

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2023)

Heft: 52: Neue Formen der Literaturgeschichte = Repenser l'histoire littéraire
= New forms of literary history

Buchbesprechung: Rezensionen = Comptes rendus = Reviews

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

The Art of Dealing with Excess

Adrián Herrera Fuentes (Universität zu Köln)

Tobias Haberkorn. *Das Problem des Zuviel. Welt in Sprache bei Rabelais und Montaigne*. Berlin und Amsterdam: Lmverlag 2021, 327 S.

When searching for new research subjects, there is a widespread misconception that it is impossible or very difficult to find alternative ways to analyze canonical authors and their works. This way of thinking is problematic since it cancels any idea of critical innovation, discourages the reading and study of classical texts, and contributes to reinforce hegemonic structures by having us believe that what has already been said or written, must remain uncontested. Tobias Haberkorn invalidates this assumption by proposing an interesting and new approach to the works of Rabelais and Montaigne. His work is not merely another bibliography to be added to the already quite extensive list of monographies and papers dedicated to two of the most influential authors of French and European literatures.

This book deals with the problem of literary excess in the *Essais* of Montaigne and *Gargantua* and *Pantagruel* by François Rabelais – that is, the excess or large amounts of text, of words and semantics, and an excess of ways of writing and understanding a literary work. The author opens his book with a reflection on how the excess of information is a salient issue in our times, and how we have learned to process it by using computational tools and algorithms that are capable of sorting through vast amounts of data. While this process appears to be typical and exclusive to our digital era, the problem of excess has actually long been present in intellectual and literary history.

The Renaissance seems a perfect period to discuss excess – writers and researchers in Europe, particularly in Italy and France, were confronted with an explosion in the arts and sciences that suddenly challenged their own ambitions to accumulate as much knowledge as possible. According to Haberkorn, Rabelais and Montaigne dealt with this problem from two perspectives: one which celebrates an abundance of information because it not only opens the doors to diversity but also dismantles hierarchies; and another that is critical and ironic towards intellectual pedantry and pretensions. Haberkorn summarizes three epistemological levels for the discussion of excess: a linguistic one that addresses the problem of dealing with several possible meanings in literary expression; a literary level that includes the author's choice of the subject and form of his or her work – which determines among other things how the oeuvre can be read; and finally, a cultural level that is concerned with a text's infinite possibilities of interpretation according to different contexts of reception and production.

For his analysis, Haberkorn proposes an interpretation of the corpus from two perspectives: on the one hand, he discusses *Gargantua* and *Pantagruel* from the point of view of the reader, meaning that he unravels the problem of excess posed by the text itself; on the other hand, he approaches the *Essais* of Montaigne from the perspective of the writer by analyzing the problems that the author establishes by himself, a metasemantic process that is made evident by textual marks (eg. the use of the first person pronoun) that reminds us of the self-consciousness of writing, self-interpretation and orientation of the author's own literary work. At the same time, Haberkorn doesn't neglect the problem of the reader's reception in Montaigne.

This book is divided into two large chapters: as the title already suggests, the first focuses solely on Rabelais and the second on Montaigne. This division facilitates reading and consulting the work. Although this order suggests is a comparative approach, Haberkorn does not analyze concrete problems as they apply to both authors but discusses their works separately, while making occasional references to either Rabelais or Montaigne when necessary.

Rabelais

Haberkorn's discussion of the problem of excess in Rabelais begins with a reflection on the complexity, both linguistic and narrative, of his *Gargantua* and *Pantagruel*. He reminds us of the importance of the historical context to comprehend, for example, the linguistic dimension: Rabelais is one of the early French authors to publish his books in the age of the printing press. In this time, written language was being gradually subjugated to new standards, and authoritative dictionaries began to shape formal vocabulary. Rabelais's writing style departs from a non-binary, non-canonical understanding of language: he draws on different specialized vocabularies (medical, legal, etc.) and plays with the polysemy of words and phrases. This generates the first problem of textual excess: to organize it, Rabelais uses encyclopaedical, dictionary-like strategies of word listing and accumulation. Haberkorn also sees this textual excess in the way that canonical, modern and contemporary interpretations of Rabelais have filled modern editions of *Gargantua et Pantagruel* with huge amounts of additional notes, forewords, complementary documents, creating the impression of a literary work that is impossible to fully understand for the less informed and naïve and that requires more than one reading. In addition to the linguistic-hermeneutic problem, Haberkorn signals the almost labyrinthine narrative structure, which poses another problem for the interpretation and reading, and that also reflects the question of excess.

In the following pages, Haberkorn divides the part about Rabelais in two large sections, one discussing hermeneutic problems (language polysemy)

and another commenting on Rabelais's rhetorical practices, such as linguistic accumulation, which he categorizes under the concept of "copy" and "abundance" (*Copia/Fülle*, p. 86). Under the former category, Haberkorn reflects on how the French author plays with the excess of multiple possible meanings to create irony and ambiguity with a double effect: firstly, opening the door to interpretations that aspire to become definitive, although ironically, this is impossible by the nature of the text itself. Among many passages from *Gargantua* and *Pantagruel*, Haberkorn cites the well-known Thaumaste episode (p. 61-66), in which the English clerical Thaumaste and Pantagruel himself participate in a debate about "unsolvable problems" (such as Magic, Alchemy, Kaballah and Geomancy, Astrology, Philosophy, p. 62) by only using gestures. What is the actual content of the discussion? What is the real conclusion, if there is any? How is it possible to arrive at any conclusion on matters as obscure and unsystematic as these?

In the second section on Rabelais, Haberkorn identifies a series of linguistic accumulation strategies that we can classify as encyclopedic writing, *ie.* language inventory, display and construction of word listings, and accumulation of words. These strategies are similar to the task of a lexicographer but, at the same time, they obey a more playful impulse that emphasizes the sense of excess of Rabelais's *œuvre*. In contrast to a lexicographer, the French author pursues an objective that does not simply consist in putting words and their meanings into order: according to Haberkorn, Rabelais follows a logic of grotesque realism that creates a text hypertrophy and, instead of clarifying, expands the sense of ambiguity (p. 109).

