu'après, et se focalise sur l'œuvre plastique à travers une étude des tableaux à cercles (Brioni Fer) et des reliefs (Eva Reifert), tout en s'attachant à la revue *Plastique* (Adrian Sudhalter) et à la signification de l'axe Paris-New-York dans le contexte dramatique des années trente. Le chapitre « L'art en temps de guerre, 1932-1943 » rebondit sur cet aspect en proposant de voir dans les « dessins sans fin » un écho de l'exil (Jodi Hauptman). Par

leurs couleurs et leurs titres, ces dessins renvoient aussi aux paysages de Grasse que l'artiste aimait – les « Paysages et paysages urbains, 1921-1942 » faisant l'objet d'un chapitre où, pour la première fois, ils sont étudiés au prisme de la photographie (Maria Gough). Les articles, relativement courts, sont aussi ciblés que denses ; tous éclairent la thèse d'une « abstraction vivante », montrant le mouvement qui anime dessins et tableaux (dans les années 1940 Gabrielle Buffet-Picabia parlait de « bouillisme » là où Max Bill insistait sur le rythme des cercles : « päng-päng ... päng – päng – päng »), la manière dont les formes s'activent, par exemple dans les costumes ou les sacs de perles, ou se répondent d'un médium à l'autre.

La relative méconnaissance, ou la connaissance partielle, de l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp, tient aussi à son statut de femme, et plus encore de femme d'artiste. Lorsqu'elle épousa Hans Arp en 1922, elle prit le double nom d'Arp-Taeuber, selon l'usage suisse de l'époque ; dans les années 1930 elle inversa l'ordre et choisit Taeuber-Arp. Quoi qu'il en soit, le nom de son époux-artiste a (quasiment) toujours été associé au sien – Arp n'a, lui, évidemment jamais porté que son seul patronyme. Loin d'être un détail, cet état de fait révèle la difficulté des artistes femmes à être considérées comme autonomes, « en tant que personne et non en tant que partenaire ». ⁵ La mort accidentelle de Sophie Taeuber-Arp en 1943 a accru ce phénomène : c'est en effet Arp qui a travaillé à faire reconnaître son œuvre, initiant, on l'a dit, le premier catalogue raisonné, ainsi que des expositions, dont la première rétrospective au Kunstmuseum de Berne en 1954. Dans les hommages poétiques rendus à sa femme, Arp a donné l'image d'un ange, mais il est allé jusqu'à recréer certaines de ses œuvres en les transposant dans d'autres matériaux – en 1988, Sandor Kuthi s'interrogeait déjà : « Sophie Taeuber lui appartient-elle au point qu'il puisse disposer de son œuvre comme s'il s'agissait de la sienne » ⁶ ?

Walburga Krupp et Anne Umland entendent se démarquer très nettement du point de vue de Arp, écartant les œuvres réalisées « en duo » ainsi que les re-créations ; dans les articles, les références à Arp et les sempiternelles citations sont, à deux ou trois exceptions près, absentes. Le dessein est de parler à *partir de* Sophie Taeuber-Arp. Premièrement, à partir de 397 œuvres patiemment rassemblées, étudiées avec attention (voir l'article sur les méthodes de travail de l'artiste par Anne Wilker), exposées et toutes reproduites avec soin dans une mise en page très intelligente et soignée. Deuxièmement, à partir de sources premières : archives photographiques, vues d'expositions et publications de l'époque. Troisièmement, à partir des écrits de l'artiste : à cet égard, il n'est pas anodin que l'introduction cite un article sur l'enseignement du dessin ornemental publié par Sophie Taeuber-Arp en 1922, l'année même de son mariage : elle était financièrement et professionnellement indépendante. C'est le premier des deux textes parus de son vivant, le second, co-écrit avec Blanche Gauchat, étant un *Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers textiles* publié en 1927 par l'école des arts appliqués de Zurich où elle a enseigné de 1916 à 1929. ⁷ Que ces textes ne soient pas même mentionnés dans la biographie de 1948 est symptomatique d'une confiscation indue de sa parole. De nombreux témoignages parus après sa mort évoquaient de surcroît une femme modeste et réservée – comme muette :

« Elle ne parlait pas d'elle. Elle ne parlait pas, elle laissait les autres parler », ⁸ écrivait Michel Seuphor en 1983.

Or, ce qui apparaît dans le catalogue d'exposition et s'impose littéralement avec la publication de corpus entiers de correspondances, c'est que Sophie Taeuber-Arp s'exprimait, beaucoup, sur tous les sujets, qu'elle était « vivante », aimait faire la fête, danser, se déguiser, aller au cinéma, lire (énormément), se délecter du spectacle de la nature, jardiner, voyager, découvrir les sites antiques et ceux de la préhistoire, discuter de psychanalyse tout comme du régime végétarien selon Mazdaznan, d'art et de politique (elle pressentit très tôt les dangers de la montée du national-socialisme), etc. « J'ai tellement faim de gentillesse et de compagnie et d'amour ces dernières années », ⁹ écrit-elle à Arp en 1927. De fait, ces correspondances apportent aussi un éclairage nouveau sur la relation et le quotidien des deux artistes, quotidien qu'elle prit largement en charge, mais aussi sur Jean Arp (l'homme et l'œuvre).

Il va sans dire que l'apport des trois imposants volumes de correspondances éditées par Medea Hoch, Walburga Krupp et Sigrid Schade (qui sont à l'origine de l'acquisition du corpus par la Zentralbibliothek Zürich), est considérable. Les 431 lettres et cartes postales pour l'essentiel adressées par Sophie Taeuber-Arp à sa sœur, Erika Schlegel, et à Jean Arp se lisent comme « une autobiographie en fragments » ¹⁰ qui démarre en 1905 avec le séjour de l'artiste encore adolescente dans un pensionnat à Vevey (signe de sa volonté précoce d'indépendance) et se termine en décembre 1942, quelques semaines avant sa mort. L'exceptionnel travail philologique réalisé tient à la qualité de la retranscription des lettres mais aussi à l'appareil critique très fourni qui s'appuie principalement sur des sources premières, pour beaucoup inédites, comme le journal d'Erika Schlegel-Taeuber, ou des lettres conservées dans d'autres archives que celles de Zürich. La reproduction des versos illustrés des cartes postales permet d'appréhender matériellement le corpus et donne une idée des lieux que l'artiste a fréquentés, ou des objets qui ont retenu son attention. Des photographies personnelles, souvent inédites elles aussi, complètent l'iconographie. Il n'est pas surprenant que cette somme ait reçu tous les honneurs, figurant dans la sélection des « plus beaux livres suisses 2021 » et des « plus beaux livres allemands 2021 ».

C'est un autre « petit trésor archivistique » ¹¹ que Simona Martinoli, directrice de la Fondazione Marguerite Arp à Locarno, a révélé au public : 35 lettres et cartes postales adressées entre 1932 et 1942 aux collectionneurs bâlois Annie et Oskar Müller-Widmann, parmi les tout premiers en Suisse à se passionner pour l'art abstrait et que le couple Arp a conseillé dans leurs acquisitions. Si les Müller-Widmann ont su tisser des relations amicales avec les artistes qu'ils ont soutenus, cette correspondance constitue, du moins en ses débuts, un précieux témoignage d'une relation artiste-mécène (à partir de 1932, les Müller-Widmann versent une rente mensuelle à Arp) et ce qu'elle implique de réserve. Richement annoté (par Walburga Krupp) et illustré, ce volume inaugure la collection « Schriften der Fondazione Marguerite-Arp », qui a pour dessein de rendre accessible les archives inédites conservées à la Fondazione Marguerite Arp.

Tous ces ouvrages publiés au même moment constituent une somme de connaissances et de sources cruciales pour repenser l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp et, au-delà,

l'histoire des avant-gardes. Deux regrets toutefois : que l'exposition n'ait pas été accueillie en France, qu'aucun de ces ouvrages n'ait été traduit en français. Pour autant, l'intérêt en France est bel et bien présent, en témoigne le succès de l'essai de Cécile Bargues sur les dernières années de Sophie Taeuber-Arp, paru récemment dans la collection « École des modernités » de la Fondation Giacometti.¹²

- 1 Sophie Taeuber-Arp, « Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen », *Korrespondenzblatt des Schweizerischen Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen* 14, no. 11/12, 31 décembre 1922, p. 157, traduit en français dans *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Clamart : Fondation Arp, 2007.
- 2 Anne Umland et Walburga Krupp, « Sophie Taeuber-Arp. Eine Einführung », dans *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, Munich : Hirmer, 2021, p. 21. L'édition en anglais du catalogue, *Sophie Taeuber-Arp. Living Abstraction*, a été publiée par le Museum of Modern Art (New York) en 2021.
- 3 Le catalogue raisonné figure dans la monographie de Georg Schmidt (éd.), *Sophie Taeuber-Arp*, Bâle : Holbein, 1948.
- 4 Anne Umland et Walburga Krupp, « Sophie Taeuber-Arp. Eine Einführung », art. cit., p. 20.
- 5 *Ibid.*, p. 19.
- 6 Sandor Kuthy, « Je ne peux t'oublier », dans *Sophie Taeuber – Jean Arp. Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances*, Berne : Kunstmuseum Bern, Rolandseck : Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Fribourg : Office du Livre, 1988, p. 166.
- 7 Les deux textes ont été traduits en français en 2007 dans *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*, op. cit.
- 8 Medea Hoch, Walburga Krupp et Sigrid Schade, « Sophie Taeuber-Arps Briefe. Ein Perspektivenwechsel in der Quellenlage und der Rezeption von Leben und Werk der Künstlerin », dans *Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905-1914*, vol. 1, Wädenswil : Nimbus. Kunst und Bücher AG, 2021, p. 369.
- 9 Lettre de Sophie Taeuber-Arp à Arp [Zurich, mi-décembre 1927], dans *Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1917-1928*, vol. 2, op. cit., p. 673.
- 10 Medea Hoch, Walburga Krupp et Sigrid Schade, « Zur Edition », dans *Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905-1914*, op. cit., p. 372.
- 11 Simona Martinoli, « Ein Selbstbildnis in Worten. Der erste Band der Reihe "Schriften der Fondazione Marguerite Arp" », dans Fondazione Marguerite Arp et Simona Martinoli (éds.), *Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie und Oskar Müller-Widmann*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2021, p. 7.
- 12 Cécile Bargues, *Sophie Taeuber-Arp. Les dernières années*, coll. « École des modernités », Paris : Institut Giacometti / Lyon : Éditions Fage, 2023.

Simon Morgenthaler

Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivstudien zu Hans Sedlmayr

Morgane Walter



Berlin/Boston : De Gruyter, 2020,
438 pages

Le livre *Formationen einer Kunstwissenschaft. Text- und Archivstudien zu Hans Sedlmayr*, paru en 2020 dans la collection « Textologie » de De Gruyter, examine l'œuvre de l'historien de l'art autrichien Hans Sedlmayr (1896-1984). Dans cet ouvrage issu de sa thèse de doctorat, Simon Morgenthaler entend étudier la *Theoriebildung* – l'élaboration de la théorie – de Hans Sedlmayr ainsi que son fondement discursif et historique à partir de matériaux textuels et intertextuels. Ces derniers regroupent des travaux publiés entre les années 1920 et 1950 ainsi que des documents pour partie inédits, découverts à la faveur d'un dépouillement minutieux de plusieurs fonds d'archives en Autriche et en Allemagne. Considérant à juste titre que les processus de production et de réception textuels sont étroitement mêlés, Morgenthaler expose méthodiquement les façons dont Sedlmayr ambitionne de produire une science de l'art à partir de ses lectures et adapte les modèles théoriques venus d'autres disciplines à ses propres textes. L'entreprise vise ainsi à dévoiler l'ensemble de ce que l'auteur nomme les *Text-*

praktiken, les pratiques textuelles, de Sedlmayr : elles recouvrent ses lectures, la réception critique et la construction de ses textes, leur rhétorique et leur style, leur sémantique et leur intertextualité, le tout décrypté sur le fondement de la matérialité de documents d'archives – marquages, annotations, transcriptions, reformulations, citations, paraphrase, etc. Ces diverses pratiques, relevées, commentées et critiquées par ses contemporains, contribuent à des débats internes à la discipline de l'histoire de l'art quant à ses fonctions et ses attendus au sein du monde académique germanophone.