Montaigne

Haberkorn opens his chapter on Montaigne by highlighting an important difference from Rabelais: the *Essais* are easier to read, not only because of their more logical structure and clarity of literary language, but also because they deal with universal matters. Nonetheless, they cannot escape the problem of excess and complexity due to the many subject matters and possibilities for interpretation: Haberkorn reminds us that the *Essais* at once include almost anything that could have interested the author and offer a reflection about the process of writing and interpreting. Furthermore: it is impossible to focus on the problem of excess in Montaigne's *Essais* without taking into account its complex editorial history, which poses a challenge to modern readers and scholars. They must contend with the question of what constitutes a definitive and standardized edition, and to what degree an edition reflects the intentions of its author or of its editors.

Haberkorn divides his chapter on Montaigne into two sections: one that reflects on the author as a departing point (*Involution*, p. 196), on the

problem that *Vielheit* [multiplicity] (p. 187) represents in defining the matter of Montaigne's essay writing and on the question of self-impersonation (metalepsis in the sense of Genette¹). A second section comments on the problems of readers while reading, that is, the process of processing the text (*Fremdprozessierung*, to process the Other, p. 240).

In the first section, Haberkorn offers a reflection of the modern Self proposed by Montaigne. He coins the term *Involution*, inspired by Descartes. Montaigne's writing originates from the idea that the world and its complex diversity can only be investigated by taking oneself (*Ich*) as a point of departure. The self is the first and most concrete point of origin imaginable, and, at the same time, it is influenced by historical and social circumstances. In this sense, the proposed term *Involution* is not an antonym of evolution, but designates a turn towards oneself. Later, Haberkorn exemplifies this concept on Montaigne himself and its relevance with regard to the problem of excess: secluded in his large library for twenty years, it is not about the information overload available to the French author, but about the way in which his subjectivity dealt with it, that is, the many positions or perspectives that the essay-writing self can take.

In the second section, Haberkorn shifts his focus towards the reader, and on the problems that arise in the effort to find a sense, an order and a system in what is being read. In the following chapters, the author exposes several attempts to theoretically define the reading (or "processing," as he names it in German, p. 269) of the *Essais*, including those offered by Westerwelle² and Gray³. In my opinion, the most interesting aspect in this section is Haberkorn's commentary on how the prologue of the *Essais* represents a paradox: if we read Montaigne's essays as autobiographical texts, they offer a clearly defined subject (oneself), which opens up the possibility of writing about almost anything in a more or less exhaustive way. This leads to another problem: every new section is measured against that which precedes. What happens when what is written contradicts what has been said earlier? Or when the reader recognizes or believes they recognize elements that have already been mentioned before?

Conclusion

Tobias Haberkorn offers an original monograph about Rabelais and Montaigne that analyzes their major works from a hermeneutical and rhetorical

1 Gérard Genette. *Metalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.

2 Karin Westerwelle. *Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays*. München: Fink, 2002.

3 Floyd Gray. *Montaigne et les livres*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

perspective, coining some interesting new terms that can be useful for the study of literature while at the same time addressing the problem of excess. While demonstrating a broad knowledge of contemporary and canonical interpretations (e.g. Bakhtin, Auerbach) of two of the most commented works in literary criticism, Haberkorn humbly recognizes in the introduction and conclusion the impossibility of offering a “definitive” interpretation of his subject matter, and, at the same time, calls into question many of the clichés surrounding both Montaigne and Rabelais: for example, the widely held idea that Montaigne invented what we know as the modern essay, ignoring that he based his writings on earlier examples that he constantly referred to. In addition, he subtly criticizes the aura of supreme difficulty that surrounds *Gargantua* and *Pantagruel*, and that has in part been created by the endless number of editions with notes and commentaries that prohibit a direct encounter with the text.

As an expert on Alexander von Humboldt⁴, who wrote ceaselessly and dealt with the problem of excess (of rhetorical possibilities, of matters of writing, of interpretations, etc.), the reading of Haberkorn’s monograph provided me with interesting tools and ideas to further comment on Humboldt’s works. In a way, Haberkorn shows how French literature of the Renaissance dealt with the chaos of knowledge and the possibilities of approaching it, in a world that was confronted by the gradually growing demands of systematization, clarity and rationality that would later crystallize in the French and European Enlightenment.

Last but not least, I think that readers will be thankful for Haberkorn’s clear writing style: the use of reformulations and examples quickly clarifies concepts on a matter which is, at first, theoretically complex. His effort to use inclusive language and feminine forms when possible reflects current tendencies in German and also lends his writing a certain aesthetic quality. By referencing his own reading process and using of the first person, Haberkorn allows his readers to identify with his approach.

4 Alexander von Humboldt. *Cosmos. Ensayo de una descripción del mundo físico*. Ed. Adrián Herrera Fuentes and Jaime Labastida. Mexico: Siglo XXI Editores 2022-2023; “The Legacy of Alexander von Humboldt (1769-1859). A Critical Reappraisal 250 Years On”. Eds. Adrián Herrera Fuentes and Andrea Aclé-Kreysing. *German Life and Letters* 74/3 (2021).

Interculturalité et littératures indigènes d'Amérique latine

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Miguel Rocha Vivas. *Word Mingas: Oralitegraphies and Mirrored Visions on Oralitures and Indigenous Contemporary Literatures* [*Mingas de la parole. Oralitegraphies et visions en miroir dans les oralitures et les littératures contemporaines indigènes*], translated by Paul M. Worley and Melissa Birkhofer, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2021, 341 p.

La monographie *Word Mingas* de Miguel Rocha Vivas, d'abord parue en espagnol dans une première édition en 2016 et dans une deuxième en 2018¹, a connu récemment une traduction en anglais, ce qui lui vaut une diffusion internationale sensiblement plus importante. Le titre de l'ouvrage, pourtant, a de quoi déconcerter, sinon rebuter le non-initié : il est constitué, en anglais comme en espagnol, d'une succession de termes abscons introuvables dans un simple dictionnaire, tels que *Mingas*, *Oralitegraphies*, *Mirrored visions*, *Oralitures*. Au sein d'un long titre, seule la toute dernière expression, *Indigenous Contemporary Literatures*, renvoie à quelque chose d'immédiatement compréhensible, et l'on peut se demander s'il n'eût pas été plus stratégique de commencer le titre par cette formule – tout en faisant par ailleurs l'économie du mot « contemporain », puisque la littérature dite « indigène » en Amérique latine est un phénomène récent remontant tout au plus à quelques décennies. Quoi qu'il en soit, la lectrice et le lecteur dont la curiosité se laisse piquer plutôt que décourager par cette longue et hermétique pancarte d'entrée dans le monde de la littérature indigène, se verront récompensés par une mine de réflexions et d'analyses d'une grande richesse et d'une extrême originalité.

Dans la partie introductive, Rocha Vivas se soucie dans un premier temps de mettre en place le contexte historique dans lequel s'inscrivent les œuvres qu'il va analyser (majoritairement issues de la littérature indigène de Colombie). La littérature indigène s'est véritablement constituée en tant que telle dans les années 1990, parallèlement aux mouvements de protestations à l'occasion des célébrations des 500 ans de la colonisation de l'Amérique, et parallèlement, également, aux processus de réformes constitutionnelles qui se produisent dans l'ensemble de l'Amérique latine (1988 au Brésil, 1991 en Colombie, 1993 au Pérou, etc.) – celles-ci posant pour la première fois la question de la place et des droits de l'Indien dans la société moderne, et

1 Miguel Rocha Vivas, *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, La Habana, Casa de las Américas, 2016 (1^{ère} édition) et Bogotá, Ediciones Uniandes, 2018 (2^e édition).

fournissant par là même aux mouvements indigènes une base légale à leur lutte contre l'invisibilité. La Constitution de la Colombie (1991), en particulier, reconnaît de manière inédite le caractère multiethnique et pluriculturel du pays.

Le deuxième temps de l'introduction se penche sur le cadre théorique de l'ouvrage, c'est-à-dire qu'il se préoccupe de justifier la création, par l'auteur, des néologismes d'« oralitegraphie » et de « vision en miroir ». Les autres termes du titre, ceux de « minga » et d'« oraliture », ne font en revanche l'objet d'aucun développement, sans doute parce qu'ils ne relèvent pas de l'invention de l'auteur. C'est dire que le lecteur ou la lectrice non avertis soit se lancent d'emblée dans une petite recherche personnelle sur ces concepts, soit s'arment de patience en attendant d'en apprendre plus au cours des analyses. Par souci de méthode et de clarté, la structure de notre compte rendu se calque sur une présentation de ces quatre concepts, l'un après l'autre et par ordre d'apparition dans le titre (et non dans le volume) : cette présentation consiste, d'une part, en une synthèse des définitions fournies (le cas échéant) dans l'introduction et de celles, plus substantielles, rencontrées en cours de volume, ainsi que, d'autre part, en une illustration de la façon dont ils sont utilisés par Rocha Vivas dans ses analyses des textualités indigènes (analyses qui, systématiquement, privilégient l'un ou l'autre de ces concepts).

Les « mingas de la parole » [*words mingas, mingas de la palabra*]

Dans certaines communautés indigènes de Colombie, les textes littéraires font partie de ce que celles-ci appellent *word mingas* ou *thought mingas* – *minga* étant un mot quechua-aymara utilisé déjà dans l'Amérique précolombienne pour désigner tout type de travail basé sur une collaboration volontaire des membres d'une communauté en vue de réaliser une action collective d'utilité sociale (travaux des champs, constructions ou réparations, etc.). En Colombie, on trouve en sus un usage récent et spécifique du terme de *minga* qui s'applique à un processus de mobilisation sociale, basé sur des déplacements de masse d'une ville à l'autre, et destiné à sensibiliser le monde politique au traitement discriminatoire des indigènes ; enfin, comme Rocha Vivas nous l'indique dans le chapitre 1 de la première partie, en Colombie toujours, la *minga* est aussi le nom donné à des mouvements pédagogiques impliquant des processus d'échanges et de solidarités entre leurs participants, qu'ils soient indigènes ou non (*cf.* p. 44, et surtout p. 51).

L'expression « minga de la parole » est donc à comprendre dans un sens figuré : elle met l'accent sur la dimension supra-individuelle et collective de l'œuvre, réalisée à la suite d'échanges, de conversations et d'interactions aussi bien avec le monde moderne et la communauté indigène qu'avec les ancêtres, dont la mémoire se fait toujours entendre à travers les mythes, les

cosmologies et les traditions. Un texte ne se fait jamais seul, il est l'expression d'une quantité de voix transmises par la parole, le chant, le rêve, les bruits de la nature, les motifs qui surgissent lors du tissage ou de la peinture des corps. Ainsi l'Indigène Freddy Chikangana peut-il déclarer : « Je n'écris pas, quelqu'un en moi chante » (p. 114).

L'oraliture [oralituras]

Une « minga de la parole » fait certes figure de métaphore pour qualifier la littérature, mais elle renvoie plus encore à l'« oraliture ».

Le terme d'« oraliture » fait l'objet de longs développements dans le deuxième chapitre. Y manque cependant un travail conséquent sur les origines du mot, qui n'ont pas été approfondies, mais qui se basent sur les dires d'un seul critique, l'historien sénégalais Yoro Fall, à qui Rocha Vivas fait par ailleurs l'honneur (sans doute exagéré) d'avoir assis le terme dans la critique littéraire. Rocha Vivas, en outre, le cite à partir d'un article en espagnol de 1991², qui est une version révisée d'une conférence de Fall à *El Colegio de México* de 1990, qui elle-même est visiblement une traduction d'un texte inédit en français. Voici ce que dit le texte de Fall cité par Rocha Vivas (je retraduis directement de l'espagnol en français) : « Le mot «oraliture» – «orature» en français – est évidemment un néologisme africain et, en même temps, un calque du mot littérature. Le but de ce néologisme est d'avoir un nouveau concept qui puisse être opposé à celui de littérature, et qui en ait les fondements et la forme spécifique de communication »³ – assertion qui suscite immédiatement le commentaire de Rocha Vivas selon lequel le mot « orature » aurait été quant à lui forgé par le critique littéraire ougandais Pio Zuruma au début des années 1970, comme alternative à l'expression « littérature orale » (p. 94).

Ce passage sur les origines du mot « oraliture » est problématique à plusieurs égards : premièrement, le critique ougandais ayant inventé le mot « orature » se nomme Zirimu, et non Zuruma ; deuxièmement, comme Zirimu écrit en anglais, le terme d'« orature » a été d'abord un mot anglais (contraction de l'expression *oral literature*), et prendre pour argent

2 Aisément accessible sur internet. Cf. Yoro Fall, « Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África », *Estudios de Asia y África*, Sep.-Dec., 1991, Vol. 26, No. 3 (86), Número Especial, p. 17-37.