L'ouvrage se situe à la croisée de plusieurs champs de recherche bénéficiant d'une certaine actualité. Si l'intérêt des scientifiques pour les lectures et les bibliothèques des artistes, des écrivains et des intellectuels a débuté dès les années 1970, celui-ci connaît une croissance significative depuis le début des années 2000, comme en témoignent parmi d'autres les travaux de Paolo d'Iorio et Daniel Ferrer, de Ségolène Le Men, ou d'Olivier Belin, Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary.¹ Par ailleurs, le protagoniste de l'étude lui-même constitue l'objet de plusieurs recherches récentes et *a fortiori* les références sous-tendant son modèle théorique : la thèse de Morgenthaler peut s'appuyer en effet sur les travaux de Thomas Zaunschirm, Maria Männig et Luca Vargiu.²

Afin de saisir la façon dont Sedlmayr élabore son projet scientifique holistique en histoire de l'art au fil des décennies, et d'en identifier les constantes et les discontinuités, Morgenthaler organise son développement en douze chapitres, dont deux introductifs et un conclusif. Le chapitre 3 est consacré à la bibliothèque de l'historien de l'art, tandis que les chapitres analytiques suivants proposent des études de cas variées respectant un cheminement chronologique. L'une des forces de cette enquête réside en effet dans la diversité des sources textuelles exploitées, car elle offre un panorama complet de la *Theoriebildung* de Sedlmayr et ouvre des pistes de réflexion méthodologiques pour d'autres œuvres d'intellectuels. Un autre intérêt réside dans l'accent mis sur les textes des années 1920 jusqu'au tournant des années 1940, souvent moins considérés que les ouvrages centraux de sa carrière relancée après la Seconde Guerre mondiale, à Munich. Or ces derniers trouvent leur genèse dans les travaux des années 1930, au moment où l'intellectuel construit son projet scientifique et son socle de références. Cette plongée au cœur des pratiques d'écriture de Sedlmayr démarre ainsi par une recension de 1925 sur le livre de Karl Tolnai, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels* (chap.4), suivie d'une longue étude de *Die Architektur Borrominis* paru en 1930 (chap.6), débouchant sur la lecture d'un article programmatique de 1931 intitulé « Zu einer strengen Kunstwissenschaft », où transparaît manifestement l'adaptation de modèles de pensée issus d'autres disciplines telles que la philosophie et la psychologie (chap.7). Les quatre chapitres suivants s'arrêtent tour à tour sur deux articles inédits au tournant des années 1940 (chap.8), l'article « Kunstwerk und Kunstgeschichte » écrit et réécrit à plusieurs reprises avant et après 1945 (chap.9), un article prenant la forme d'une analyse d'œuvre : « Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse » (chap.10), et pour finir, quelques extraits de l'ouvrage le plus lu de sa carrière, *Verlust der Mitte*, paru en 1948 (chap.11).

Le lectorat en quête d'une étude approfondie des travaux de Sedlmayr d'une part, et des processus de production et de réception de textes académiques d'autre part, verra ses attentes comblées. Concernant Sedlmayr, d'abord, l'auteur parvient à nous renseigner sur ses nombreuses lectures et les spécificités de sa production textuelle. Il met notamment en lumière un usage très critiquable de ses sources : aujourd'hui, l'on parlerait purement et simplement de plagiat. Morgenthaler expose une typologie des modes de référence variables dans les textes étudiés : ces références sont tantôt très précises, tantôt incomplètes voire fausses, le nom d'un auteur est parfois indiqué dans le cours du texte sans autre information, certaines citations sont réécrites pour y remplacer les concepts centraux par ceux utilisés par Sedlmayr, ou encore, il est fait un usage récurrent de la « libre paraphrase » (p.4, illustration avec la théorie philosophique de Kurt Koffka p.240-248). En somme, on se situe souvent dans une « zone grise » (p.405), selon l'auteur, entre la citation, la paraphrase et le plagiat. L'étude de Simon Morgenthaler montre en outre que Sedlmayr lit principalement pour transposer dans sa propre production textuelle : dans le chapitre 7, on comprend comment l'adaptation et l'appropriation de la théorie du philosophe Kurt Lewin a déjà lieu au moment de la lecture (p.251-259). Les annotations de lecture comprennent de fait un travail de reformulation, de commentaire et de compilation que l'on retrouve ensuite dans ses

textes. Selon Morgenthaler, ces usages opaques de la paraphrase et de la citation fautive relèvent également de stratégies personnelles permettant à Sedlmayr de consolider les points les plus fragiles de son argumentation et de reprendre à son compte des terminologies employées dans d'autres champs disciplinaires. Pour finir, l'ouvrage propose une critique des sources (*Quellenkritik*) mobilisées par Sedlmayr et les évolutions des terminologies sedlmayriennes, démontrant l'accentuation, l'abandon ou l'actualisation de certains concepts au fil du temps. Les tableaux récurrents confrontant différentes versions d'extraits d'un même texte tout au long de sa production, parfois longue, sont particulièrement probants pour soutenir cette démonstration.

On apprécie en outre la réelle valeur ajoutée du large spectre des sources textuelles choisies, en particulier la juste considération de la recension comme véritable outil de positionnement intellectuel au sein d'une discipline. Le travail d'excavation de documents d'archives et notamment de correspondances a permis par ailleurs de révéler la relation entre Sedlmayr et ses éditeurs. Ces échanges sont une contribution essentielle et particulièrement riche à la connaissance des liens complexes qui existent entre ces acteurs de la diffusion scientifique et de leur travail commun sur les textes publiés. Pour finir, la minutie et le souci du détail qui caractérisent l'ensemble de ce travail lui confèrent une grande qualité scientifique.

Cette minutie est permise entre autres par une approche très restreinte du sujet à son seul et unique objet : les pratiques textuelles de Hans Sedlmayr. Cet effort de circonscription constitue toutefois dans le même temps la principale faiblesse de l'ouvrage. En effet, il a tendance dès lors à isoler l'intellectuel – exception faite de ses références intertextuelles et de ses échanges éditoriaux. Les éléments biographiques de l'historien de l'art sont souvent relégués à quelques notes de bas de page, et il eut été souhaitable qu'une place soit accordée dans l'ouvrage à ses collègues et opposants de la période munichoise, tels que Werner Haftmann, Will Grohmann ou Willi Baumeister – les Entretiens de Darmstadt en 1950 sont évoqués en passant. De plus, la prise en compte exclusive des matériaux textuels dans l'étude amène logiquement à se détourner des œuvres qui fondent le contenu des analyses de Sedlmayr. Onze illustrations ponctuent le dense ouvrage de 438 pages : onze reproductions de documents (registre de livres, tampon d'ex-libris, annotations manuscrites, brouillons de sommaires, etc.). Ce choix pleinement assumé d'exclure les œuvres analysées est exposé dès l'introduction, dans une argumentation qui peine toutefois à convaincre, d'autant que celle-ci se double d'une approche volontairement non disciplinaire. Morgenthaler souhaitant en effet que sa méthodologie d'analyse des pratiques textuelles soit transposable à des corpus issus de toute discipline, il a exclu les éléments relevant des méthodes de l'histoire de l'art, tels que les commentaires d'œuvre. Malgré ces quelques réserves, il ne fait aucun doute que l'ouvrage est déjà un incontournable pour toute recherche sur la théorie de Hans Sedlmayr et qu'il pose des bases solides pour de futures études de textologie.

- 1 Paolo D'lorio et D. Ferrer, *Bibliothèques d'écrivains*, Paris : CNRS éditions, 2001 ; Ségolène Le Men, « Les bibliothèques d'artistes : une ressource pour l'histoire de l'art », *Perspective*, 2016, no.2, p. 111-132 ; Olivier Belin, Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary (dir.), *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission*, Turin : Rosenberg & Sellier, 2018, nouvelle édition [en ligne] : <http://books.openedition.org/res/1721>
- 2 Thomas Zaunschirm, « Sedlmayr ohne Gott », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol.53, 2004, p.247-254 ; Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Cologne/Weimar/Vienne : Böhlau, 2017 ; Luca Vargiu, *Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr*, Berlin : Logos, 2017.

Sandra Duhem

Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978

Marie Gispert



Munich : Deutscher Kunstverlag,
2021, 360 pages

Produire une « herméneutique interculturelle des expositions »¹ à partir de quatre manifestations ayant présenté des œuvres expressionnistes allemandes au Musée national d'art moderne (Mnam) et au Centre Pompidou à Paris entre 1960 et 1978 : tel est l'un des principaux enjeux de l'ouvrage de Sandra Duhem, maîtresse de conférences et secrétaire générale du Pôle France à l'Université de la Sarre. Tiré d'une thèse de doctorat soutenue en 2017 à la Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn, ce volume en conserve la richesse des sources, la méthode et la rigueur dans la présentation. Des sources, on apprécie d'abord le caractère franco-allemand et l'aspect souvent inédit. La recherche sur l'art allemand dans les musées français n'est pas chose nouvelle depuis l'ouvrage que Mathilde Arnoux a consacré à ce sujet en 2007.² De même la question de la réception de l'expressionnisme a déjà largement été traitée, notamment par Marit Werenskiöld.³ Mais en s'attachant pour chaque exposition – « Les Sources du XX^e siècle » en 1960, « Le Fauvisme français et les débuts de l'ex-

pressionnisme allemand » en 1966, « L'Expressionnisme européen » en 1970 et « Paris-Berlin » en 1978 – à la fois aux archives des institutions, aux archives diplomatiques et à la réception critique dans les journaux, Duhem parvient à proposer une analyse de ces manifestations à nouveaux frais. La confrontation des sources allemandes avec certaines archives françaises déjà publiées par Arnoux permet en effet de donner davantage d'épaisseur aux transferts culturels à l'œuvre entre l'Allemagne et la France. Ces sources sont par ailleurs clairement référencées dans une longue bibliographie, dont on regrette cependant qu'elle traite ensemble sources d'archive et sources imprimées, dans un classement chronologique très découpé qui la rend peu maniable. Il reste néanmoins que les vues d'exposition auraient pu être davantage exploitées pour proposer une réflexion plus précise sur certains accrochages : les photographies déjà connues des « Sources du XX^e siècle » ont par exemple été complétées par le versement il y a quelques années aux Archives nationales du fonds du photographe Michel Roi qui, suivant André Malraux lors du vernissage, a pris de très nombreux clichés de l'exposition.