3 Cf. Rocha Vivas, version espagnole de 2018, p. 83; ou Yoro Fall, *Ibid.*, p. 21 : « La palabra < oralitura > – < orature > en francés – es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra literatura. El objetivo de este neologismo es buscar un nuevo concepto que pueda oponerse al de literatura, y que tenga los fundamentos y la forma específica de la comunicación ».

comptant la remarque de Yoro Fall suggérant que le mot espagnol *oralitura* correspondrait au mot français « orature » ne fait pas grand sens : le mot a certes été utilisé en français, mais il venait de l'anglais, et il a, comme en anglais, été généralement remplacé par le mot « oraliture » (qui « attire davantage [que l'orature] l'attention sur l'analogie avec la littérature, donc avec l'écriture »⁴). Enfin, le mot *oralitura* n'est pas d'origine africaine, comme semble le dire Yoro Fall et comme le répète à de multiples reprises Rocha Vivas tout au long de l'ouvrage, mais d'origine francophone : c'est le haïtien Ernest Mirville qui l'a inventé, déjà au début des années 1970 (donc à peu près en même temps que Zirimu a créé le mot d'« orature » en anglais), et pour parler d'œuvres haïtiennes.⁵ Ce n'est qu'ensuite que le terme a été utilisé par la critique littéraire africaine, puis latino-américaine. De deux choses l'une : soit le texte de Yoro Fall pêche par ses approximations, soit, ce qui est plus probable, il a été traduit un peu trop librement – on peut même imaginer que l'historien n'ait utilisé dans son texte en français que le mot d'« orature » et que c'est le traducteur espagnol qui, n'ayant peut-être jamais rencontré celui d'« orature » en espagnol, a rajouté celui d'« oraliture » – ce qui expliquerait que Fall parle des origines africaines du mot (ce qui est vrai pour « orature »). Dans tous les cas, il est toujours périlleux de ne travailler sur la base que d'une seule source dont, de surcroît, on ne possède que la traduction.

Ces petites imprécisions (qu'en tant que francophone, je n'ai pu m'empêcher de relever un peu longuement) ne portent évidemment pas atteinte à la solidité de l'argument de Rocha Vivas sur l'oraliture, puisque, ce qui l'intéresse vraiment, c'est l'usage qui en a été fait en Amérique latine, où le terme a rayonné à partir d'un auteur chilien, l'écrivain mapuche Elicura Chihuailaf, qui en a fait un terme censé manifester une forme de résistance (pacifique) des autochtones à la néo-colonisation culturelle. Celui-ci, en effet, organise en 1997 un « Séminaire sud-américain pour les écrivains en langues indigènes » [*Taller Suramérica de Escritores en Lenguas Indígenas*], et dont le sujet de discussion principal est justement l'*oralitura* – c'est-à-dire le besoin d'officialiser une autre catégorie de littérature, appelée « oraliture », que celle, eurocentrique, de « littérature écrite ». Ce terme permet de caractériser nombre d'œuvres indigènes multilingues, fortement influencées par l'oralité, et qui n'atteignent toute leur force qu'en dépassant l'espace écrit et en trouvant à se réaliser dans des performances publiques. Chihuailaf illustre deux ans plus tard sa conception dans une œuvre qu'il qualifiera lui-même d'oraliture, le *Message confidentiel aux Chiliens* [*Recado confidencial a los chilenos*, 1999], – œuvre qui, idéalement, devrait être performée au milieu

4 Cf. Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, 1991, p. 15-16.

5 *Ibid.*

d'un groupe réuni en cercle autour de l'âtre, et qui mêle des genres s'inscrivant dans la tradition écrite occidentale (essai, littérature de voyage, poésie) et des genres étroitement liés à la culture de l'oralité (en particulier le *nvtram*, manière de conversation, et l'*epew*, manière de compte rendu, tous deux empruntés à l'art verbal des Mapuches). En effet, la caractéristique essentielle de l'« oraliteur » (celui qui écrit de l'« oraliture »), selon lui, est d'être un médiateur : médiateur entre plusieurs genres, entre plusieurs cultures, entre plusieurs langues, mais aussi, et c'est là sans doute son originalité, médiateur entre les voix collectives de la terre (Mapuche signifie d'ailleurs « le peuple de la terre ») et les voix individualistes de la modernité destructrice et extractiviste. L'oraliture de Chihuailaf devrait permettre une nouvelle définition du pays, puisqu'elle en considère toute la diversité dans le but de supprimer les hégémonies culturelles (telles celles de l'écrit sur l'oral, ou de l'espagnol sur le mapudungun ou d'autres langues indigènes).

L'écrivain indigène colombien Fredy Chikangana, qui a participé au séminaire de Chihuailaf, importe avec succès le terme en Colombie, en particulier grâce à son article publié à Bogota dans *El Espectador* intitulé « L'oraliture » (1997). Néanmoins, selon les analyses de Rocha Vivas, il ira plus loin encore que Chihuailaf, puisqu'il ne se contentera pas de produire des textualités relevant de l'oraliture, mais encore de l'oralitegraphie.

Oralitegraphie [*oralitegraphy, textualidad oralitegráfica*]

Le terme d'« oralitegraphie » bénéficie d'une explication substantielle dès l'introduction et il donne son titre à la première des deux parties du livre, intitulée « Lectures oralitegraphiques » et constituée de trois chapitres. Les textes se prêtant à une lecture oralitegraphique doivent nécessairement comporter et convoquer une dimension orale importante, ce qui les rattache à l'oraliture, mais ils mettent encore en jeu une dimension supplémentaire : la dimension graphique. Ainsi, les textualités oralitegraphiques se présentent comme des lieux de convergence créatrice entre des éléments relevant les uns de l'expression verbale, d'autres de l'écriture alphabétique littéraire, et d'autres encore de l'écriture graphique non alphabétique – cette dernière renvoyant aussi bien aux idéogrammes (symboles graphiques représentant un mot ou une idée de manière schématique ou abstraite) qu'aux pictogrammes (dessins plus « réalistes » que les idéogrammes, c'est-à-dire représentant au moins partiellement l'objet qu'ils veulent signifier). C'est dire que ces textes, nœuds d'intersection entre divers médias et systèmes de communication, sont multimodaux et pluricomcommunicationnels.

Le terme d'oralitegraphie, créé de toutes pièces par Rocha Vivas, est particulièrement bienvenu pour rendre compte de la complexité de l'écriture des Indigènes qui, outre qu'elle recourt de plus en plus à l'écriture alphabétique

imposée par la colonisation et devenue indispensable pour la communication avec les non-indigènes, ne fait pas l'impasse sur l'écriture picto-idéographique cultivée déjà à l'époque préhispanique, et qui trouve à s'appuyer sur une grande variété de supports médiatiques tels que les textiles (ceintures, hamacs, sacs à dos, vêtements), la céramique, le bois, les os, la pierre et le corps, pour transmettre des messages tissés, gravés, sculptés ou peints non pas constitués de mots, mais de motifs symboles de tout un monde d'idées et de sentiments.

Cette définition est bien sûr développée et illustrée à travers une série d'exemples. Ainsi, dans le chapitre I, Rocha Vivas se lance dans une longue lecture oralitegraphique d'une carte géographique de la Colombie – mais d'une carte bien particulière, puisqu'il s'agit de la carte de la « Minga nationale sur l'enseignement supérieur et les peuples autochtones » [*Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas*] réalisée par Juan Carlos Jamioy en 2010, et qui a fait figure d'affiche d'appel à participation à une rencontre interculturelle (une minga) orchestrée par la CONTCEPI⁶ dans le but de fortifier le sentiment de communauté des Indigènes de toute la Colombie et de (re-)mettre en valeur leurs diverses perspectives et orientations pédagogiques.

L'affiche, qui dispose d'un titre rédigé en bonne et due forme en espagnol, donc dans une écriture alphabétique ordinaire, est néanmoins une première en Colombie, car l'espace se trouvant à l'intérieur du tracé des frontières du pays est rempli non pas d'indications de fleuves, de routes ou de montagnes, mais de multiples formes d'écritures autochtones traditionnelles et contemporaines. L'auteur de la carte a en effet sélectionné des motifs idéosymboliques, des dessins pictographiques ou encore des icônes polychromatiques tirés de divers systèmes indigènes de communication visuelle, et il les a placés sur la carte de manière à correspondre aux territoires respectifs des communautés auxquelles l'iconographie a été empruntée. Rocha Vivas donne des interprétations très précises de cette cartographie multigraphique, interprétations résultant non seulement de la combinaison de son érudition et de son intuition, mais aussi d'intenses échanges avec des Indigènes issus de diverses communautés. Chaque détail graphique est contextualisé (de quelle nation indigène provient-il et sur quel support graphique le trouve-t-on ?) avant d'être expliqué. L'auteur ne se contente d'ailleurs pas d'en livrer la simple signification, mais il libère également tous les récits dans lesquels le motif est enserré et toute la dimension orale liée au nom indigène que possède ce motif. Ainsi, les lignes de la partie sud-est de la carte représentent les pétroglyphes trouvés le long des fleuves Putumayo et Caqueta, mais les

6 Commission nationale de travail et de concertation sur l'éducation des peuples autochtones [*Comisión Nacional de Trabajo y Concertación de Educación de los Pueblos Indígenas*].

pétroglyphes eux-mêmes sont des symboles liés aux récits mythiques des origines de l'humanité, en particulier, au mythe panamazonien de l'anaconda ancestral dont les différents segments auraient donné naissance à l'humanité (p. 56-57). Ainsi encore, l'idéogramme multicolore, dont les contours sont en escaliers, et qui est situé dans le quadrant sud-ouest de la carte, est appelé *wiphala* (arc-en-ciel), ou drapeau des Andes, qui est l'un des symboles les plus populaires des Indigènes des Andes parce qu'il les identifie comme des héritiers de *Tawantinsuyu* (Empire des Incas) ; les multiples couleurs évoquent la grande diversité des peuples (Ingas, Incas, Yanakuna), des formes de vie et des langues (plusieurs dialectes quechuas) qui interagissent dans cette région. L'arc-en-ciel a par ailleurs aussi son mythe : il existerait un serpent arc-en-ciel ayant la fonction de guérisseur et pacificateur (p. 65-67). Rocha Vivas procède de la même manière fouillée avec chaque motif, et souvent, il complexifie et complète encore son interprétation en convoquant des poèmes indigènes contemporains qui, d'une façon ou d'une autre (dans un titre, dans une allusion ou une description), font référence ou trahissent une inspiration par ces mêmes motifs.

Dans les chapitres deux et trois, le critique fait ensuite des lectures oralitographiques de textes plus proprement littéraires de deux Indigènes colombiens, Fredy Chikangana et Hugo Jamioy. Chikangana, on l'a vu plus haut, a suivi les traces du Chilien Chihuailaf dans sa conceptualisation de l'oraliture et sa production d'œuvres relevant de l'oraliture. Mais il le dépasse en introduisant encore une autre dimension que celle de l'art verbal dans son œuvre, à savoir une dimension graphique. Nombre de ses poèmes recourent à des genres indigènes impliquant une lecture à haute voix et se présentent en double version, espagnole et quechua. En outre, comme dans le poème « Takina » par exemple, les mots dessinent des motifs sur la page qui non seulement miment dans chacune des versions linguistiques ce qui est dit dans le texte, mais qui forment aussi, si l'on considère la façon dont les deux versions sont disposées sur la page, des symboles cosmologiques propres aux codes textiles des Incas. C'est ce que Rocha Vivas appelle des *textilogrammes*. « This kind of oral, literary and graphic complementarity across the poems in Quechua and Spanish versions offers a much more complex vision of the poem that goes well beyond a focus on orality » (p. 119).

L'indigène camëntsá Hugo Jamioy produit lui aussi des poèmes bilingues fortement imprégnés par la tradition orale et dialoguant avec des formes de représentations graphico-visuelles provenant d'un autre média – en l'occurrence du *chumbe*, ceinture féminine destinée d'une part à protéger le giron de la femme qui la porte, et d'autre part à attacher le corps de l'enfant sur le dos ou thorax de la mère, et qui est tissée d'idéogrammes (losanges, triangles) symbolisant le centre de la vie et de la communauté. Contrairement à Chikangana, cependant, les motifs ne se construisent pas à l'aide de mots, mais sont dessinés tels quels. C'est ainsi que chaque section du recueil de poèmes

Les danseurs du vent [Bínjybe oboyejuayëng/*Danzantes del viento*, version de 2005] commence par un idéogramme emprunté aux *chumbe*, c'est ainsi encore que chaque poème du recueil, dans ses deux versions linguistiques, est disposé dans le haut de la page, alors que le bas de la page est occupé par un nouvel idéogramme emprunté aux *chumbe*. De plus, des dessins de masques possédés par la communauté camëntsá, symbolisant la mémoire, sont dispersés ici et là au sein du volume. Mais ce n'est pas tout. Selon Rocha Vivas, le livre de Jamioy présente des similitudes structurelles avec le *chumbe*, et demande à être lu comme si l'on déroulait et lisait une « ceinture », à savoir selon une lecture visuelle s'effectuant en embrassant du même coup d'œil des paires complémentaires (le haut et le bas).