En termes de méthodes, Duhem se place clairement sous l'égide de la théorie des transferts culturels, « matrice sous-jacente aux problématiques de cette étude ».⁴ S'appuyant sur cette approche théorisée par Michael Werner et Michel Espagne, l'auteur porte donc son attention « sur le chemin parcouru par un objet culturel de sa culture d'origine à une culture cible ».⁵ L'un des enjeux vient pour Duhem de la définition de cet « objet culturel » – l'expressionnisme –, dont la spécificité allemande est interrogée, dont le sens et l'amplitude varient selon les expositions, et dont la variabilité même est partie prenante de sa réception en France durant la période qu'elle envisage. Ainsi pose-t-elle comme une simple « hypothèse de travail » le fait que « l'expressionnisme représenterait l'Allemagne et l'art allemand serait exporté en France comme un bien culturel étranger ».⁶ La théorie des transferts culturels engage également l'auteur à prendre en compte à la fois les « systèmes culturels » de la « culture de départ » comme de la « culture cible »⁷ et l'identité des acteurs impliqués. Les développements des premiers chapitres consacrés à l'expressionnisme comme « notion de la critique d'art » depuis les années 1910 aux années 1960 (chapitre 2), à l'expressionnisme dans les expositions de 1905 aux années 1950 (chapitre 3), à la présentation enfin des deux principales institutions que sont le Musée national d'art moderne et la Haus der Kunst de Munich (chapitre 4) sont sans doute un peu longs et s'inscrivent mal dans la périodisation, 1960-1978, indiquée dans le titre de l'ouvrage. Ce sont par ailleurs de manière plus générale des éléments déjà connus, y compris par des travaux récents comme ceux de Benjamin Fellmann sur le Palais de Tokyo, qui ne sont pas mentionnés.⁸ Certains points sont néanmoins essentiels pour comprendre l'organisation et la réception des expositions des années 1960 : ainsi, par exemple, de la compréhension internationale et élargie de l'expressionnisme proposée par Herwarth Walden avant-guerre, approche reprise dans l'exposition « L'expressionnisme européen » en 1970 dont l'accrochage propose précisément une documentation autour du *Sturm*. De même, l'exposition « Triumph der Farbe. Die europäischen Fauves » [Triomphe de la couleur. Les fauves européens] organisée par Leopold Reidemeister en 1959 trouve-t-elle son prolongement dans l'exposition « Les Fauves français et les débuts de l'expressionnisme allemand » en 1966, dont il est commissaire pour la partie allemande. On apprécie également que Duhem retrace les parcours des différents acteurs (Jean Cassou, Bernard Dorival et Jean Leymarie pour les Français ; Kurt Martin, Leopold Reidemeister, Paul Vogt et Peter A. Ade pour les Allemands). On pourrait cependant interroger la place qu'elle donne à Dorival, dont la position au Mnam est loin d'être aussi assurée que ne semble le penser l'auteur. Il n'est en réalité pas nommé conservateur en chef directement après le départ de Cassou en 1965 comme elle l'écrit (p. 119), en raison notamment de l'opposition frontale de Malraux, et le musée traverse dans ces années une crise de gouvernance qui n'est pas restée sans conséquences dans la réception des expositions organisées en son sein.

Présentées dans un plan rigoureux, les recherches de Duhem parviennent à des résultats convaincants, malgré certaines parties un peu morcelées, et quelques lacunes bibliographiques en partie dues au décalage entre la date de la soutenance et celle de la publication de la thèse.⁹ Après une longue introduction méthodologique et les

trois chapitres déjà cités, elle aborde ainsi successivement les quatre cas d'études – les situant dans leur contexte diplomatique, en présentant les enjeux artistiques et politiques, reconstituant leur contenu et analysant leur réception critique – comme autant de variations sur la présentation de l'expressionnisme à Paris. Elle met ainsi en lumière les enjeux propres à ce mouvement : difficulté à le définir et à en cerner les contours et les bornes chronologiques dans un accrochage cohérent, confrontation presque systématique avec le fauvisme, inscription dans un contexte européen qui parfois cache mal le persistant face-à-face franco-allemand, prise en compte de la seule peinture ou approche interdisciplinaire. Duhem insiste enfin sur la nécessité d'une vraie organisation franco-allemande pour monter une manifestation propre à convaincre le public. Alors même que les expositions de 1966 et 1970 sont co-organisées par le Mnam à Paris et la Haus der Kunst à Munich, Duhem montre ainsi que les équipes allemandes et françaises ont en réalité travaillé indépendamment les unes des autres, pour des résultats très disparates. Seule « Paris-Berlin », commissionnée depuis Paris par l'historien de l'art Werner Spies avec une équipe franco-allemande, lui semble alors pouvoir remplir une « fonction charnière », dans la mesure où elle « perfectionne le modèle d'une présentation de l'expressionnisme allemand dans un contexte élargi » tout en « posant les bases en termes de contenu et d'émotion » d'une exposition comme « Figures du moderne » au Musée d'art moderne de la ville de Paris (MAMVP) en 1992, exclusivement consacrée à *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*.¹⁰

À partir de ces quatre cas d'études, Duhem parvient enfin, au-delà du seul expressionnisme à Paris, à proposer des pistes pertinentes ouvrant la voie à cette « herméneutique interculturelle des expositions » qu'elle appelle de ses vœux. On est ainsi particulièrement sensible à ce que l'autrice nomme une « intertextualité » entre les expositions. D'un point de vue diachronique, une exposition répond à une autre – tout particulièrement « L'expressionnisme européen » en 1970 qui tente de prendre en compte les critiques formulées à l'encontre de l'exposition de 1966 – et l'on voit, au fur et à mesure des articles de presse, l'effet progressif de la visibilité effective des œuvres. D'un point de vue synchronique, Duhem met en lumière les différences entre les accrochages français et allemands – par exemple pour « Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand » dont la version munichoise met en scène une véritable confrontation visuelle dans sa première salle – et leur rôle essentiel dans la réception critique. Choix des œuvres, accrochage, mais aussi catalogues d'exposition – qui peuvent porter un discours sensiblement différent de celui de l'accrochage – constituent alors trois modalités d'expérience de l'exposition et de sa mémoire, modalités dont l'articulation ouvre des perspectives de recherche passionnantes bien au-delà du seul expressionnisme.

1 « interkulturelle Hermeneutik von Ausstellungen », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978*, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2021, p. 30.

- 2 Mathilde Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Collection Passages/Passagen, Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 18, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.
- 3 Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism. Origin and Metamorphosis*, traduit par Ronald Walford, Oslo : Universitetsforlaget, 1984.
- 4 « Die Perspektive des Kulturtransfers bildet die zugrunde liegende Matrix für die Fragestellungen dieser Untersuchung », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich*, op. cit., p. 41.
- 5 « [...] auf den Weg, den ein Kulturobjekt von seiner Ausgangskultur in eine Zielkultur zurücklegt », *ibid.*, p. 22.
- 6 « Die Arbeitshypothese eines Expressionismus, der Deutschland und die deutsche Kunst repräsentiere und als fremdes Kulturgut nach Frankreich exportiert wurde, ist daher als Instrument zu verstehen, um einen Transfer nachzuverfolgen », *ibid.*, p. 24.
- 7 « [...] in welchen kulturellen Systemen der Transfer stattfindet, und dabei sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur berücksichtigen », *ibid.*, p. 24.
- 8 Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin : De Gruyter, 2019.
- 9 On s'étonne néanmoins de ne trouver, parmi les sources françaises, ni l'article essentiel de Jean-Claude Lebensztejn sur le fauvisme et l'expressionnisme paru en 1971 mais écrit en réaction à l'exposition de 1966 au Mnam (« Sol », dans *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, no. 1, 1971, p. 95-122 ; no. 2, 1972, p. 88-114), ni celui de Sandra Persuy sur l'exposition « Les Sources du XX^e siècle » (« "Les sources du XX^e siècle". Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 67, printemps 1999, p. 31-63).
- 10 « Paris-Berlin nimmt [...] eine Scharnierfunktion an, indem sie den Typus der Ausstellungen, die den deutschen Expressionismus in einem breiteren Kontext präsentierten, perfektionierte und dadurch eine Entwicklung abschloss. Zugleich schuf sie die inhaltlichen sowie emotionalen Grundlagen, die später für das Konzept für *Figures du Moderne* einen Fokus auf den deutschen Expressionismus allein ermöglichten », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich*, op. cit., p. 291.

Chapitre / Kapitel IV

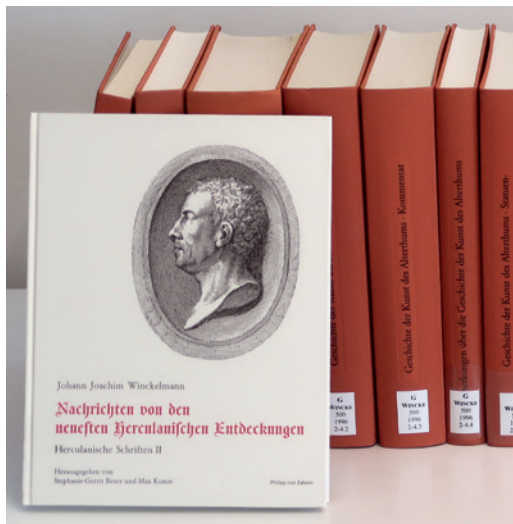
Die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal und die Archäologie als europäische Wissenschaftsdisziplin

Die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal und die Archäologie als europäische Wissenschaftsdisziplin — Zur Frage der Geisteswissenschaften im historischen und politischen Kontext

La Société Winckelmann à Stendal et l'Archéologie comme discipline scientifique européenne — Des sciences humaines dans le contexte historique et politique

Interview mit Max Kunze, aus Anlass des Abschlusses der historisch-kritischen Winckelmann-Edition im Rückblick auf ein halbes Jahrhundert Institutionengeschichte. Die Fragen stellte Markus A. Castor, Paris. Die Ergänzung der Fußnoten, die Transkription und das Lektorat wurden von Markus A. Castor und Franca Spengler durchgeführt.

Entretien avec Max Kunze à l'occasion de l'achèvement de l'édition historico-critique de Winckelmann, avec un regard rétrospectif sur un demi-siècle d'histoire institutionnelle. Interview réalisée par Markus A. Castor, Paris. Les notes, la transcription et la relecture ont été réalisées par Markus A. Castor et Franca Spengler.



Historisch-kritische Edition der Schriften
Johann Joachim Winckelmanns, Verlag Philipp
von Zabern, Mainz

Mit dem Abschluss der historisch-kritischen Winckelmann-Edition verbinden sich sowohl ein Resümee als auch eine neue Perspektive auf Genese und Wirkmacht eines Archäologen der Aufklärung im europäischen Kontext. Dies war Anlass – nicht zuletzt aufgrund der Bedeutung der Schriften Winckelmanns für Frankreich –, mit Max Kunze, Präsident der Winckelmann Gesellschaft und Direktor des Winckelmann-Museums,

in Paris und dem Archäologen und Gründungsdirektor des Institut national d'Histoire de l'Art, Alain Schnapp, zu diskutieren. Mit diesen Doyens der Archäologie blickt die Kunstwissenschaft nicht nur auf ein halbes Jahrhundert Historiographie. Ihre Viten geben Aufschluss über die politische Rahmen-erzählung, wenn es um die Relevanz und Bedeutung der Geisteswissenschaft für Politik und Gesellschaft in Deutschland und Frankreich geht – ein Umstand, der nicht zuletzt die Herausbildung der in Winckelmanns Zeit vorgedachten Archäologie und ihrer vielfältigen Institutionen prägte.

Um eine Institutionengeschichte, welche die Bedeutung des als Gründervaters der Archäologie apostrophierten Gelehrten des 18. Jahrhunderts mit den Herausforderungen der Winckelmann-Gesellschaft und des zugehörigen Museums im letzten Jahrhundert zusammenbringt, soll es im folgenden Interview gehen. Max Kunzes Arbeit ist selbst eine Historiographie, eine der Archäologie in der DDR, der Möglichkeiten europäischer Netzwerke, und zuletzt eine Geschichte der Folgen der deutschen Wiedervereinigung im internationalen Kontext. Mit der Rettung und dem weiteren Ausbau von Museum und Gesellschaft, mit den unzähligen auf den Weg gebrachten Publikationen und Ausstellungen ist diese Geschichte zugleich ein Porträt der Kunstwissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

La parution de l'édition historico-critique de Winckelmann est accompagnée d'un résumé et d'une nouvelle perspective sur les débuts et l'impact d'un archéologue des Lumières dans le contexte européen. Ce fut l'occasion – notamment en raison de l'importance des écrits de Winckelmann pour la France – d'en discuter à Paris avec l'archéologue Max Kunze, président de la Société Winckelmann et directeur du Musée Winckelmann et Alain Schnapp, directeur fondateur de l'Institut d'Histoire

de l'Art. Avec ces doyens de l'archéologie, la science de l'art ne se contente pas de revenir sur un demi-siècle d'historiographie de l'une de ses disciplines. Leurs parcours nous renseignent sur la pertinence et la portée des sciences humaines pour la politique et la société en Allemagne et en France, dans un contexte qui a notamment permis la genèse de l'archéologie à l'époque de Winckelmann ainsi que la formation de nombreuses institutions.