En intégrant à l'écriture « moderne » les poétiques traditionnelles des cultures collectives et visuelles indigènes, la carte Minga, les poèmes de Chikangana et ceux de Jamioy (et de bien d'autres « oraliteurs »), tels des *chumbe* retenant la jupe féminine ou empêchant l'enfant de tomber, offrent à l'Indigène un moyen de retenir et maintenir son lien à sa communauté tout en acceptant le contact avec la modernité.

« Vision en miroir » (*mirrored vision, vision de cabeza*)

Comme le concept d'oralitegraphie, l'expression « vision en miroir » résulte de la fabrication de Rocha Vivas, et elle a donc le privilège de bénéficier d'une définition dans l'introduction. Si elle fonctionne déjà comme outil d'analyse dans la première partie, elle fait plus spécifiquement l'objet de la deuxième partie, constituée de quatre chapitres, et à laquelle elle donne son titre. Il y a « vision en miroir », dans un texte littéraire ou oralittéraire, quand les représentations que les Indigènes donnent d'eux-mêmes, de leurs pratiques et de leur mode de vie sont en total décalage, voire inversées par rapport aux images conventionnelles que le discours hégémonique véhicule à leur propos. La « vision en miroir », de manière me semble-t-il fort ressemblante à l'*ostranienie* de Victor Chklovski, est un procédé de défamiliarisation, de représentation insolite qui montre quelque chose qu'on croyait connu sous un jour nouveau et qui, par conséquent, réduit à néant les systèmes d'interprétations habituels.

L'expression espagnole, *vision de cabeza* (qui serait incompréhensible en anglais ou en français, d'où une traduction s'appuyant sur l'image très accessible du miroir) s'avère particulièrement judicieuse quand on se penche sur les textes analysés par Rocha Vivas, en particulier dans le chapitre 4. Le critique y montre en effet que la perspective non indigène sur les Indigènes a toujours été celle de leur nécessaire décapitation, qu'elle soit réelle ou symbolique. Ainsi José Maria Arguedas peut-il écrire dans « Katatay » : « Ils disent que nous ne savons rien, que nous sommes des attardés, qu'ils doivent changer

notre tête pour la remplacer par une meilleure » (cité p. 187). Échanger la tête des Indigènes contre une autre, cela revient à les « dés-indigéniser » – à leur faire oublier leur culture et les priver de leurs points de référence pour mieux leur inculquer les principes de vie à l'occidentale.

De nombreux récits indigènes récents brodent autour du motif de la tête, mais dans l'optique de dénoncer les processus coloniaux d'arrachage, de contrôle et de remplacement de leur tête : les têtes décrites expriment leur résistance en restant ou en revenant à leur place.

L'écrivaine Berichá, issue de la nation u'wa et née sans pieds, utilise par exemple sans cesse dans son ouvrage autobiographique *J'ai les pieds dans la tête* [*Tengo los pies en la cabeza*, 1992] l'image de pieds dans la tête pour signifier son endurance, sa résistance et sa créativité : « Je suis née sans pieds, mais j'ai les pieds dans la tête parce que j'ai pu développer mon intelligence ; cela m'a aidée à avancer, à me défendre dans la vie et à aider ma communauté » (cité p. 208). L'important, c'est de tenir la tête haute, c'est de la garder bien à sa place – si cette condition est réalisée, le reste du corps suit...

Chikangana a quant à lui un poème en quechua intitulé « La tête » [*Umakama*] dans lequel une tête enterrée fait entendre sa voix, affirme qu'elle est bien vivante, et en appelle par là même à une lutte contre la dislocation et à des retrouvailles avec le corps de la Mère terre :

Et une tête a parlé de dessous la Terre Mère [*Pachamama*], / disant, « nous ne sommes pas morts » / Nous sommes dans le silence des étoiles / Parmi les ciels bleus et les nuages rougeoyants [...] / Nous sommes comme hier : / Dans une lutte éternelle. (cité p. 199-200)

Les images de tête, qui sont aussi des « visions en miroir » de ce qui est habituellement présenté, impliquent la volonté de réarticulation des corps individuels, territoriaux et communautaires des Indigènes. Marcher avec sa tête (Berichá) ou laisser la tête s'exprimer librement en dépit de sa décapitation (Chikangana), c'est affirmer ses propres façons de voir et de se voir, c'est construire un sentiment d'appartenance, c'est récupérer les connaissances ancestrales étouffées par la société dominante.

Si l'expression choisie par Rocha Vivas en espagnol est particulièrement heureuse pour analyser toutes les « visions de tête » contenues dans les textes indigènes, elle est aussi utilisée comme métaphore pour désigner toutes les visions inversées (par rapport aux constructions hégémoniques) fournies par les Indigènes qui s'autodécrivent. Un exemple particulièrement parlant est le renversement que certains auteurs indigènes font subir à la notion d'« analphabète ». Selon les idées communément répandues, les grandes civilisations sont liées à l'écriture alphabétique, et tout individu ou tout collectif qui en est dépourvu est un analphabète. La scène de la rencontre en 1532 du prêtre espagnol Valverde et de l'empereur des Incas Atahualpa, abondamment

commentée dans les chroniques, et selon laquelle le chef indigène, après avoir feuilleté la Bible offerte par Valverde, l'aurait jetée à terre en disant que le livre « ne lui parlait pas », a été interprétée comme étant le résultat du hiatus entre l'oralité intrinsèque de l'Indigène et l'alphabétisme de l'Européen. Or, rien n'est plus faux selon Rocha, car ceci revient à oublier que les Indigènes, s'ils ont une tradition orale importante, ont aussi développé des formes d'écritures non alphabétiques, telle l'écriture picto-idéographique. L'Indigène lit et écrit, mais dans le cadre d'autres systèmes d'écriture que l'Occidental. Hugo Jamióy excelle à mettre en scène, dans ses poèmes, des visions en miroir qui transforment le non-Indigène en analphabète dans le monde indigène – selon une pratique qui rappelle celle de l'ethnologie inversée. Lisons l'un de ses textes « Les analphabètes » [*Analphabetas/Ndosertanëng*, 2010] :

Qui est ce qu'ils traitent d'analphabète ? / Celui qui ne sait pas lire / les livres ou la nature ? / [...] Dans la journée, / ils ont apporté un livre à mon grand-père : / ils lui ont dit qu'il ne savait rien. / Mais les soirs, / assis près du feu, / il tournait une feuille de coca / dans ses mains, / et ses lèvres disaient / ce qu'il y voyait. (cité p. 230)

L'analphabétisme est donc relatif. Si l'analphabétisme du grand-père est indéniable face à l'écriture alphabétique, l'analphabétisme du non-Indigène par rapport aux codes de lecture et d'écriture des Indigènes ne l'est pas moins.

C'est dans le même ordre d'idée d'une remise en question de la supériorité de l'écriture alphabétique, et peut-être d'une invitation lancée au non-Indigène à acquérir des rudiments de l'alphabétisme des Indigènes, que s'inscrit l'affiche publicitaire pour la « Minga nationale » de 2010 évoquée plus haut : car outre qu'elle peut être lue de manière oralitegraphique, elle peut aussi être interprétée comme une « vision en miroir ». Le tracé de la carte, certes, respecte scrupuleusement le cadre des frontières du pays, mais en remplissant l'espace national de la Colombie (qui n'est d'ailleurs pas nommée comme telle, puisque la carte s'intitule « minga »⁷) d'idéogrammes et de pictogrammes empruntés à différentes communautés indigènes, elle en propose une représentation enrichie, multimodale et polycommunicative, et non dominée par une seule tradition culturelle. « The designs that make up the map are pieces of other perspectives on a Colombia that is not only

7 Soit dit en passant, le mot « Colombie » aussi bien que celui d'« Amérique » sont évités par les Indigènes, car tous deux renvoient aux colonisateurs européens : Colombie vient de Christophe Colomb, et Amérique, d'Amerigo Vespucci. En 1992, lors de la célébration des 500 ans de la « découverte » de l'Amérique, les Amérindiens ont unanimement décidé de dénommer le continent américain *Abya Yala*, terme provenant de la langue indigène des Kunas et signifiant « terre dans sa pleine maturité ».

pluriethnic and multicultural but also plurinational and multiterritorial » (p. 90).

Rocha Vivas fournit bien d'autres analyses de « visions en miroir » dans les textes indigènes, toutes plus convaincantes les unes que les autres, et portant sur les thèmes les plus divers (la ville, l'État, le tourisme, les multinationales, etc.). Les quelques exemples que nous avons examinés suffisent déjà pour dégager la substantifique moelle de ce que ces textes, parfois si étranges aux yeux du lecteur occidental, parviennent à communiquer : il existe de multiples façons, souvent insoupçonnées, d'exister socialement dans un territoire, et celle imposée par la société dominante n'est pas nécessairement la meilleure.

Conclusion

Par le biais d'analyses fascinantes et érudites des littératures et oralités des écrivain·e·s indigènes de l'Amérique latine (Colombie), c'est une véritable leçon d'interculturalité que nous donne ce livre – d'une interculturalité bien plus respectueuse que celle proposée par la modernité et la globalisation, car ces dernières, tout en jouant des scènes d'intégration et d'acceptation des différences, écrasent les « plurivers » (Escobar), c'est-à-dire bâillonnent les autres façons de « faire monde » sur la planète. « Mingas de la parole », « oralités », « oralitegraphies », « visions en miroir » – tous les termes du titre de l'ouvrage, qui au début donnaient une impression d'hermétisme, sont dans les faits, dès que l'on accepte de les examiner d'un peu plus près, les termes les plus conviviaux qui soient. Les « mingas » sont des appels à la coopération, aussi bien intraculturelles qu'interculturelles ; les « oralités » sont des conversations interculturelles, aussi bien avec les ancêtres et les mythes, qu'avec la contemporanéité ; les « oralitegraphies » sont des textualités intertextuelles, multimédiales et polycommunicatives, qui intègrent de nombreuses possibilités de dialogues interculturels ; enfin, les « visions en miroir » sont des stratégies de communication qui inversent, déstabilisent et interpellent les visions toutes faites des sociétés hégémoniques et génèrent de nouvelles perspectives sur la façon dont le contact interculturel peut être géré.

Les oralitegraphies et les « visions en miroir » consubstantielles à l'oralité et à la littérature indigènes permettent ainsi

to feel and think a country that is not only multicultural, but also plurinational and multi-scriptural [...], a millenarian country not bound by borders that are only centuries old, an ineffable country that has always been, is and will continue to be a continental bridge between the pluriverse's languages, knowledges, feelings, visions, and perspectives. (p. 332)

Un souhait pour une éventuelle réédition de ce merveilleux ouvrage : qu'y soit ajouté un index des noms propres. Les noms indigènes sont difficiles à retenir pour les locuteurs et locutrices de langues européennes (qu'on pense à des noms tels que Manibinigdiginya), et il arrive plus qu'à son tour que l'on soit désarçonné.e lorsque qu'un nom apparaît en étant traité comme connu alors qu'on l'avait déjà oublié (ou confondu avec un autre) ; de surcroît, les auteurs et autrices ont souvent deux noms, l'un dans une langue occidentale, et l'autre dans une langue indigène (Fredy Chikangana est parfois évoqué sous son nom quechua Wiñay Mallki, Berichá est aussi dénommée en espagnol Esperanza Aguablanca, etc.), ce qui en rajoute au travail de la mémoire. Un petit dictionnaire des mots indigènes les plus importants (ceux désignant par exemple les motifs pictographiques) serait également fort bienvenu : la lecture est en effet parfois entravée par le retour de mots indigènes qui avaient été définis précédemment, mais qui réapparaissent ensuite sans traduction, ce qui oblige le lecteur et la lectrice à faire de fréquents retours en arrière.

Carl Einstein à travers sa correspondance

Thomas Hunkeler (Université de Fribourg)

Carl Einstein, *Briefwechsel 1904-1940*, éd. par Klaus H. Kiefer et Liliane Meffre, Heidelberg-Berlin, J. B. Metzler, 2020, 666 p.