L'entretien qui suit a pour but de présenter une histoire des institutions qui concilie l'importance du savant du XVIII^e siècle, apostrophé comme le père fondateur de l'archéologie, et les défis de la société et du Musée Winckelmann au siècle dernier. Le travail de Max Kunze est lui-même une historiographie, celle de l'archéologie de la RDA, des opportunités de réseaux européens et, plus récemment, des conséquences de la réunification allemande dans le contexte international. Avec le sauvetage et la poursuite du développement du musée et de la société, de même que les innombrables publications et expositions mises en œuvre, l'engagement de Kunze illustre une bonne partie des étapes de l'histoire de l'art réalisés dans la seconde moitié du XX^e siècle.



Max Kunze im Juli 2023

Max Kunze begann sein Studium der Klassischen Archäologie und Klassischen Philologie 1964 an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Nach einer Mitarbeit am Berliner Münzkabinett promovierte er über die klassizistische römische Reliefkunst und war von 1972 bis 1982 Leiter des Winckelmann-Museums in Stendal.

In den Jahren 1977 bis 1983 stand er dem International Committee for Literary and Composers' Museums (ICOM ICLCM) vor, von 1982 bis 1992 war er Direktor der Antikensammlung der

Staatlichen Museen zu Berlin und ab 1990 Präsident der Winckelmann-Gesellschaft. Nach Lehr- und Forschungsaufenthalten, u. a. am Institute of Fine Arts der New York University, am Metropolitan Museum und an der Universität Antalya, gelang es ihm, das Winckelmann-Museum vor der Schließung zu retten. Leiter der Arbeitsstelle für die historisch-kritische Herausgabe der Schriften Winckelmanns an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz ist er seit 1990 Herausgeber der Schriften der Winckelmann-Gesellschaft und war Initiator zahlreicher Ausstellungen im In- und Ausland.

Max Kunze a débuté ses études d'archéologie et de philologie classiques en 1964 à l'université Humboldt de Berlin. Après un passage au Cabinet de la monnaie et des médailles de Berlin, il a soutenu sa thèse de doctorat sur l'art du relief romain classique et a dirigé le musée Winckelmann de Stendal de 1972 à 1982. De 1977 à 1983, il a occupé le poste de président de l'International Committee for Literary and Composers' Museums (ICOM ICLCM), puis de 1983 à 1993, celui de directeur de la collection d'antiquités des musées d'État de Berlin, et il préside depuis 1990 la société Winckelmann. Après des séjours d'enseignement et de recherche, notamment à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York, au Metropolitan Museum et à l'université d'Antalya, Max Kunze a sauvé le musée Winckelmann de la fermeture. Directeur du groupe de travail pour l'édition historico-critique des écrits de Winckelmann à l'Académie des sciences et de la littérature de Mayence, il est responsable depuis 1990 des publications de la Société Winckelmann et a été l'initiateur de nombreuses expositions en Allemagne et à l'étranger.



Winckelmann-Museum Stendal, Eingangsbäude

Markus A. Castor: Wenn Sie auf die nunmehr 83-jährige Geschichte der Winckelmann-Gesellschaft zurückblicken, was macht ihre besondere Stellung durch die Jahrzehnte aus, beginnend mit der Vereinsgründung aus Anlass der Schenkung einer Privatsammlung, derjenigen von Heinrich Segelken, bis hin zur internationalen Vernetzung mit Forscher·innen und Museen heute?

Stimmt mein Eindruck einer gewissen kritischen Distanz der Winckelmann-Gesellschaft zur Politik? Und was bedeutet das für die politische Rolle der Archäologie, die ja bereits im 18. Jahrhundert durchaus von nationalen Konkurrenzen geprägt war? Grob gesprochen, wie positionierte sich die Winckelmann-Gesellschaft in den 1940er Jahren, der Nachkriegszeit und dann durch die Turbulenzen der deutschen Wiedervereinigung hinweg?

Max Kunze: Ich glaube, dass wir nicht von einer besonderen Stellung reden sollten. Es gibt hunderte Vereine in Deutschland, und jeder glaubt, dass er etwas ganz Besonderes sei. Die Winckelmann-Gesellschaft hat eine mehr oder minder zufällige Gründung erlebt, die durch bestimmte Ereignisse der Zeit begünstigt wurde: Da waren zunächst einmal die Olympischen Spiele in Berlin im Jahre 1936. Zu dieser Zeit kam der griechische Botschafter mit großem Gefolge (mit Wissenschaftler·innen und Student·innen) nach Stendal, um Winckelmann zu ehren. Man wusste noch nicht, dass deutsche Truppen bereits fünf Jahre später auf der Akropolis stehen würden. Es war ein komplexes Zeitgefüge. Zwei Jahre später, 1938, feierte das städtische Gymnasium seinen 600. Geburtstag und wurde deshalb in Winckelmann-Gymnasium umbenannt. Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte es Vorträge in Stendal gegeben, die von aktiven Bürgern ausgerichtet wurden, darunter der Augenarzt Heinrich Segelken, der über eine Sammlung an Winckelmanniana verfügte. Die Festessen wurden jeweils im Dezember als sogenannte Winckelmann-Feiern ausgerichtet.

Als dies schon Tradition geworden war, trat ein Regierungsrat außer Diensten mit Namen Rudolph Grosse¹ in Erscheinung. Grosse, der sehr jung pensioniert worden war, kümmerte sich nicht nur um die Winckelmannpflege, sondern überredete auch Segelken, seine Sammlung der Stadt zu verkaufen. Der Bürgermeister, in seiner Meinung durch die Ereignisse von 1936/1938 bestätigt, war sofort damit einverstanden, die Sammlung anzukaufen und im Rathaus auszustellen. Grosse war mit der Umsetzung der ersten Winckelmann-Ausstellung betraut und konnte die Dinge damit entscheidend vorantreiben: Er trieb städtische und private Mittel auf, um die von der Stadt erworbene Sammlung stark zu vermehren. Die Frage, was eine Stadt mit einer solchen Sammlung machen sollte, war jedoch problematisch. Es gab das Altmärkische Museum, das schon seit 1888 arbeitete und bereits über eine kleinere Winckelmann-Sammlung verfügte. Doch war es das Bestreben, ein separates Haus für Winckelmann einzurichten, und so beauftragte man Grosse damit, eine Winckelmann-Gesellschaft zu gründen, die auch die Sammlung führen und vermehren konnte. Das war der Ausgangspunkt für Überlegungen im Jahre 1940, also bereits in Kriegszeiten, eine Gesellschaft zu gründen, die aber unbedingt unabhängig vom Reichsbund² sein sollte. Dies war eine Bedingung von Grosse und dem



Als Bibliothekar der 40000 Bände umfassenden Bünauschen Bibliothek unterstützte Winckelmann Heinrich von Bünau bei der Arbeit an dessen *Reichsgeschichte*, Leipzig: Gleditsch, 1728. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.

Bürgermeister.³ Die Vereine waren in der Regel dem Reichsbund angegliedert worden und eine Mitgliedschaft war verpflichtend. Doch hier hatte man es tatsächlich noch vermocht, selbstständig zu bleiben. Dies bedingte das Problem, öffentliche Vorträge nur eingeschränkt halten zu dürfen, da die Obrigkeit nicht kontrollieren konnte, was in Kriegszeiten dort geredet wurde, wie es in Kriegszeiten leider häufig gängige Praxis ist. Um die problematische Seite dieser Gründung kurz anzudeuten: Sie lag darin, dass der Winckelmann-Gesellschaft innerhalb von zwei Jahren ca. 1200 neue Mitglieder beitraten. Darunter sehr viele Intellektuelle und Künstler, so z. B. der Bildhauer Arno Breker, aber auch Prominenz der Nazi-Zeit und etliche Regierungsbeamte a. D. Daneben waren auch viele Archäologen und eine große Gruppe von immerhin einhundertfünfzig Stendaler Bürgern eingetreten. Einige der Archäologen wurden die ›Prominenz‹ für die Winckelmann-Gesellschaft, darunter solche, die eine Bindung an das Deutsche Archäologische Institut (DAI)⁴ erreichen konnten. In den Vorstand und als Stellvertreter wurden die Präsidenten des DAI und des Winckelmann-Instituts der Universität Berlin gewählt. Das waren die führenden Köpfe in der Gesellschaft. Wie es aber so ist, wenn man etwas aufbauen will, besteht das größte Problem in der Beschaffung der Mittel. Eine Sammlungspräsentation wurde als ständige Ausstellung geplant und 1943 sogar noch im Stendaler Refektorium der Franziskanerkirche eingerichtet, bevor sie 1944 bereits abgebaut werden musste. Erwerbungen wie etwa Erstausgaben aus Italien oder Kopien des handschriftlichen Nachlasses Winckelmans setzten voraus, dass man die Protegés der Zeit kannte und mit ihnen Kontakt aufnahm. Da man einerseits selbstständig bleiben und andererseits die Unterstützung der Führenden in Anspruch nehmen wollte, musste man zweigleisig vorgehen.

Daraus ergab sich eine merkwürdige Mischung von Anpassung und Selbstständigkeit, unter der die Gesellschaft auch etwas gelitten hat. Man musste Konzessionen an die Zeitdoktrin machen, wodurch vielleicht (wir wissen es nicht genau) jüdische Mitglieder aus den Listen gestrichen wurden. Der Spagat, wie ich es nennen will, war im Dritten Reich und zu Kriegszeiten besonders schwierig. Doch es war das ehrliche Bemühen von Grosse und von so manchen in Berlin tätigen aktiven Mitgliedern, ein Mindestmaß an Individualität und Freiraum zu schaffen. Man hatte sogleich angefangen zu publizieren: Noch im Februar 1945 wurde mit den *Römischen Briefen* von Carl Ludwig Fernow ein sehr interessantes und wichtiges Buch vorgelegt. Man hat also ordentliche und noch heute lesbare Wissenschaft gepflegt, übrigens auch an eine neue Gesamtausgabe der Winckelmann-Schriften gedacht.

Auch nach 1945 war zuweilen ein gewisser Spagat notwendig. Beim Wiederaufbau der Gesellschaft zu Zeiten der DDR wiederholten sich Vereinnahmungsversuche von Seiten der Regierung. Das haben wir in der Zeit mit dem damaligen Präsidenten Johannes Irmscher⁵ auf eine aus meiner Sicht gangbare Weise hinbekommen. Irmscher musste die Rechenschaftsberichte dem Berliner Ministerium zur Kontrolle übergeben und dabei natürlich stark ideologisch auftragen. Das hat er trotz gelegentlich heftiger Auseinandersetzungen durchgehalten. Seine Berichte wurden dann veröffentlicht und ansonsten war Ruhe. Ideologische Kontroversen gab es innerhalb der Gesellschaft keine. Seine bei uns veröffentlichten Berichte sind bei bundesdeutschen Mitgliedern bisweilen nicht gut angekommen. In Briefen haben einige ihren Unmut gegenüber dem Geschäftsführer bekundet. Doch war das wie ein Feigenblatt, welches wir brauchten, um zu wirken.