Il est des figures que l'histoire culturelle n'a pas seulement oubliées, mais dont elle perpétue et répète l'oubli de façon récurrente, en dépit des tentatives de redécouverte lancées de temps en temps par les spécialistes. Plus souvent qu'à leur tour, ces figures se situent entre les cultures et/ou entre les disciplines ; pire encore, entre les langues. Si certaines d'entre elles, comme Walter Benjamin, ont cependant fini par s'imposer dans le champ académique transnational, d'autres, comme Ivan Goll, Félix Fénéon ou encore Carl Einstein (1885-1940) dont il sera question dans les lignes qui suivent, n'ont pas vraiment eu cette chance, malgré – ou à cause ? – de leur capacité à faire bouger les lignes de l'histoire littéraire et artistique. Si aujourd'hui, Carl Einstein n'est plus un inconnu, c'est notamment grâce au travail de la Société Carl Einstein qui œuvre pour la reconnaissance de cet intellectuel qui fut tour à tour écrivain, journaliste, critique et théoricien d'art et surtout un important passeur entre les cultures allemande et française. D'origine juive, né en Rhénanie, arrivé à Berlin en 1904, Einstein se lance rapidement dans l'écriture, au contact, notamment, de Ludwig Rubiner, Franz Blei ou Gottfried Benn. Avec la publication, en 1912, de *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Einstein prend sa place dans le courant expressionniste avant de s'intéresser, dans les années qui suivent, à l'art et à la sculpture africaines, à Dada et surtout au cubisme dont il sera un excellent connaisseur. La correspondance de Carl Einstein éditée par les soins des deux spécialistes de l'auteur que sont Klaus H. Kiefer et Liliane Meffre permet aujourd'hui de suivre l'évolution de la vie intellectuelle d'Einstein sinon au jour le jour – trop de lettres restent (encore) introuvables – mais du moins dans ses grandes lignes, durant une bonne trentaine d'années, de 1904 à la dernière lettre conservée du 26 juin 1940, écrite peu de jours avant le suicide d'Einstein au pied des Pyrénées, pas très loin de l'endroit où Walter Benjamin se donnera à son tour la mort trois mois plus tard.

Si l'on peut regretter que cette correspondance « aussi complète que possible » soit dépourvue de nombreuses lettres, notamment des échanges d'Einstein avec Georges Braque à qui il consacra en 1934 une importante étude, il faut plutôt féliciter les éditeurs d'avoir néanmoins réussi à retrouver autant de lettres et donc de traces d'une vie malmenée par l'histoire. Rappelons qu'Einstein est mobilisé en 1914 ; qu'il est sous-officier en Alsace avant d'occuper des fonctions scientifiques en Belgique, au musée du Congo

à Tervuren ; qu'il est probablement hospitalisé à Namur à la suite d'une crise psychique avant de retrouver à la fin de la guerre la ville de Berlin qui est alors en proie au soulèvement spartakiste. En 1923, il divorce ; en 1928, il déménage à Paris où il s'engagera, aux côtés de Georges Bataille, dans la célèbre revue *Documents*. En 1936, il part s'engager en Espagne du côté des Républicains avant d'être refoulé en France en 1940, où il sera séparé de sa femme Lyda et de sa fille lors de son internement près de Bordeaux. Qu'il ait été difficile, et souvent même impossible, de garder copie de sa correspondance dans de telles conditions est tristement compréhensible.

Une bonne partie des lettres qui ont été conservées témoignent des tentatives d'Einstein pour entrer (ou pour rester) en contact avec les milieux intellectuels et artistiques de son temps, souvent à travers des demandes de collaboration à des revues ou des projets de publication. En témoignent ses échanges, le plus souvent ponctuels, avec Albert-Birot, Tristan Tzara, Paul Guillaume ou Blaise Cendrars au début des années 1920, comme plus tard avec Jean Cocteau, Carlo Carrà, Ezra Pound ou André Gide, mais aussi celles qu'il écrira en tant que collaborateur de *Documents* aux historiens de l'art de l'institut Warburg comme Fritz Saxl et Erwin Panofsky. Dans le même ordre d'idées, il y a les lettres fort intéressantes qu'Einstein envoie à Maja Hoffmann dans le cadre d'une grande exposition sur Braque en 1933 qu'il prépare à Bâle en mémoire d'Emanuel Hoffmann qui venait de mourir prématurément l'année précédente, ou encore les lettres en lien avec son engagement en tant que scénariste de Jean Renoir pour *Toni* (1935).

À côté de ces échanges, plus ou moins professionnels, figurent des lettres d'ordre privé, en particulier celles qu'Einstein adresse entre 1920 et 1922 au peintre d'origine polonaise Moïse Kisling, à l'architecte et écrivaine Tony Simon-Wolfskehl qu'il courtise de façon assidue en 1923 ainsi qu'à Ewald Wasmuth et sa compagne Sophia Kindsthaler qu'il fréquente depuis le début des années 1920 et avec lesquels il entretient une riche correspondance pendant une quinzaine d'années. Du point de vue artistique, c'est à l'évidence la correspondance très suivie avec le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler entre 1921 et 1939, déjà publiée séparément en 1993, qui forme l'un des points forts de ce volume, surtout dans la mesure où on a désormais la chance de la lire dans le contexte des échanges avec d'autres figures-clés du cubisme, comme l'historien de l'art tchèque et directeur de la galerie nationale de Prague, Vincenc Kramar. C'est à Kahnweiler qu'Einstein confiera en janvier 1939, lorsqu'il réside à Barcelone et qu'il croit encore à la victoire des Républicains contre le général Franco, qu'il ne peut se résigner à être un « rond de cuir poétique » comme ceux qu'il appelle avec dédain les « Sur sous réalistes » : « *Jamais je ne me suis mêlé aux groupes, jamais fréquenté les chapelles littéraires, ça fait tant de bien de mener une vie cachée, anonyme, tant que c'est possible. D'ailleurs dans les temps qui courent le fusil est nécessaire pour compenser la lâcheté du stylo.* »

L'édition de la correspondance « incomplète » d'Einstein permet ainsi à ses lectrices et lecteurs de se familiariser avec tout un pan de la vie intellectuelle des années 1920 et 1930 à travers une vie et les traces qu'il en reste : une vie singulière, profondément engagée dans son époque.