Im Blick zurück auf diese Realitäten, die an einigen Stellen ein Anpassen an die Bedingungen der Zeit zeigen, will ich keinen Vergleich mit der Zeit nach der Wiedervereinigung Deutschlands ziehen; Auseinandersetzungen mit einigen der heutigen Parteien gibt es noch immer, doch eben in einer Demokratie. Die besondere Stellung der Gesellschaft bestand zu Zeiten der DDR vor allem darin, dass man die 1947 wiedergegründete deutsch-deutsche Gesellschaft auch hin und wieder staatlich vereinnahmen wollte. Das konnte in den 50er Jahren abgewendet werden, weil wir viele bundesdeutsche Mitglieder hatten. Die DDR propagierte ja zunächst ein einiges Deutschland, so dass sie diese Mitglieder nicht ausgliedern konnte. Also hat man das gelassen; heben wir uns das für später auf, hat man wohl gedacht. Man hat dann Anfang der 70er Jahre einen zweiten Versuch unternommen, in dem der Staat ein Vereinsauflösungsgesetz beschloss. Nach Gegenwehr blieben zum Schluss nur noch die Goethe- und Shakespeare-Gesellschaft als selbständige Vereine übrig, und eben die Winckelmann-Gesellschaft; letztere mithilfe eines Tricks. Um einer Auflösung zuvorzukommen, haben wir eine internationale Satzung beim Ministerium eingereicht. Die wurde dann, ziemlich spät, abgelehnt, und wir durften die vorgeschlagene Satzung in der Hauptversammlung eigentlich nicht beschließen. Doch kam der schriftliche Bescheid des Ministeriums leider zu spät an... Die Satzung war inzwischen von den anwesenden Mitgliedern beschlossen worden, womit die Winckelmann-Gesellschaft formal nun keine deutsch-deutsche, sondern eine inter-

nationale Gesellschaft wurde. Besonderen Wert haben wir darauf gelegt, viele neue Kollegen aus den europäischen Ländern als Mitglieder zu gewinnen, darunter Altphilologen, Archäologen, Kollegen der Geisteswissenschaften und Kunsthistoriker. Irmischer war international sehr angesehen. Er hatte diese Mitglieder ›eingesammelt‹, damit klar wurde, dass wir etwas Neues geschaffen hatten und Raum brauchten für eigene Ideen und Veranstaltungen. Trotz der Auseinandersetzungen ist es nie zu einem Bruch mit staatlichen Organen gekommen. Wir haben zu DDR-Zeiten Wert darauf gelegt, dass wir eine internationale und dabei zugleich eine deutsch-deutsche Gesellschaft sind. Heute sind in der Gesellschaft ca. 20 Länder vertreten. Die 150 bundesdeutschen Mitglieder wurden regelmäßig eingeladen, und für diese haben wir dann auch das Visum besorgt, damit sie bei den zwei Kolloquien pro Jahr anwesend sein konnten. Diese wurden zugleich zu Familientreffen Ost-West, für diejenigen Einreisenden, die Tage in einem Hotel mit Freunden und Verwandten verbringen wollten. Trotz mancher Hürden gelang es uns auch in dieser Zeit, viele Winckelmann-Interessierten zusammenzubringen. Die Visa-Beschaffung selbst war ein Procedere, das mit den Organen der DDR abgewickelt wurde. Die Visa wurden meist erteilt, wenngleich es manchmal problematisch war, dass wir der Auflage nicht nachkamen, in den ›Westen‹ gegangene Mitglieder aus der Mitgliederliste zu streichen.

Markus A. Castor: Also einerseits wie alle, die in der Geschichte Konzessionen an die Macht eingehen müssen, aber andererseits trotzdem besonders, als eine der wenigen, wenn man so will, Tunnelorganisationen, welche die Wissenschaftlergemeinschaft zwischen Ost und West auch über die beiden deutschen Staaten hinaus verbunden hat.

Max Kunze: Ja, so kam, die persönlichen Kontakte mit westdeutschen Mitgliedern der Winckelmann-Gesellschaft nutzend, auch eine in Pompeji ausgerichtete Ausstellung noch vor der Wiedervereinigung mit dem Deutschen Archäologischen Institut in Rom zustande. Beide Partner, die Antikensammlung in Berlin (damals noch Ostberlin) vertreten durch mich und Bernard Andreae, Direktor des DAI Rom, koordinierten zusammen mit Pompeji stillschweigend diese Präsentation als ein deutsch-deutsches Projekt, ohne politische Zustimmung einzuholen. Wir haben uns vorher abgestimmt und dann zweispurig gearbeitet. Ob das gefährlich werden konnte, hat mich dabei nicht wirklich interessiert. Wir hatten eine Aufgabe, die wir realisieren wollten.

Markus A. Castor: Was nach ihrem historischen Rück- und Einblick jetzt noch fehlt, ist die Frage, wie sich das Ganze dann mit der Wiedervereinigung umgeformt hat. Diese Neugestaltung hat ja sicherlich neue Problemlagen und Chancen aufgeworfen.

Max Kunze: Ja, die Wiedervereinigung war in der Tat für viele eine Befreiung. Die Grenzen zwischen Ost und West und die Beschränkung von Einreisen, die zuvor meist auf ein Mal pro Jahr begrenzt gewesen waren, fielen weg. Eine erste Einladung der Winckelmann-Gesellschaft zu Voß⁶ nach Otterndorf und Cuxhaven

(West) folgte schon im Januar 1990, also noch vor der Wiedervereinigung. Voß hatte uns bereits in der Vergangenheit eine gemeinsame Tagung in Penzlin (Ost) ermöglicht. Und jetzt war die Mauer weg. Die Stadt Otterndorf erklärte sich sofort dazu bereit, alle Kosten der Tagung (auch für anreisende Mitglieder) zu übernehmen, und setzte damit ein Zeichen, dass die Vereinigung begonnen hatte und man jetzt zusammen aktiv werden konnte. Das haben alle sehr genossen und es sorgte für eine euphorische Stimmung, aller unausweichlichen Skepsis der Wiedervereinigungsprobleme zum Trotz. In den Folgejahren haben sich die Dinge ›natürlicher‹ und mit mehr finanziellen Implikationen entwickelt. Wir konnten viele neue Mitglieder der Bundesrepublik aufnehmen, die vorher wenig Lust hatten, anzureisen – für manche war der Eiserner Vorhang in der Tat eisern gewesen. Der Wegfall der Grenzen durch die Wiedervereinigung half uns, die Mitgliederzahl schlagartig um 100 Personen zu erhöhen. So ist das ineinander gewachsen, ohne dass wir, was neue Veranstaltungen betraf, größere Hürden vor uns sahen. Allerdings hatten wir Probleme damit, die eigene Vergangenheit zu erklären. Der damalige Präsident, der schon lange in Rente war, hat dann auch sein Amt zur Verfügung gestellt, da er sich Fragen ausgesetzt sah, die einen Diskurs schwierig machten. Daraufhin habe ich das ehrenamtliche Präsidentenamt nach einer Neuwahl im Jahre 1990 übernommen. Es war wichtig, die Vergangenheit offensiv in der Mitgliederversammlung zu diskutieren, um möglichst alle Mitglieder mitzunehmen.

Markus A. Castor: Machte das denn neue Vereinsstatuten notwendig?

Max Kunze: Ja sicher, die Satzung wurde natürlich neu verfasst, damit sie dem bundesdeutschen Vereinsgesetz entsprach. Unsere bundesdeutschen Mitglieder haben uns geholfen, die Sprache der Geschlechterberücksichtigung zu formulieren. Es darf nicht verwundern, dass einige Mitglieder aus Ostdeutschland betonten, die Gleichberechtigung wäre im Osten eigentlich bereits besser realisiert gewesen als im Westen. Generell konnte die Satzung ohne große Diskussionen beschlossen werden. Denn es waren alle froh darüber, dass etwas Neues beginnen konnte und wir die Gelegenheit hatten, gemeinsam neue Ziele anzusteuern. Die erste Reise ging dann sogleich mit einhundertfünfzig Teilnehmer·innen nach Rom. Darauf folgten weitere Reisen nach Neapel und Pompeji mit einhundertdreißig Teilnehmer·innen. Das wurde alles ohne Reisebüros über vorhandene Kollegen und Freundschaften vor Ort organisiert – Beziehungen, die stetig wuchsen.

Markus A. Castor: Was waren aus Ihrer Sicht die größten Hürden, wenn es um die nachhaltige Finanzierung ging, insbesondere dann auch beim Museumsprojekt?

Max Kunze: Die Wiedervereinigung hat in der Mitgliedschaft wirklich gut funktioniert. In der Unterstützung durch die Stadt Stendal, die wir ja in DDR-Zeiten hatten, änderte sich allerdings manches. Die Stadt hatte, wie auch bei anderen Vereinen des Landes, eine Stelle finanziert, bei uns die eines Sekretärs. Diese Stelle wurde jetzt sofort kassiert. Die Gesellschaft sollte selbstständig sein, auch finanziell. Alle Funktionen und Arbeiten sollten in der Gesellschaft nun ehrenamtlich ge-

führt werden – ohne bezahlten Sekretär oder Geschäftsführer und ohne kommunale oder staatliche finanzielle Unterstützung, wie sie andernorts noch heute durchaus üblich ist. Da aus den Mitgliedsbeiträgen aber keine Personalstelle zu finanzieren ist, entstand die Notwendigkeit, zusätzliche freiwillige Mitarbeiter:innen zu finden, möglichst mit keiner oder einer sehr geringen Aufwandsentschädigung. Das war also der Hätetest für uns: Wir mussten uns neu organisieren und nach finanzieller Unterstützung (meist privatem Sponsoring) umsehen. In der DDR hatte es so etwas nicht gegeben. Aber das ist uns dann gelungen, so dass wir weiterhin als Verein arbeiten und Kolloquien, Reisen und Publikationen am Leben halten konnten. Die ersten größeren Ausstellungen konnten wir noch in den 90er Jahren realisieren, etwa über die römischen Antikensammlungen der Winckelmannzeit oder zu »Homer in der Kunst der Goethezeit«. Die Ausstellungen entstanden nun in Zusammenarbeit mit Kollegen aus dem ehemaligen Westen.



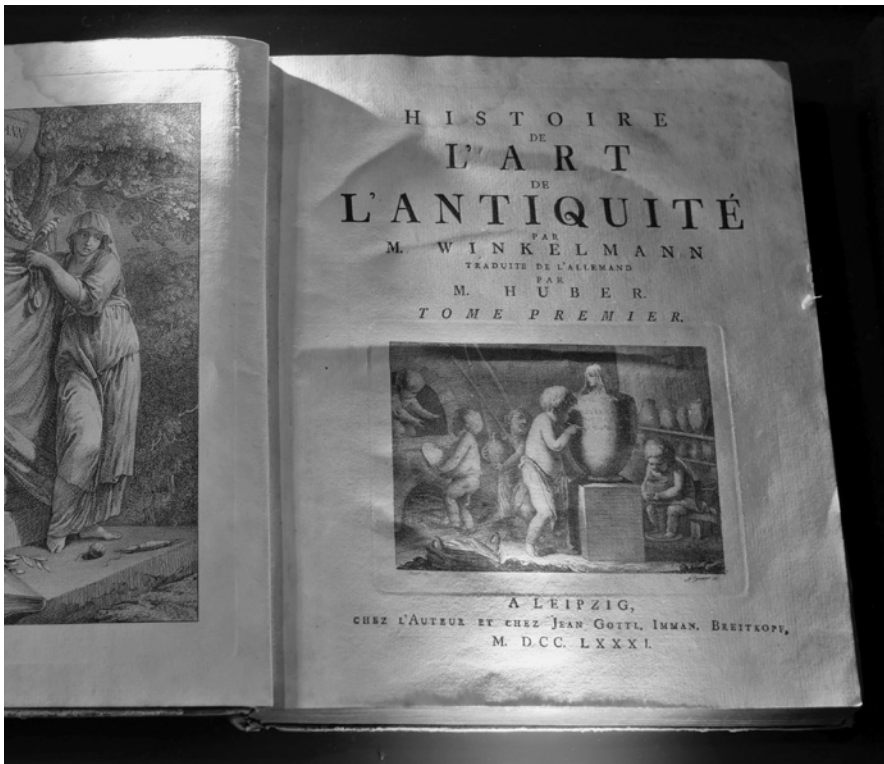
Winckelmann-Museum Stendal, Blick in die Ausstellung. Nachguss des *Sitzenden Hermes*, nach der Bronze des Museo Archeologico Nazionale, Neapel, vor 79 n. Chr., gefunden 1758 in der Villa dei Papyri in Herculaneum. Die römische Plastik aus Herculaneum ist ihrerseits eine Kopie des griechischen Originals aus dem späten vierten oder frühen dritten Jahrhundert v. Chr.

Eine große Hürde war in den Jahren 1999/2000 zu nehmen, als die Stadt erklärte, das Winckelmann-Museum aus finanziellen Gründen zu schließen. Die Stadt hatte nach der Wiedervereinigung eine Entwicklung verschlafen. Anderen Städten war es besser gelungen, neue Wege zu gehen, indem sie eine Stiftung anmeldeten. Denn

für eine Stiftung stellte die Landesregierung finanzielle Mittel zur Verfügung. Dies hätte eine Entlastung der Kommune bedeutet, die nach der Wende glaubte, das Museum nicht weiterhin finanzieren zu können. In der breiten bundesdeutschen Öffentlichkeit gab es aber viele Stimmen, die ein Weiterbestehen des Museums für unerlässlich hielten und gegen die geplante Schließung protestierten. Da sich keine Lösung abzeichnete, haben wir als Verein angeboten, die Landesregierung selbstständig für eine finanzielle Beteiligung zu gewinnen, was allerdings das Finden einer neuen Trägerschaft voraussetzte. Die Winckelmann-Gesellschaft ging dann dieses Wagnis ein, ein Museum zu führen, dem eine Finanzierung zwar zugesagt worden war, die aber stets auf wackligen Beinen stand. Normalerweise geht der Weg umgekehrt, von einer privaten Gründung in eine öffentliche Kulturförderung. Die Landesregierung finanzierte das Museum dann aber nur aus jährlich anzumeldenden Projektmitteln. Das bedeutete für die kommenden zwanzig Jahre, dass wir jährlich neue Projekte für das Museum entwickeln mussten, um die Betriebskosten decken und die Löhne des inzwischen halbierten Museumsteams auszahlen zu können. Die Notwendigkeit, stetig mit Neuem aufzuwarten, das sich auf Landesebene durchsetzen kann, ließ uns viele Ideen entwickeln: Mit Sponsorengeldern gelang es uns beispielsweise das (größte, begehbare) Trojanische Pferd von Braunschweig nach Stendal zu holen. Daran anknüpfend entstand ein Folgeprojekt, bei dem wir ein Kindermuseum gründeten. Das Projekt wurde durch den Ausbau eines benachbarten Hauses mit einem Gartenbereich realisiert und konnte aus eigenen Mitteln finanziert werden. Für das Winckelmann-Museum haben wir viele Projekte zur Museumsdidaktik entwickelt, etwa zu einem mobilen Museum oder einem Senioren-Museum, ein Konzept, welches dann durch das Land Sachsen-Anhalt appliziert wurde. Mit diesem ›Zwang‹, Neues zu schaffen, haben wir, so bitter und arbeitsintensiv das war, den Standard erreicht, wie er sich heute zeigt. Seit einigen Jahren sind wir nun von diesen Finanzkonditionen endlich befreit.

Markus A. Castor: Leben und Werk Winckelmanns werden in seiner Bedeutung ja erst so recht verständlich, wenn man seine Arbeit und seine Schriften in einen europäischen Kontext einstellt und an der antiquarischen Arbeit besonders in Italien, Frankreich und England misst. Und wie die jüngste Publikation – über die Verbreitung und Rezeption des Klassizismus in Mexiko⁸ – zeigen kann, ist die Erforschung seines Einflusses außerhalb Europas ein Desiderat. Wenn es um die nationale und internationale Strahlkraft geht, was sind die hauptsächlichen Partnerländer und institutionellen Partner der Gesellschaft und des Museums?

Max Kunze: Wir haben in der Winckelmann-Gesellschaft vor allem noch zu DDR-Zeiten viele osteuropäische Kollegen aufgenommen und sie nach der Winckelmann-Rezeption in den jeweiligen Regionen befragt. Dazu haben wir dann eine Reihe von kleinen Publikationen herausgegeben. Neben Russland, Polen, Böhmen und den slawischen Ländern hatten wir aber auch England und Nordamerika im Blick, und selbstverständlich Italien und Frankreich, was zu dieser Zeit nicht ganz einfach war. Mit der Wende kam dann ein Sprung. 1994 erschien nach einigen Jahren Vorarbeit



Exemplar von Winckelmans *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, ins Französische übertragen von Michael Huber, Übersetzer zahlreicher deutschsprachiger Werke, Leipzig: Breitkopf, 1781. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.

die erste Edition eines wichtigen Nachlasskonvoluts von Winckelmann: das Florentiner Winckelmann-Manuskript, das ich zusammen mit der damaligen Dekanin der Universität Florenz herausgeben konnte.⁹ Die Zusammenarbeit mit mehreren europäischen Ländern verstärkte sich anlässlich der Winckelmann-Jubiläen in den Jahren 2017/2018, die uns die Möglichkeit eröffnete, in mehreren Ländern aktiv zu werden. Italien hatte weiterhin eine zentrale Bedeutung für die Arbeit des Vereins, insbesondere hinsichtlich gemeinsam realisierter Ausstellungen, wie etwa die über Winckelmann und die Etrusker in Florenz, für die der italienische Staatspräsident die Schirmherrschaft übernahm.¹⁰ Anlässlich dieser Ausstellung gab es ein Kolloquium, zu dem ein Katalog in einer deutschen und italienischen Ausgabe entstand, womit wir versuchten, möglichst viele Interessenten mitzunehmen. Internationale Kolloquien haben wir zu den Jubiläen auch in Sankt Petersburg, Madrid, Warschau, Zürich, Triest und Rom organisiert oder mitgestaltet. Über etwa 20 Jahre wurden die Beziehungen zum Schlossmuseum Wilanów vertieft.¹¹ Unter dem Titel »Winckelmann und Potocki« wurde eine gemeinsame Reihe gegründet, deren dritter Band die polnische Winckelmann-Überarbeitung dem Winckelmanschen Originaltext gegenüberstellt. Diese Kooperation wird wie viele andere heute noch fortgesetzt. Kooperationen mit Italien waren besonders zahlreich, da viele italienische Mitglieder der Winckelmann-Gesellschaft dort an Universitäten oder Museen tätig sind. Das betrifft die Forschungsgeschichte ebenso wie Blicke auf heutige Resultate der archäologischen, kunsthistorischen oder germanistischen Forschung. Es ist so ein interdisziplinäres Angebot entstanden, das auch die Mitglieder selbst interessiert.

Denn wir sind ja keine Wissenschaftsorganisation, sondern versuchen, Forschung und Vermittlung stets zu verbinden, etwa durch Kolloquien mit kontextbezogenen Reisen.

Markus A. Castor: Da könnte man ja vermuten, dass die Deutschen Archäologischen Institute mit ihrer Tradition und ihren Kontakten äußerst hilfreich sind.

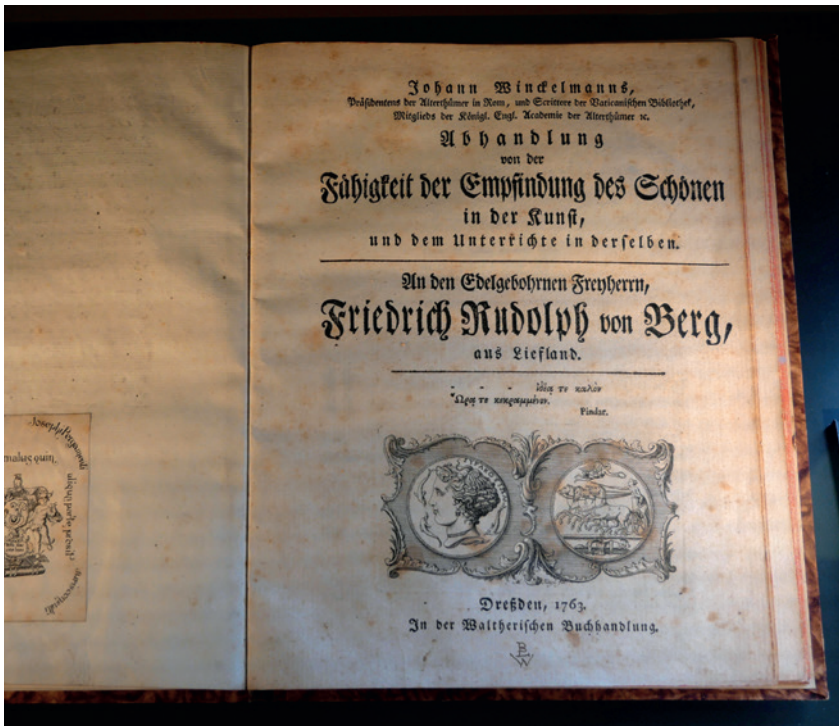
Max Kunze: In der Tat. Mexiko hatten Sie ja schon genannt. Dieser Kontakt kam zustande, weil wir 2011 in Madrid ein Kolloquium zu Winckelmann in Spanien veranstaltet haben, zusammen mit dem Deutschen Archäologischen Institut Madrid und der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹² Ein Mitarbeiter der Akademie ist seit vielen Jahren im Kuratorium der Winckelmann-Gesellschaft,¹³ was Kontakt und Austausch lebendig erhält. Wir hatten bereits vor einigen Jahren ein Projekt zu Fragen des mexikanischen Neoklassizismus in Mexiko in Vorbereitung. Das 2019 vorbereitete Programm fiel der Corona-Pandemie zum Opfer, so dass wir nächstes Jahr ein internationales Kolloquium zum entstehenden Klassizismus in Mexico-City und anderen Städten Lateinamerikas durchführen werden, bspw. zum Klassizismus in Buenos Aires. Dort sollen diejenigen Orte im Fokus stehen, an denen sich Kunstakademien etablierten, die mit antiken Gipsabgüssen aus den Sammlungen in Madrid und Rom beliefert wurden. Die Kunstakademie in Rio de Janeiro etwa hat an einer Seitenwand ihres Gebäudes ein großformatiges Mosaik mit dem Bildnis Winckelmanns. Man verfügte dort über die gleiche Ausstattung wie in Madrid, wenn nicht sogar über mehr, da man sich aus vielen Quellen versorgte. Neben der Entstehungsgeschichte der Kunstakademien wollen wir die Genese der Archäologie in den Ländern Südamerikas erforschen. Dazu gesellen sich Fragen der Feldarchäologie und nach den Methoden der Grabungen, für welche die Grabungserfahrungen in Europa essenziell waren. Das sind Fragen, die alle miteinander zusammenhängen. Ein Drittes ist dann das gegenseitige Verstehen der Kulturen, wie es bereits Alexander von Humboldt forderte, der den Versuch unternahm, Werke griechischer und römischer Antike den mexikanischen Denkmälern gegenüberzustellen. Das sind Ideen, die uns heute sehr nahe liegen und die man wissenschaftlich weiterverfolgen sollte, um über eurozentristische Perspektiven hinauszugelangen. Die Themen sind also lebendig und es gibt Forscherinnen und Forscher dieser Länder, die diese Themen bereits sachkundig bearbeiten. Denn die Kunstakademien, etwa in Mexico-City, haben wie in Europa die griechisch-römische Kunst über viele Jahrzehnte als ästhetischen Maßstab genommen und Künstler ausgebildet. Ihre Bestände zeigen Vorlagenzeichnungen von vielen Künstlern, die ganz nach Athen oder Rom verweisen. Das alte Mexico-City war einst eine klassizistische, von Spanien geprägte Stadt.

Markus A. Castor: Sofern die Frage des Kolonialismus heute in aller Munde ist, scheint es mir ganz heilsam, hier die Vorgeschichten als Teil dieser Kolonialgeschichte besser zu kennen.

Max Kunze: Dies ist in der Tat unser Ziel. Das Archäologische Museum Mexikos zeigt im Dialog zwischen innen und außen Archäologie in bemerkenswerter Aufstellung, nimmt aber die Architektur, großformatige Denkmäler und die Kleinkunst mit in den Ausstellungskontext. Das war für mich bereits vor dreißig Jahren ein prägendes Beispiel einer Museumskultur.

Markus A. Castor: Wann und warum ist das Bedürfnis entstanden, die Schriften Winckelmanns umfassend und kritisch neu zu edieren? Und wie überzeugt man die Geldgeber und fördernden Institutionen von der Notwendigkeit dieses langwierigen Vorhabens? Hilft dabei das Argument des nationalen Kulturgutes?

Max Kunze: Eigentlich verdanken wir es eher einer politischen Zufälligkeit, dass wir eine Edition beginnen konnten. In DDR-Zeiten konnten wir von einer Gesamtausgabe nur träumen: Sie anzustoßen, war damals unmöglich, denn keiner von uns konnte reisen. Und ohne Italien, ohne die Museen war das Unterfangen illusorisch, galt es doch tausende von verstreuten antiken Denkmälern zu identifizieren. Insofern haben wir daran nicht ernstlich gedacht. Aber es gab in den Jahren 1987/88 im gespaltenen Deutschland eine Diskussion um den Status West-Berlins, eine Stadt, die ja nach ostdeutschem Verständnis nicht Bundesgebiet war, sondern ein separater Teil. West-Berlin war aus dem Kulturabkommen ausgegliedert. Dies versuchte man in den 80er Jahren zu ändern, um West-Berlin und die Bundesrepublik gleichrangig zu behandeln. Da kam die Volkswagen-Stiftung, von wem auch immer angestoßen, auf den Ordinarius für Klassische Archäologie der Freien Universität (Berlin-West) Adolf Borbein zu, mit der Zusage, eine Edition und kritische Kommentierung von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu finanzieren. Bedingung war, es solle ein Projekt in Zusammenarbeit von Ost- und Westberlin sein. Das Projekt wurde dann auch recht schnell genehmigt, denn unser Ministerium meinte wohl, sich politisch damit aufzuwerten. Wir haben dann eine deutsch-deutsche Forschergruppe gebildet, die sich aus jeweils drei Mitarbeitern in Ost- und Westberlin zusammensetzte. Wir hatten uns zwei-, dreimal getroffen und jeder hatte sein Aufgabengebiet. Das ging 1988 los. Das war auch für uns in Stendal ein neues, vielleicht auch unsicheres Gelände. Ich kannte Adolf Borbein und er kannte mich. Wir wussten, dass wir auf diesem Feld zusammenarbeiten würden und unerwartet eine Chance bekommen hatten. Wir haben dann das Projekt begonnen, das allerdings auf einen Zeitraum von drei bis fünf Jahren beschränkt war. Natürlich kam nach 1989 bald die Frage auf, was wir mit den übrigen Schriften machen könnten. Für mich stellte sich diese Frage auch insofern, als ich damals in der Funktion des ehrenamtlichen Geschäftsführers war. Also startete ich schließlich den Versuch, auch die übrigen Schriften Winckelmanns zu publizieren und im neu geschaffenen Ministerium des Landes Sachsen-Anhalt dafür Geld zu beantragen. Dank eines guten Kontakts konnte das Projekt dann auch Wirklichkeit werden: Ein Mitglied der Gesell-



Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, Dresden: Waltherische Buchhandlung, 1763. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.

schaft, ein Altphilologe aus Wolfenbüttel, Prof. Dr. Helm, war als Abteilungsleiter für Hochschulen und Forschung in Sachsen-Anhalt zuständig. Wir baten ihn um eine Anschubfinanzierung für drei Jahre, um das Projekt beginnen zu können. Nur so hatten wir die Chance, die Unterstützung durch eine der Akademien in Deutschland zu erreichen. Tatsächlich haben wir dann für drei Jahre (1993–1996) eine Finanzierung erhalten, denn damals flossen die Mittel besonders in den Wissenschaftsbereichen noch sehr reichlich. So haben wir uns auf die Vorbereitungsarbeiten zur Edition konzentriert, die für eine effektive Arbeit unbedingt notwendig waren. Da war der gesamte handschriftliche Nachlass zu erfassen, der insgesamt etwa 7000 Seiten umfasst. Die Digitalisierung war noch in den Anfängen, so mussten alle Winckelmannschen Texte zunächst einmal übertragen und digitalisiert erfasst werden. Das war schon allein für den Kommentar der *Geschichte der Kunst* notwendig, da wir ja wissen wollten, wie sich Winckelmanns Betrachtung von Denkmal zu Denkmal in seinem Gesamtwerk entwickelt hatte. So konnten schließlich im separat gedruckten Denkmälerkatalog zur *Geschichte der Kunst* nicht nur die Antiken selbst mit neuerer Literatur vorgestellt, sondern auch Revisionen seiner Urteile, also die gesamte Genese eines Kunstwerks, entschlüsselt werden.

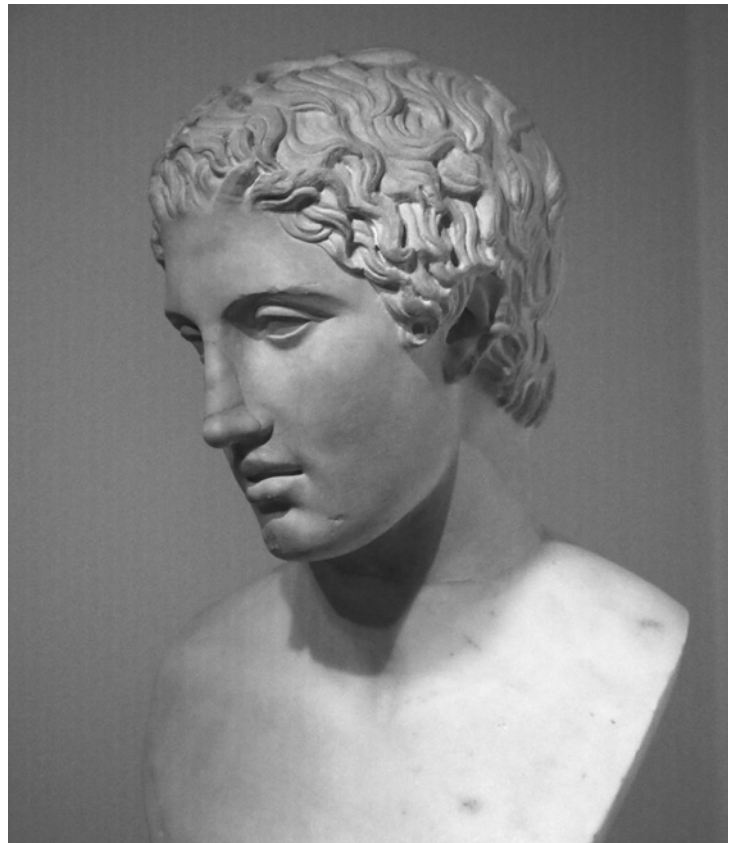
Als Abschluss der Vorarbeiten habe ich zunächst einen ersten Band zu einem unveröffentlichten Manuskript Winckelmanns erarbeitet, der als ›Muster‹ bei der Union der Akademien vorgelegt wurde, um das Projekt langfristig zu sichern.¹⁴ Damit lag neben der Arbeit an der *Geschichte der Kunst* ein erster Band für eine Gesamtausgabe vor. Zu den Vorarbeiten gehörte auch eine Denkmäler-Datenbank, was zu Beginn der 90er Jahre schon etwas Besonderes war. Die Datenbank sollte unter anderem dazu dienen, die wichtigen Stichwerke des 17. und 18. Jahrhunderts und

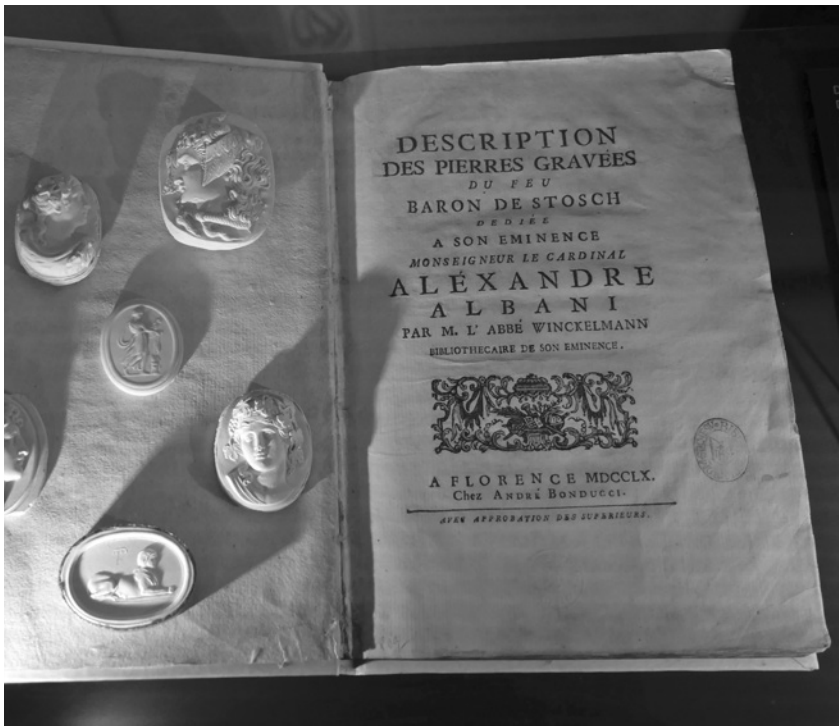
ausgewählte Sekundärliteratur der Zeit den Denkmälern zuzuordnen. Das ist glücklich, und so haben wir 1996 mit der Edition bei der Mainzer Akademie für Wissenschaft und Literatur den Zuschlag für eine Gesamtausgabe erhalten, mit einem Zeitplan, den wir mehr fiktiv denn realistisch entwickelt haben. Einen solchen musste man vorlegen, und er musste dann auch eingehalten werden. Ansonsten hätten wir geendet wie viele Projekte, die einfach aufgrund von starken Verzögerungen abgebrochen wurden. Das setzte eine sehr harte Arbeitsweise und auch eine Beschränkung voraus, denn je tiefer man in die editorische Arbeit einsteigt, umso ausführlicher kann man werden. Projektleiter wurde Adolf H. Borbein, der bis zum letzten Band tatkräftig mitwirkte. Es war also Disziplin notwendig, trotz neu aufgetauchter Manuskripte wie dasjenige aus Petersburg.¹⁵ Unser Ziel haben wir dann tatsächlich im Jahre 2022 erreicht, wenn auch einige kleine Wünsche offenbleiben mussten.

Markus A. Castor: Es gibt ja immer Supplemente und Addenda.

Max Kunze: Das haben wir im Blick, heute vielleicht auch digital.

Sogenannter Winckelmannscher Faun (Pan), römische Kopie nach dem griechischen Original des späten 5. Jahrhunderts v. Chr., heute in der Glyptothek München, Ergänzungen von Bartolomeo Cavaceppi. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.





Johann Joachim Winckelmann, Ausgabe der *Description des Pierres Gravées du feu Baron de Stosch*, Florenz: Bonducci 1760, mit dem Abguss einiger Exempla aus dem Gemmenkatalog. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.

Markus A. Castor: Was waren die größten editorischen Herausforderungen eines nach Umfang aber auch nach Quellenlage von Objekten, Bildern und Texten so breit und unübersichtlich scheinenden Projektes? Wie zu vermuten ist, wird die nun abgeschlossene Edition zu neuen Forschungen anregen. Was ist der Impetus der Winckelmann-Gesellschaft selbst? In welcher Richtung wünschen Sie sich die zukünftige Erforschung, die ja nun über eine so fulminante Grundlage verfügt?

Max Kunze: Die Ziele unserer Edition sind eigentlich bescheiden. Im Kern geht es uns darum, eine neue und solide Arbeitsgrundlage zu schaffen – nicht mehr. Und die ist jetzt geschaffen, nachdem alle Bände vorliegen, die zudem bald als Digitalisate frei verfügbar sein werden. Damit sollte man heute Aussagen oder Interpretationen zu Winckelmann nicht mehr an wenigen Textstellen festmachen müssen, sondern sein Gesamtwerk im Blick haben. Bei Goethe würde sich das niemand wagen, bei Winckelmann war das Selektieren über fast zweihundert Jahre gebräuchlich, schon durch veränderte Texte seiner Werke. Die vorliegenden Bände ermöglichen es nun, Gedankengänge anhand ihrer Genesen und in ihrem Bezug zu den Zeitgenossen besser nachzuvollziehen. Diese sind in der Ausgabe referenziert, auf internationaler Ebene sicher noch nicht ausreichend, da hätte man viel mehr berücksichtigen können. Das kann verhindern, nicht mehr ganz so gewiss über die eine Wahrheit bei Winckelmann zu schreiben. Winckelmann selbst ist rasant über vieles Eigene hinweggegangen und hat sich damit oft genug selbst korrigiert. Die Hilfsmittel der Gesamtausgabe gilt es also zu nutzen. Sich bloß auf Winckelmanns ästhetisches Werk zu beschränken, kann manches verdecken, das nur im Blick seiner Schriften selbst zu bewerten ist. Ein Beispiel für einen solchen Fall ist die Laokoon-

Gruppe: Die Passage von der »edlen Einfalt und stillen Größe« hat Winckelmann aus der Kenntnis der griechischen Autoren entwickelt. Als Bildwerk hat er die Gruppe erst in einem zweiten Schritt ergänzend hinzugefügt. Das Vertiefen in die griechische Literatur hat ihn zu diesem Satz geführt, nicht das hochhellenistisch wirkende Kunstwerk.

Replik der *Laokoon-Gruppe* des frühen 1. Jahrhunderts v. Chr., nach der römischen Marmorskulptur des Hagesandros, Polydorus und Athanadoros, heute in den Vatikanischen Museen. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.



Markus A. Castor: Was mich darauf bringt, dass unsere Vorstellung von einer ›runden‹ Geschichte der Winckelmannschen Kunst des Altertums einer Korrektur bedarf und, eigentlich ganz aufklärerisch, für ihn selbst nicht in Stein gemeißelt war.

Max Kunze: Ja, seine letzte Reise sollte ihn nach Berlin führen, wo man seine *Geschichte der Kunst des Altertums* völlig neu bearbeiten und ins Französische übertragen wollte. Winckelmann brauchte ein neues Publikum und verfügte über so viel neues Material, welches er in das Berliner Projekt einbringen wollte. Dazu ist es aus verschiedenen Gründen nicht gekommen. Er war also mit seiner Arbeit nie fertig und verwarf schnell bereits Geschriebenes. Er war ein Polyhistor, der versuchte, Naturwissenschaftliches genauso zu berücksichtigen wie technische Verfahren. Zusammen mit ästhetischen und sprachlichen Fragen war die Quellenarbeit und schließlich das Kunstwerk Teil seiner Rekonstruktionsarbeit.



Otto Gerike, Replik des von Anton von Maron geschaffenen Bildnis' Johann Joachim Winckelmanns, begonnen kurz vor dessen Tod. Auf dem Tisch die Reproduktion des Antinous-Reliefs aus der Villa Albani auf dem Werk der *Monumenti antichi inediti*. Exponat im Winckelmann-Museum Stendal.

Markus A. Castor: Lieber Herr Kunze, die Winckelmann-Gesamtausgabe hilft uns, Winckelmann und sein Werk besser, ja vielleicht sogar eigentlich zu verstehen. Ihre Ausführungen zur Geschichte, den Fragen und Problemen unserer Beschäftigung mit Winckelmann und nicht zuletzt zur Genese der Winckelmann-Gesellschaft, des Museums und der Archäologie als akademische Disziplin helfen uns ebenso, unseren Blick auf das Thema und seine komplexen Zusammenhänge zu weiten. Haben Sie vielen Dank für das Gespräch.

- 1 Aus einer Stendaler Verlegerfamilie stammend war der Lübecker Stadtkommissar und Syndikus Organisator der ersten Winckelmann-Ausstellung 1939 und leitete die Gesellschaft seit der Wiedergründung 1947.
- 2 Die 1933 als *Reichsbund für Deutsche Vorgeschichte* erweiterte, 1909 gegründete Deutsche Gesellschaft für Vorgeschichte, war als Reichsinstitut gegenüber Forschung, Denkmalpflege und den Museen weisungsberechtigt. Der Reichsbund wurde bis 1939 dem Amt Rosenberg angeschlossen. Die Dienststelle für Kulturpolitik bezog in der Margaretenstraße 17 in Berlin-Tiergarten Quartier. Aufgrund der offiziellen Namensgebung der Dienststelle (Amt des »Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP«) wurde ab 1934 die Kurzbezeichnung »Reichsüberwachungsamt« verwendet.
- 3 Ab 1914 zweiter Bürgermeister der Stadt Stendal begründete Karl Wernecke die Volkshochschule, wirkte bei der Schaffung des Theaters der Altmark mit und war im Altmärkischen Museumsverein engagiert. Seit 1931 Oberbürgermeister, wurde er aufgrund seiner Freimaurer-Mitgliedschaft 1934 zunächst aus der SA ausgeschlossen. 1940 Mitgründer der Winckelmann-Gesellschaft trat er 1941 der NSDAP bei. Nachdem er im April 1945 die Stadt kampflos an die US-Amerikanische Armee übergeben hatte, wurde er durch den Gauleiter zum Tode verurteilt, blieb aber nach dem Ende des Kriegsgeschehens Bürgermeister. Nach dem Abzug der Amerikaner verbrachte ihn die sowjetische Administration ins NKWD-Speziallager Sachsenhausen, wo er im November 1945 ohne Anklage verstarb.
- 4 1829 in Rom gegründet.
- 5 Der Altphilologe und Altertumswissenschaftler Johannes Irmscher lehrte an der Humboldt-Universität zu Berlin und war Direktor des Instituts für griechisch-römische Altertumskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften DAW, Kommission für spätantike Religionsgeschichte, 1969 Direktor des Wissenschaftsbereiches Griechisch-römische Kulturgeschichte am Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie, sowie Direktor des Instituts für Byzantinistik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Darüber hinaus war er Mitglied der Akademie der Wissenschaften der DDR und später Mitglied und Vizepräsident der Leibniz-Sozietät. Besondere Verdienste erwarb sich Johannes Irmscher auch um die Zusammenarbeit der DDR-Forscher:innen mit der internationalen Wissenschaft. Er hatte zahlreiche ehrenamtliche Funktionen inne, etwa als langjähriger Präsident der Winckelmann-Gesellschaft. Irmscher war Zuträger des Staatssicherheitsdienstes der DDR, für den er seit 1958 als inoffizieller Mitarbeiter hauptsächlich für die Informationsgewinnung über die Volksrepublik Albanien arbeitete, die anlässlich des »Prager Frühlings« aus dem Warschauer Pakt im August 1968 austrat.
- 6 Gemeint ist die Gedenkstätte zu Johann Heinrich Voss (1751–1826) in Otterndorf – wo Voss von 1778 bis 1782 mit seiner Familie lebte –, die zu Ehren des Dichters, Beförderers der Mythologie-Forschung und Übersetzers antiker Autoren (1751–1826) gegründet wurde.
- 7 Max Kunze (Hg.), »*Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt*«. *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mainz: Philipp von Zabern, 1998; Max Kunze (Hg.), *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden: Homer in der Kunst der Goethezeit*, Mainz: Philipp von Zabern, 2000.
- 8 Oscar Humberto Flores Flores, *Verbreitung und Rezeption des Klassizismus in Mexiko (1783–1866)*, Stendaler Winckelmann-Forschungen, Band 14, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2023.
- 9 Max Kunze (Hg.), *Il manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann – Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, Accademia La Colombaria, Serie studi, Nr. 130, Florenz: Leo S. Olschki, 1994.
- 10 *Winckelmann, Florenz und die Etrusker. Der Vater der Archäologie in der Toskana*, Ausst.-Kat., hg. von Barbara Arbeid, Stefano Bruni und Mario Iozzo, Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Pisa: Editioni ETS, 2016 (dt. Ausgabe); *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi – Il padre dell'Archeologia in Toscana*, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Pisa: Editioni ETS (it. Ausgabe), 2016. Ein Kolloquium schloss die Ausstellung ab: *Convegno internazionale organizzato dall'Università degli Studi di Firenze, dal Museo Archeologico Nazionale di Firenze e dalla Winckelmann-Gesellschaft di Stendal*, 26.–27. Januar 2017, Palazzo Vecchio, Florenz.

- 11 Vgl. den Band V der Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft: Tadeusz Namowicz, *Johann Joachim Winckelmann und der Aufklärungsklassizismus in Polen*, Stendal: Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, 1976. Unter dem Titel *Johann Joachim Winckelmann und Stanislaw Kostka Potocki – Meister und Schüler* fand vom 8. bis 9. Mai 2014 in Warschau ein Kongress mit internationaler Beteiligung statt. Er widmete sich dem Einfluss Winckelmanns auf Potocki. Der vorliegende Band beinhaltet die auf der Tagung gehaltenen Beiträge in deutscher und polnischer Sprache. Stanislaw Kostka Potocki (1757–1821), Staatsmann, Kunstgelehrter und Schriftsteller, gab Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Jahre 1815 neu heraus (Winckelmann-Gesellschaft bei Harrassowitz, 2016).
- 12 Max Kunze und Jorge Maier Allende (Hg.), *El Legado de Johann Joachim Winckelmann en España – Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien. Akten des internationalen Kongresses Madrid vom 20. bis 21. Oktober 2011*, CYRIACUS. Studien zur Rezeption der Antike, Bd. 4, Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014.
- 13 Jorge Maier-Allende, Archäologe der Universidad Autónoma de Madrid und Mitglied der Königlichen Akademie, ist Spezialist für die Geschichte der Archäologie des 18. und 19. Jahrhunderts.
- 14 »Von der Restauration der Antiquen«. *Eine unvollendete Schrift Winckelmanns*, bearbeitet von Max Kunze, hg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, J. J. Winckelmann. Schriften und Nachlass, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern, 1996.
- 15 Manuskript der Russischen Nationalbibliothek, Sankt Petersburg; Max Kunze (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann: Das Petersburger Manuskript der Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Faksimiles, Texte und Dokumente, Ruhpolding & Mainz: Franz Philipp Rutzen, Wiesbaden: Harrassowitz, Petersburg: Michael Imhoff Verlag, 2016.

Abbildungen CC 4.0 Markus A. Castor

Regards croisés, 10. Jahrgang, 2023, No. 13

Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée
Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik

Responsables & Comité éditorial / Herausgeber & Editorial Board :

Claudia Blümle, Humboldt-Universität zu Berlin — Markus A. Castor, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris — Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin — Boris Roman Gibhardt, Freie Universität Berlin — Marie Gispert, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne — Johannes Grave, Friedrich-Schiller-Universität, Jena — Fanny Kieffer, Université de Strasbourg — Julie Ramos, Université de Strasbourg — Muriel van Vliet, Université de Rennes I

Rédaction / Redaktion : Morgane Walter, HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Contact Email / Mailadresse : regardscroises@outlook.com

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen :

France : Julie Ramos, Université de Strasbourg, ARCHE – Arts, civilisation et histoire de l'Europe
Palais Universitaire — BP 90020 — 67084 Strasbourg Cedex

Deutschland : Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin – Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6 — 10099 Berlin

Mode de parution / Erscheinungsweise : annuel / jährlich — Première parution / Erstmals
erschienen : 2013 — Langues / Sprachen : Français, Deutsch

Mise en page & composition typographique / Layout & Satz : Fritz Grögel, www.fritzgroegel.net

Impression / Druck : Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures
de l'Université de Strasbourg, Strasbourg.

Association / Verein :

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, No. W931 017724,
fondée le 19 mars 2018. / Regards croisés ist ein eingetragener Verein nach französischem Recht.



Publié en ligne chez / Online publiziert bei :

Universität Heidelberg – Universitätsbibliothek, 2023
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Accès libre / Open Access : La version en ligne de cette publication est disponible de manière gratuite
et permanente / Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar unter:
<https://www.arthistoricum.net> — <https://doi.org/10.57732/rc.2023.1>

Licences Creative Commons / Creative-Commons-Lizenzen :

Revue / Zeitschrift : CC BY-SA 4.0 — Couverture / Umschlag : CC BY-ND 4.0

Text © [2023] : les auteurs / die Autoren

Illustration de couverture / Illustration Umschlag : Fritz Grögel, inspiriert von / inspiré de
Raoul Ubac & Roger Caillois: *Pierres réfléchies*, Paris, 1975.

ISSN (Online): 2509-4750 — ISSN (Print): 2941-3524

Soutenu par / Unterstützt durch :





